



arta

revistă de arte vizuale

nr. 2-3 / 2011

Noul figurativ în pictură după 2000

The New Figurative Painting After 2000

PROIECTE CURATORIALE / CURATORIAL PROJECTS
EXPOZIȚII / EXHIBITIONS
DOSARE DE ARTIST / PORTFOLIOS
ESEURI / ESSAYS
ANCHETA DE ARTĂ / ART INQUIRY





ROMAN TOLU - NOBODY 11, tempera și ulei pe pânză, 60x60cm, 2011 • Coperți 4; NOBODY 8, tempera și ulei pe pânză, 60x60cm, 2011 • Courtesy of the artist

arta 2-3/2011



Revistă de artă 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:  igloomedیا

Graphic concept/design: Corina Duma

Secretar general de redacție / Editor: Andreea Amzoiu

DTP / Image processing: Cristian David

Colaboratori / Collaborators

Edit András, Horea Avram, Ami Barak, Cristina Bogdan, Maria Rus Bojan, Rozalinda Borciă, Sabin Bors, Vladimir Bulat, Mihaela Chiriac, Liviana Dan, Ruxandra Demetrescu, Apsara DiQuinzio, Diana Dochia, Simona Dumitriu, Zoran Eric, Bogdan Ghiu, Daria Ghiu, Adrian Guță, Valentina Iancu, Andrei Jecza, Erwin Kessler, Alain (Georges) Leduc, Maria Manolescu, Diana Marincu, Maggie Michael, Anca Mihuleț, Petrișor Militaru, Aurelia Mocanu, Igor Mocanu, Alex Moldovan, Cosmin Nășui, Jane Neal, Olivia Nițiu, Samuel W. Onn, Adriana Oprea, Alain Oudin, Dan Perjovschi, Radu Pervolovici, Romelo Pervolovici, Debora Pioli, Mihai Plămădeală, Mihai Pop, Veda Popovici, Magda Predescu, Lóránd Rigán, Daniela Rogobete, Șerban Savu, Sophie Stock, Oana Tănase, Alexandra Titu, Richard Unwin, Simona Viău, Laura Vitelar, Sanda Watt.

Correspondenți externi / Foreign correspondents:

Coriolan Babeți (New York), Călin Dan (Amsterdam), Mica Gherghescu (Paris), Simona Nastac (Londra), Dan Mihălițianu (Berlin), Lucia Popa (Paris).

Credite fotografice / Photo Credits

Stelian Acea; ADAGP; Anaid Art Gallery; Artra Gallery, Milano; Coriolan Babeți; Virgil Babuscov; Dragoș Bădiță; Marius Bercea; Junius Beebe; Călin Beloescu; Biennale di Venezia; Blum & Poe, Los Angeles; Blain/Southern Gallery, Londra; Alexandra Bodea; Bogdan Andrei Bordeianu; Dragoș Burlacu; Maurizio Cattelan Archive; Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière; Centre Pompidou, Paris; CIAC București și MB Art Agency; Ciprian Ciuclea; Anetta Mona Chișa; Radu Comșa; Robert Fekete; István Feleki; GaleriiE8, London; Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu; Galeria Jecza, Timișoara; Galerie Max Hetzler, Berlin; Galerie Zürcher, Paris - New York; Galeria Sabot, Cluj; Galeria SLAG NY; Francesco Galli; Francois Ghebalay Gallery, Los Angeles; Adrian Ghenie; Mica Gherghescu; Bogdan Ghiu; Daria Ghiu; Gladstone Gallery, New York; Heiri Haefliger/ Atelier Franz West; Irlo; Betuker István; Kiss Istvan; Galleria ZERO..., Milano; Ivan Gallery; Ion Grigorescu; Grupul celor 6; Israel Hershberg; Jecza & Ross Gallery; Lorenz Kienle; Iosif Király; Marinela Kozelj; Christine König Galerie, Vienna; Nico Krebs; Roberto Marossi; Lokal_30 Gallery, Warsaw; Dan Mănescu; Roman Mensing; Vlad Nancă; Cosmin Nășui; G. J. van Rooij; Adam Rzepka, Collection; President and Fellows of Harvard College; Victor Man; Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MIBAC); Aurélien Mole; Peter Moore; André Morin; Jean-Louis Losi, Paris; Sebastian Moldovan; Mirela Moscu; Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia; Muzeul de Artă Vizuală Galați; Nicodim Gallery, Los Angeles; Alexandru Olănescu; Adrian Părvulescu; Anca Poterașu Gallery; ProLitteris, Zürich; David Regen; Sebastiano Pellion; Victor Răcățău; David Regen; Șerban Savu; Arnold Schlachter; Serra Studio, New York; Leonardo Silaghi; S.M.A.K., Gent; Mircea Suci; Feleki Szabolcs; Veres Szabolcs; P.J. van Sluijs Collection, JGM Galerie Paris Amsterdam; Aurel Tar; Andrei Timofte; Lucia Tkáčová; Sergiu Toma; transnistria project; Dragoș Trăistaru/Carioca; Universitatea Națională de Arte București; Joshua White; White Cube, London and Paula Cooper Gallery, New York; Manfred Willman; Giorgio Zucchiatti.

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

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

Adresa / Address: Uniunea Artiștilor Plastici din România,
str. Băiculești 29, sector 1, București
www.uap.ro; office@uappr.ro

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

Distribuție / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

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

Revirimentul picturii

text de **MAGDA CÂRNECI**

Am ezitat mult în redacție în legătură cu titlul dosarului tematic principal al acestui număr dublu al ARTEI. Să-i spunem Pictura neo nouă de azi ? Noul foto-realism sau Noul figurativ? Să-i spunem Noua sinceritate, sau neo Pop-socialism sau Revirimentul picturii din anii 2000 încoace? Toate aceste posibile (și discutabile) etichete acoperă doar parțial un fenomen evident din arta românească a ultimului deceniu și anume o uimitoare, enormă, chiar virulentă revanșă a acestei regine a vizualului în accepția lui clasică care este pictura. Turbulenții ani '90, atât de bulversați de invazia noilor tehnici artistice și de deschiderea bruscă spre ideologii estetice interne și internaționale contradictorii, au părut să stea, în partea cea mai vizibilă a scenei artistice românești, sub umbra amenințătoare a „mortii picturii” ca modalitate majoră de modelare vizuală și marcare estetică a realității. Față de irupția instalației și performanței, a fotografiei și videoului ca formule rapide și dinamice de implantare a gestului artistic în imediatul atât de preocupant, a practica pictura părea o ocupație tradiționalistă și repetitivă, incapabilă de noutate vizuală și anacronică tehnic – vorba cuiva, „în acei ani, cine picta era prost” (Mihai Pop). Urgențele politice ale momentului, nevoia de adaptare la mers la activisme anticomuniste și ideologii procapitaliste, concurența noilor media, toate păreau să invalideze definitiv capacitatea picturii de a spune ceva profund despre noua condiție umană și de a se adapta noii lumi apărute în România, ca peste tot în Europa de Est, din suprapunerea dificilă a unui tenace postcomunism virulent cu o nouă ferocitate liberală.

Totuși pictura a rezistat în adâncul atelierelor acestei „traversări a deșertului tranziției”, care a părut să o treacă pe linia moartă a interesului public, și, de la finele anilor '90 și mai ales spre mijlocul anilor 2000, se produce treptat un reviriment spectaculos care o va plasa din nou cu brio în atenția culturală. Grupul Rostopasca, o serie de expoziții simptomatice din capitală și din alte orașe, școala de grîri de la Cluj, neo-popul bucureștean, iată câteva din reperle acestui fenomen intens și debordant, despre care veți găsi texte consistente și extrem de interesante în acest număr dublu al ARTEI.

Sigur că pictura se practică în România în o mie și una de maniere, de la cele tradiționale și clasice la cele moderniste și neo-moderniste și de către toate generațiile artistice. Dar atenția noastră s-a focalizat acum pe generația tânără, cea din jurul anului 2000, care a produs o adevărată ruptură în maniera de a privi realitatea și de a prelucra vizualul invadator de azi. Cu rădăcini în noile media dar și în arta pop, în hiperrealismul și fotorealismul anilor '60-'70 din care se inspiră dezinhbat, ultra realistă, cinic figurativă, super fotografică, noua pictură este deopotrivă sinceră până la cruzime, agresivă și necrutătoare, dar și plină de o stranie poezie a banalității cotidiane și de o metafizică tautologică a derizoriului. Și, cred iarăși că nu întâmplător, tocmai această pictură românească tânără, aparent atât de ancorată într-o situație antropologică specifică realității românești actuale, a ajuns să capete, prin câteva nume de vârf, o recunoaștere internațională ce părea inimaginabilă în urmă cu un deceniu. Și, cred că nu întâmplător, există o profundă conivență de viziune între această pictură tânără și noul val al cinematografului românești, și el internaționalizat, sau noua poezie douămiistă...

Mai e cu puțință să practici o pictură figurativă aparent ingenuă după experiențele neo-avangardiste, și mai ales conceptuale, postbelice? Există o reală dimensiune critică sau o distanțare estetică suficient de creată în acest tip de duplicare picturală a cotidianului brut, neutru și plat? Perfecțiunea fotografică a imaginii o scutește sau o apropie de superficialitate și derizoriu? Care sunt limitele conceptuale ale acestui tip de pictură aparent fără telos și transfigurare? Unde se ascunde în ea transgresiunea metafizică? Iată doar câteva din întrebările la care încercă să răspundă acest număr din ARTA, care va fi urmat de alte numere dedicate picturii românești pe diferitele ei paliere stilistice și generaționale.

sumar/contents

ENGLISH VERSION

1

REVIRIMENTUL PICTURII? 3
Magda Cârneci

2

Proiecte curatoriale // Curatorial Projects

BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEȚIA 2011 6	Daria Ghiu
DIALOG DARIA GHIU – GIOVANNI CARMINE . . . 10	
CĂLĂTORIE ÎN TRECUT ÎN FOLOSUL PREZENTULUI 14	Edit Andras
PAVILIONUL ROMÂNIEI LA VENEȚIA 16	Daria Ghiu
CONVERSAȚIE ZORAN ERIC – MARIA RUS BOJAN ȘI AMI BARAK 18	
STATEMENT ION GRIGORESCU, ANETTA MONA CHIȘA ȘI LUCIA TKÁCOVÁ 24	
SCURTĂ ISTORIE A PROIECTULUI „PERFORMING HISTORY” 26	
Ami Barak, Maria Rus Bojan	
VINOVATUL FERICIT: UN PROIECT CARE TREBUIE CONTINUAT! (CONCEPT INTELECTUAL, CONCEPT CURATORIAL) 28	Bogdan Ghiu
ANCHETĂ DESPRE BIENALA DE LA VENEȚIA 2011 32	
CLUB ELECTRO PUTERE CRAIOVA LA VENEȚIA 43	Daria Ghiu
„PAVILIONUL E AL VOSTRUI.” DISCUTIE. ALEXANDRU DAMIAN DESPRE STATUTUL PAVILIONULUI ROMÂN LA BIENALA DE LA VENEȚIA 46	Daria Ghiu
VENEȚIA WILD CARD 48	Dan Perjovschi

3

Noul figurativ în pictură după 2000 // The New Figurative Painting after 2000

CLUJ, PICTURA FIGURATIVĂ DUPĂ 2000. DIALOG MIHAI POP – ADRIANA OPREA 50	
VICTOR MAN ■ 56	Apsara DiQuinzio
INTERVIU ADRIAN GHENIE – MIHAI POP 60	
ȘERBAN SAVU. DESCIFRÂND SEMNELE TIMPULUI ■ 67	Rozalinda Borcilă
MARIUS BERCEA, RADU COMȘA, OANA FĂRCAȘ, CANTEMIR HAUȘI, VICTOR RĂCĂȚĂU, MIRCEA SUCIU. ȘCOALA DE LA CLUJ ■ 74	Jane Neal
DRAGOȘ BĂDIȚĂ, BETUKER ISTVÁN, ALEXANDRA BODEA, ROBERT FEKETE, IOANA IACOB, MIRELA MOSCU, LEONARDO SILAGHI, SERGIU TOMA, VERES SZABOLCS. VALUL 3 ■ 80	Șerban Savu
ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ NU SE FAC TANCURI ȘI AVIOANE 86	Adriana Oprea
ROMAN TOLICI ■ 95	Oana Tănase
DUMITRU GORZO. EȘECUL SFĂRȘITULUI LUMII ■ 101	Richard Unwin
MIND TRAP: FOTOREALISM CU PROIECTORUL 104	Valentina Iancu
O VARĂ CU PICTURA LUI NICOLAE COMĂNESCU LA MNAC 105	Adrian Guță
TRANSGRESIUNI ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ DE DUPĂ 1989 108	Diana Dochia
ISPITA ÎN CREAȚIA LUI MIHAI FLOREA 112	Diana Dochia
RESCRIEREA UNEI NOI UMANITĂȚI LA ALEXANDRU RĂDVAN 114	Diana Dochia
ȘCOALA DE PICTURĂ BUCUREȘTEANĂ? 116	Ruxandra Demetrescu

4

Expoziții // Exhibitions

IN BETWEEN FRAMES ■ 120	Horea Avram
MARILENA PEDA SÂNC. UTOPII/COTIDIENE. CROSSING SELF-HISTORIES 1981-2011 122	Olivia Nițș
GRUPUL 2 META+. REALISM AFTER REALISM ■ 124	Romelo Pervolovici, Maria Manolescu, Radu Pervolovici
MANFRED WILLMAN. DAS LAND/ LA ȚARĂ . . . 126	Simona Dumitriu
PLECARE/DEPARTURE. RITUAL DE TRECERE 128	Mihai Plămădeală
DRAFTURI/SCHIȚE ȘI GEAMURI DESCHISE ■ 130	Maggie Michael
CORPUL. BODY ART IN FRANȚA 132	Alain Oudin
CHRISTIAN PARASCHIV. „PARCĂ SUNTEM ȘI NU SUNTEM LA FEL” 135	Adrian Guță
SECȚIUNEA CURATORILOR TINERI 136	Liviana Dan & Anca Mihuleț
MANDY KUNZE. THE GOLDEN JOURNEY TO SAMARKAND 138	Sophie Stock
DREAMCATCHER 140	Liviana Dan & Anca Mihuleț
“DESIRE IS WAR” 141	Liviana Dan & Anca Mihuleț
VLAD NANCĂ. DRUMUL 142	Liviana Dan & Anca Mihuleț
IOAN AUGUSTIN POP. ARHEOLOGII INDUSTRIALE 143	Alexandra Titu
LA LIMITA CORPULUI ■ 144	Magda Cârneci
GUSTUL UNEI CULTURI MAI APARTE ■ 150	Magda Cârneci

VERLAN: HISTRIONUL NECESAR?	153
Vladimir Bulat	
COLORÂND GRIUL. AL DOILEA VAL DE ARTIȘTI CONTEMPORANI EMERGENȚI ROMÂNI	154
Cosmin Năsui	
CONSTANTIN BRÂNCUȘI & RICHARD SERRA. CONSECINȚA CONSECINȚEI	158
Mihaela Chiriac	
MARC DESGRANDCHAMPS. „CEA MAI BUNĂ MODALITATE DE A DISTRUGE O INFLUENȚĂ ESTE DE A O EXACERBA...”	160
Mica Gherghescu	
ANDY DENZLER. DE LA DECUPAJUL INTER- MEDIARULUI LA ÎNSCENAREA IMAGINII	162
Sabin Borș	
LUCIAN FREUD (1922-2011). LIFE INTO ART	164
Valentina Iancu	
ANISH KAPOOR. ARTA CA MONSTRU “LEVIATHAN”	166
Lucia Popa	
MICHELANGELO PISTOLETTO. DESPRE OPTICĂ	168
Simona Nastac	
TONY CRAGG. IT IS, IT ISN'T	170
Debora Pioli	

5

Eseuri // Essays

PICTURA, GEAMANDURA	172
Erwin Kessler	
DE LA READY-MADE LA READY-MEDIA	177
Igor Mocanu	
DARURILE LUI DUCHAMP, HITLER ȘI ALE GIOCONDEI CĂTRE AMERICA	181
Coriolan Babeți	
SPAȚIU VERSUS TIMP ȘI SPAȚIOTEMPORALITATE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ ..	185
Alexandra Titu	

6

Dosare de artist // Portfolios

RĂZVAN BOAR. POETICA FRAGMENTULUI	188
Diana Marincu	
CĂTĂLIN PETRIȘOR. NEW FAR EAST	190
Cosmin Năsui	
DRAGOȘ BURLACU. REALITATEA DUPĂ 20 DE ANI	192
Cosmin Năsui	
AUREL TAR. EXPRESIVITATEA RESTULUI AMPUTAT	194
Cosmin Năsui	
ȘTEFAN CONSTANTINESCU. AN INFINITE BLUE	196
Valentina Iancu	
IRLO. IDEEA E SĂ VORBIM DESPRE PICTURĂ	198
Cristina Bogdan	
DAN VOINEA. CONSTRUCȚIA PRIN DECONSTRUCȚIE	200
Valentina Iancu	
ȘTEFAN UNGUREANU. TRIBUNA UMANITĂȚII. GEOGRAFIILE EVOLUȚIEI. CONVULSIILE REALITĂȚII. CONFRUNTĂRI ..	202
Andrei Jecza	
GEORGE ANGHELESCU	203
Andrei Jecza	
VLAD UNGUREANU. AMINTIREA UNEI ISTORII AUGMENTATE, MODIFICATE, MUTILATE ..	204
Andrei Jecza	
CRISTIAN SIDA. O FORMĂ DE DRIPPING NARATIV	205
Alain (Georges) Leduc	

7

Ancheta de artă // Art Inquiry

REVIRIMENTUL PICTURII	206
Simona Vilău	
DESPRE PICTURĂ ȘI PIAȚA DE ARTĂ. INTERVIU CU GALERIȘTI ROMÂNI	213
Simona Vilău	

8

Istorie recentă // Recent history

FOTOGRAFUL AVANGARDIST AUREL BAUH OMAGIAT LA VENDÔME	216
Petrișor Militaru	
IMRE BAÁSZ. REVOLTĂ ȘI SPIRIT LUDIC	218
Vladimir Bulat	

9

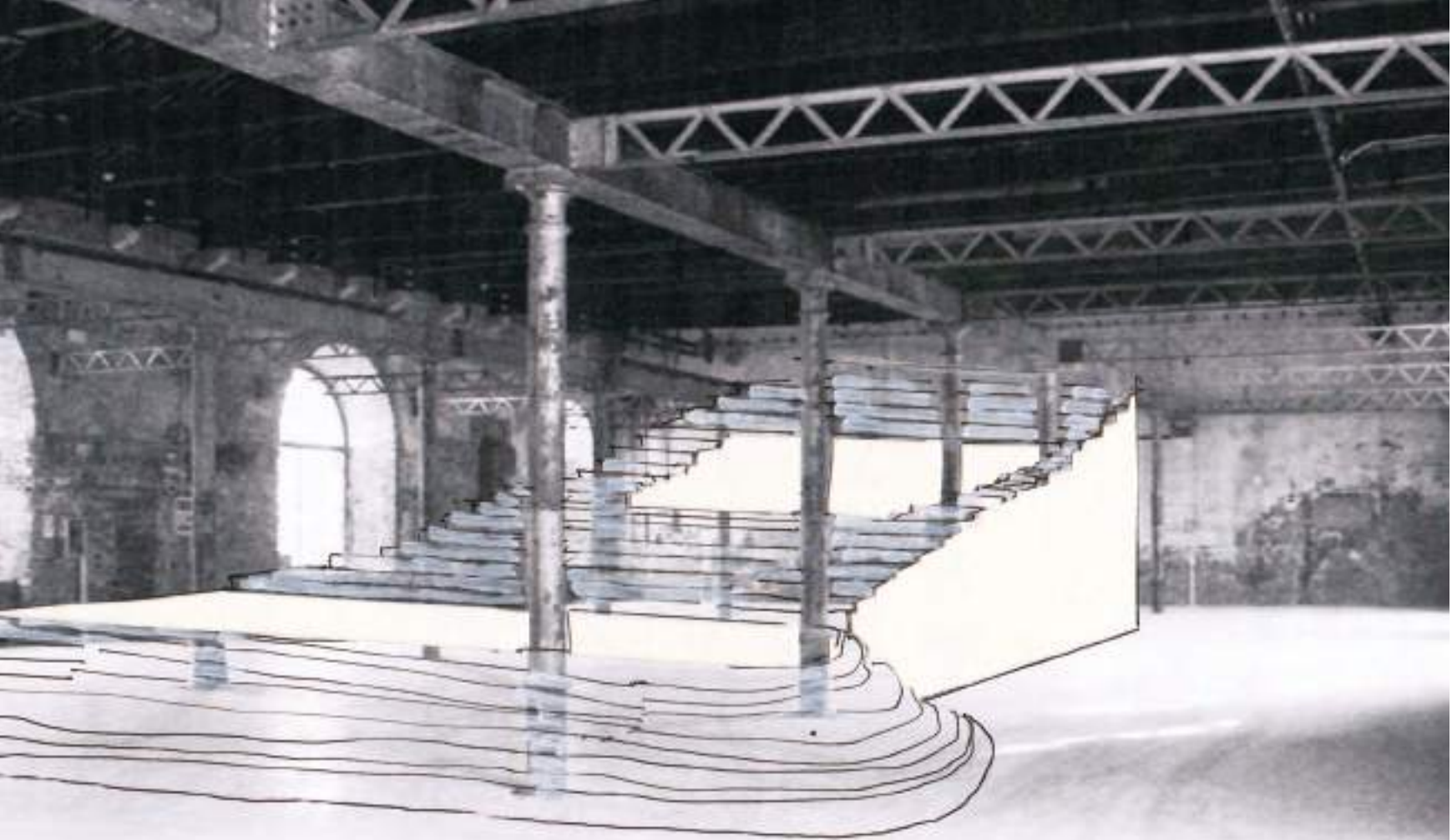
Cronică de carte // Book Reviews

ILEANA PINTILIE. ȘTEFAN BERTALAN. DRUMURI LA RĂSCRUCE	220
Adriana Oprea	
ROMANIAN CULTURAL RESOLUTION. ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ	221
Diana Marincu	
HANS BELLMER – LOUISE BOURGEOIS ..	222
Aurelia Mocanu	
ANNA MARIA GUASCH. ARTE Y ARCHIVO 1920-2010. GENEALOGIAS, TIPOLOGIAS Y DISCONTINUIDADES	223
Magda Predescu	

10

Info

EXPOZIȚII, EVENIMENTE	224
COLABORATORI ■	236



ILLUMI *nazioni*



2 Proiecte curatoriale / Curatorial projects

Bienala de artă de la Veneția 2011

dosar alcătuit de DARIA GHIU

Bienala de artă de la Veneția – prototipul tuturor bienalelor de artă din lume – se află în 2011 la cea de-a 54-a ediție. Cu funcția ei de „joc olimpic al lumii artei, cu marele premiu, un Leu de Aur”, așa cum o definește curatorul și criticul de artă Simon Sheikh, Bienala de la Veneția a cunoscut odată cu fiecare ediție o creștere spectaculoasă. Numărul țărilor participante este din ce în ce mai mare (89 anul acesta, față de 77 în 2009), depășește granițele Giardinilor și ale spațiului de la Arsenale, evenimentele colaterale de artă invadează orașul (37 la această ediție). Bienalele de la Veneția îi sunt dedicate numeroase studii – vizând modul de reprezentare națională, practicile expoziționale, arta afișată, cultivarea unei culturi a celebrității la Veneția. Ea servește drept analiză atât mediului academic internațional, cât și criticilor de artă și jurnaliștilor culturali. Fiecare pune la microscop un anumit fenomen venețian. În 2011, curatorul numit al expoziției centrale – poziționată la Arsenale și în Pavilionul Central – este Bice Curiger (Kunsthaus Zürich), iar conceptul pe care aceasta l-a propus este ILLUMInazioni. „Noile forme de colaborare între artiști” oferă, pentru Curiger, viziuni mult mai deschise asupra ideii de națiune și graniță. Încrederea în orizontul larg al artei merge dincolo de „redundanța paralizantă a actualității cotidiene”, unde „apărarea granițelor a devenit o activitate înfloritoare, dar ambiguă și chiar macabră”. O expoziție eclectică și caracterizată de unii critici drept cuminte, cu 83 de artiști din toată lumea (printre care și surprinzătoarea prezență a lui Tintoretto în show), dintre care 32 sunt tineri, născuți după 1975. Ceea ce face proiectul interesant – dincolo de „housul” criticat al expoziției – este dorința curatoarei de a apropia expoziția sa de Pavilioanele Naționale, chestionând premisele Bienalei de la Veneția, existența sa bazată pe națiuni în competiție. Astfel, curatoarea i-a invitat pe toți artiștii din expoziție, alături de cei propuși de către fiecare pavilion, să răspundă unui set de cinci întrebări – de altfel extrem de previzibile, la fel ca majoritatea răspunsurilor – despre identitate națională și globalizare.

pagina alăturată:

Monica Bonvicini – Untitled (15 Steps to Virgin), 2011, Ink on tracing paper
Courtesy of the artist and Galerie Max Hetzler, Berlin



sus, stânga:

Franz West – Tea kitchen at Franz West Studio, 2011
Photo: Heiri Haefliger/Atelier Franz West
Courtesy the artist

pagina alăturată:

Christoph Schlingensiefel în Pavilionul German
Foto: Daria Ghiu

Leul de Aur pentru cea mai bună participare națională i-a revenit Germaniei și lui Christoph Schlingensiefel, regizor și om de teatru, mort prematur în august 2010: pavilionul a devenit un interior de biserică, o repunere în scenă a unui proiect de teatru al artistului, oratoriul Fluxus „A Church of Fear vs. The Alien Within”. Leul de Aur pentru cel mai bun artist l-a luat americanul Christian Marclay, cu maratonul video The Clock: un montaj de 24 de ore, din secvențe de film, în care personajul principal este timpul – fie că vedem un ceas sau ne este sugerat un anumit moment al zilei. Performanța constă în sincronizarea perfectă a ceasului de pe ecran cu ceasul spectatorului. Leul de Argint pentru cel mai promițător artist în expoziția ILLUMInazioni i-a revenit lui Haroon Mirza (Marea Britanie), iar Leul de Aur pentru întreaga activitate a fost acordat artiștilor Franz West și Sturtevant.

Dosarul de față își propune să discute ediția a 54-a a Bienalei de la Veneția din mai multe perspective. Pentru a înțelege problemele pe care le pune proiectul central curat de către Bice Curiger și bienala astăzi, l-am invitat la dialog pe organizatorul artistic al expoziției ILLUMInazioni, Giovanni Carmine. Istoricul de artă Edit Andráș plasează Pavilionul României într-un context mai larg, cel al pavilioanelor est-europene, și analizează modul în care mai multe țări estice se reprezintă anul acesta la Veneția.

Performing History și Romanian Cultural Resolution reprezintă România la Bienala de la Veneția în 2011 și sunt proiectele selectate de juriul format din: Marius Babias, Fabio Cavallucci, Alexandru Damian, Erwin Kessler, Monica Morariu, Alexandru Patatic, Oana Tănase, în urma Concursului Național organizat de Ministerul Culturii și Patrimoniului Național, Ministerul Afacerilor Externe și Institutul Cultural Român.

Performing History este curat de Maria Rus Bojan și Ami Barak, cu artiștii Ion Grigorescu, Anetta Mona Chișă, Lucia Tkacova. Care au fost intențiile acestui proiect, ce anume a declanșat actul subversiv al artiștilor pe 1 iunie, ziua vernisajului, și cum a fost el receptat de către curatori. Care este relevanța unei discuții contemporane despre relația artist–curator?

Partea a doua a dosarului am dedicat-o unei anchete despre Bienala de la Veneția și prezența României, o anchetă la care au răspuns mai mulți profesioniști ai scenei artistice românești și internaționale.

În ultima parte a dosarului am dialogat cu Adrian Bojenoiu și Alexandru Niculescu despre crearea Centrului pentru artă contemporană Club Electro Putere Craiova și mutarea activității acestuia la Veneția pe perioada bienalei. Alexandru Damian, vice-comisar al României la Bienala de Artă, discută despre reglementarea statutului Pavilionului României și posibilitatea existenței a două proiecte în acest an. Artistul Dan Perjovschi analizează ce funcționează și ce nu la Bienala de la Veneția.

Bienala este deschisă între 4 iunie și 27 noiembrie.





dialog

DARIA GHIU – GIOVANNI CARMINE

organizator artistic al expoziției ILLUMInazioni, curatoriată de Bice Curiger

Daria Ghiu: În textul pe care îl semnați în catalogul expoziției, *ILLUMInazioni*, vorbiți despre rolul Bienalei de la Veneția astăzi și despre posibila cheie în care ar trebui să o „citim”. Spuneți că Bienala de la Veneția deține toate elementele unui clasic (are un format puternic, este cea care stabilește canonul), iar conceptul acestei ediții, „illumInazioni”, s-ar referi tocmai la un element caracteristic al Bienalei: pavilioanele naționale oficiale. De ce este încă important și productiv să continuăm să vorbim despre artă în relație cu „națiune” și „identitate”?

Giovanni Carmine: S-ar putea ca tocmai contextul Bienalei de la Veneția să ne invite să reflectăm asupra subiectului naționalității. Într-un fel, este o realitate structurală... Cu toate acestea, ceea ce este interesant – în egală măsură pentru specialiști și publicul larg – este să vedem și să analizăm modul în care țări diferite își reprezintă scena artistică, încearcă să devină vizibile într-un context global sau se celebrează la Veneția. Desigur, modul în care am folosit termenul de „națiune” nu este atât de legat de granițele politice, ci, mai degrabă, vizează o perspectivă metaforică. În această privință, arta este în continuare, după părerea mea, instrumentul cel mai eficient pentru a reflecta asupra noțiunii de identitate: identitatea unei idei, a chestiunilor culturale, a unei persoane sau a unei comunități de intenții. Dar este important de menționat că în textul meu nu am vrut să spun că Veneția postulează ce este sau ce ar trebui să fie arta contemporană. Ideea mea era

că Bienala are stabilit un format expozițional care a devenit astăzi în mare măsură o formulă globală pentru expunerea artei contemporane.

D.G.: Expoziția *ILLUMInazioni*, curatoriată de către Bice Curiger, lasă impresia unei meta-expoziții, ce discută semnificațiile Bienalei de la Veneția și devine un cadru perfect pentru pavilioanele naționale, un fel de oglindă pentru acestea. Ce ne puteți spune despre această expoziție, după ce ați văzut și expozițiile din Giardini și ați citit criticile și analizele oferite de presa de artă internațională?

G.C.: Ne aflăm la peste trei luni de la deschidere și cu oarecare distanță pot spune că sunt mulțumit de expoziția noastră. Pe măsură ce trece timpul, avem reacții tot mai complexe la expoziție, care ne arată că am reușit să atingem subiecte care sunt astăzi de interes pentru public și pentru artiști.

D.G.: Subliniați în textul dumneavoastră faptul că pregătirea expoziției a fost simultană cu „Primăvara” mișcărilor politice recente din Orientul Mijlociu. Și, pornind de la acest punct de referință, faceți o paralelă interesantă cu modul în care artiștii lucrează și „împărtășesc”. Haideti să discutăm puțin despre ceea ce putem numi „teoria împărtășirii” („sharing theory”). O considerați ca având un „potențial progresist și revoluționar”, vă intitulați textul „Unde este Ai Weiwei?”, solidarizând, la rândul dumneavoastră, cu artistul chinez Ai

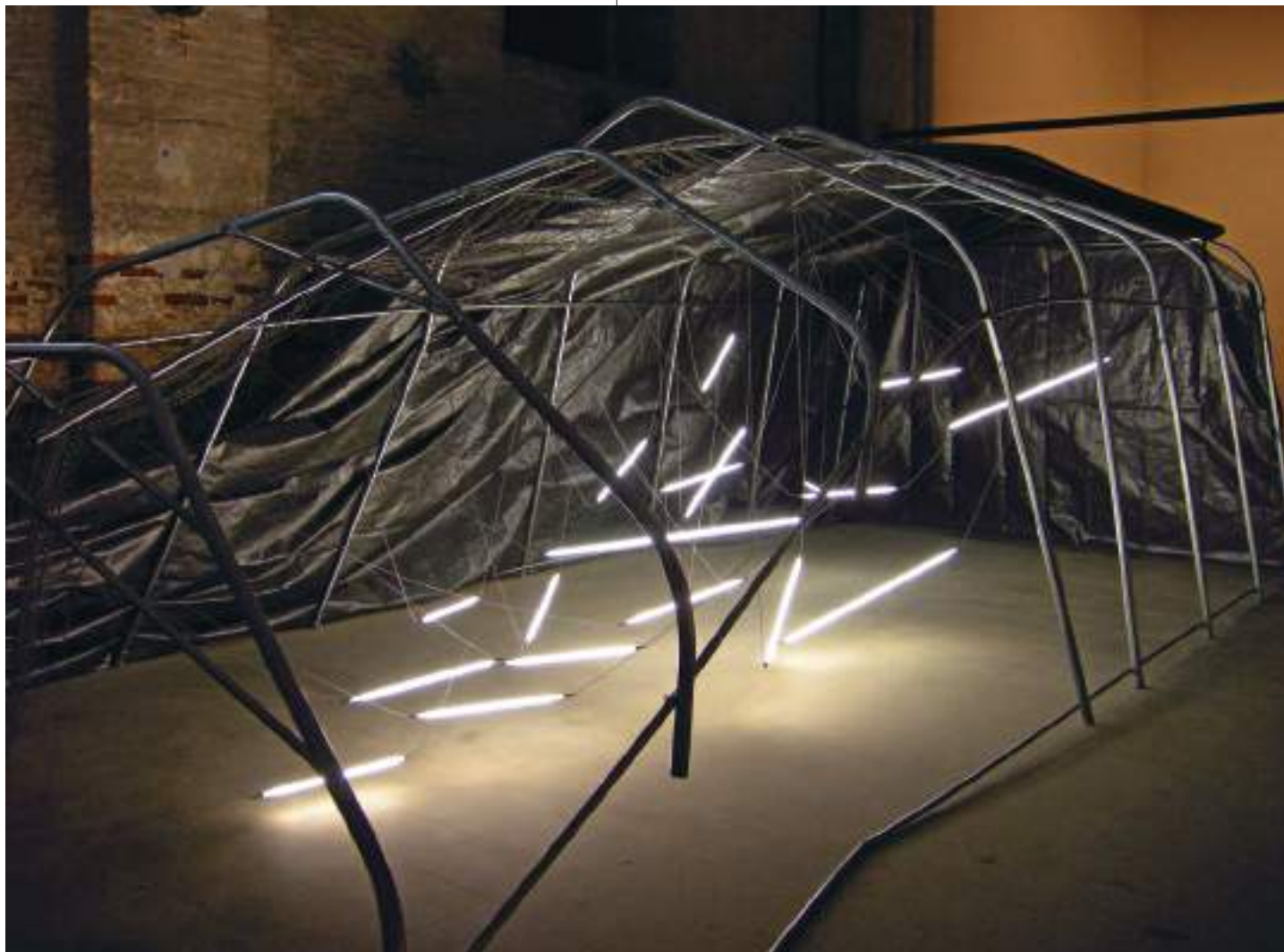
Weiwei și detenția sa – așa cum s-a întâmplat în Giardini în perioada deschiderii. Cum ar trebui să vorbim despre „împărtășire” atunci când analizăm Bienala de la Veneția? Poate aceasta fi una dintre noile sale funcții? Credeți că ne ajută să privim totul din perspectivă politică?

G.C.: Cred în împărtășire (*Sharing*) cu toată convingerea, în calitate de curator, dar și ca om. Potențialul de împărtășire al artei este poate subestimat și mi-ar plăcea ca pe viitor să implic mai mult acest aspect în munca mea. În acest sens, titlul textului meu, care nu este într-o legătură atât de strânsă cu propriul conținut, a fost un gest pe care l-am considerat important, și pentru că altfel nu se întrevădea nicio inițiativă oficială din partea organizatorilor Bienalei pentru a protesta împotriva închiderii lui Ai Weiwei. Am considerat că este foarte important să ne arătăm solidari, să împărțim acest spațiu și vizibilitatea unui titlu din catalog.

D.G.: Care sunt riscurile la care sunt expuși curatorii și, în cazul dumneavoastră, organizatorul artistic, atunci când pregătiți o expoziție atât de mare cum este cea de la Arsenale, de la care se așteaptă să fie o panoramă a scenei artei contemporane de astăzi?

G.C.: Principala problemă este faptul că ai la dispoziție foarte puțin timp pentru organizarea expoziției. Bice Curiger a fost selectată în mai 2010 și mi-a cerut să colaborez cu ea în

„Arta este instrumentul
cel mai eficient
pentru a reflecta asupra
noțiunii de identitate”



pagina alăturată:

*Padiglione Centrale Giardini, Venezia, 2011;
Photo: Giorgio Zucchiatti; Courtesy: la Biennale di Venezia*

deasupra:

*Navid Nuur – HIVEWISE, 2007–2011, installation view, Venice Biennale 2011.
Wood, perspex, connectors, wires with neons sticking out scattered in metal
tent frame, tent cover, dimensions variable
Courtesy the artist, photo: Daria Ghiu*

jos, dreapta:

*Christian Marclay – The Clock, 2010; Edition of 6. Single-channel video.
Duration: 24 hours; Courtesy: White Cube, London and Paula Cooper Gallery,
New York; Courtesy the artist*





sus, dreapta:
Giulia Piscitelli – Spica, 2011. Installation of 11 pieces. Bleach, hydrochloric acid on silk, 400 x 150 cm each.
Anya Titova – YHBHS (You Have Been Here Sometime), 2011. Found materials, metal, wood, plastic, bronze, Plexiglas, spray paint.
Installation view: ILLUMInations, 54. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia
Photo: Giorgio Zucchiatti; Courtesy: la Biennale di Venezia

sus, stânga:
Maurizio Cattelan – Turisti, 1997
Taxidermized pigeons. Environmental dimension
Courtesy: Maurizio Cattelan Archive

la mijloc, stânga:
Nathaniel Mellors – Hippy Dialectics (Ourhouse), 2010
Animatronic sculpture with sound.
Installation view: De Hallen, Haarlem.
Photographer: G. J. van Rooij © G. J. van Rooij
Courtesy the artist; Matt's Gallery, London; MONITOR, Rome; Galerie Diana Stigter, Amsterdam.

dedesubt:
Andro Wekua – Pink Wave Hunter, 2010-2011. Installation consisting of 15 sculptures on a pedal/ stage, ca. 220 x 2000 x 250 cm. Installation view: ILLUMInations, 54. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia
Photo: Francesco Galli; Courtesy: la Biennale di Venezia



august, așa că, practic, am avut mai puțin de un an la dispoziție pentru a organiza expoziția, care se presupunea că trebuie să fie cel mai important eveniment din programul artistic. Din cauza acestei limitări, am spus de la început că scopul nostru nu este acela de a realiza o panoramă a ceea ce înseamnă arta astăzi, pentru că nu am avut suficient timp ca să întreprindem o analiză globală minuțioasă. Intenția noastră a fost să organizăm o expoziție care să fie consistentă în sine. Am convingerea că organizarea bienalei trebuie să reconsidere, la modul cel mai serios, timpul pe care îl acordă curatorului: trebuie să ai posibilitatea să focalizezi cât mai precis subiectul expoziției și să acorzi timp artistului pentru a-și produce noile lucrări.

D.G.: Una dintre inovațiile acestei expoziții a fost aceea că a inclus mulți artiști tineri, având aproximativ 30 de ani. Puteți să ne spuneți care sunt câțiva dintre cei mai interesanți artiști cu care ați colaborat pentru această expoziție?

G.C.: Cred că Bice m-a invitat să lucrez cu ea tocmai pentru că fac parte din această generație și că, evident, am experiență în lucrul cu acest gen de artiști. Cu Bice am avut câteva discuții foarte deschise despre toți artiștii incluși în ILLUMInazioni și, desigur, m-am „luptat” să includem artiști pe care i-am considerat interesați pentru expoziție. Altfel, în discuțiile pe care le-am purtat, am încercat întotdeauna să ne lămurim dacă o anumită poziție era într-un acord coerent cu toată lumea și în cadrul conceptual și, în cele din urmă, am convenit aproape asupra tuturor alegerilor pe care le-am făcut... Nu vreau să dau nume, dar vă pot spune că toți am dat ce am avut mai bun la Veneția și astfel am ajuns, în cele din urmă, să avem o expoziție foarte bună.

Sabotajul la Bienala de la Veneția, „o investiție în critica la adresa instituționalului”

D.G.: Care sunt pavilioanele naționale care vi s-au părut cel mai interesante? Care sunt cele mai interesante subiecte abordate de pavilioanele naționale?

G.C.: Unul dintre pavilioanele al cărui impact încă îl resimt este cel polonez, cu impresionanta lucrare a Yaelei Bartana. Acest proiect a atins mai multe subiecte care sunt fundamentale astăzi, iar din punct de vedere formal a fost extrem de riguros. Am fost de asemenea impresionat de Pavilionul Germaniei și cred că și Pavilionul Italiei a fost foarte interesant. Acesta din urmă ilustrează într-un mod cât se poate de spectaculos nu doar criza profundă prin care trece Italia după 20 de ani cu Berlusconi și cum funcționează lucrurile, ci și modul în care arta trebuie să lupte constant împotriva populismului!

D.G.: Criticii de artă au atras atenția în analiza lor asupra puternicei participări arabe, prin cinci pavilioane naționale (Egipt, Irak, Arabia Saudită, Siria, Emiratele Arabe Unite) și prin expoziția pan-arabică The Future of a Promise (Viitorul unei promisiuni). Cum vi s-au părut aceste expoziții?



deasupra:
Jacopo Robusti detto Tintoretto – La creazione degli animali (The Creation of the Animals), 1550-1553. Gallerie dell'Accademia, Venezia.
Courtesy: Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MIBAC)

G.C.: Cunosc lumea artistică egipteană foarte bine și cred că egiptenii s-au descurcat de minune la Veneția, aducând în Giardini realitatea și cruzimea revoluției. Desigur, acest proiect a fost rezultatul unei necesități urgente și a apărut mai mult decât coerent în acest cadru, dar am și propriile rețineri față de arta lui Ahmed Basyony, artist renumit în Egipt și care a murit în timpul revoluției. Am de asemenea mari rețineri cu privire la participarea Emiratelor Arabe Unite și a Arabiei Saudite, ale căror pavilioane încearcă să ascundă sărăcia conceptuală în spatele designului.

D.G.: Istorici de artă precum Piotr Piotrowski discută aprins astăzi despre nevoia de a rescrie canonul modernității, luând în considerare arta din Estul Europei, care trebuie în continuare să fie analizată și cercetată riguros. Din acest punct de vedere, care pavilion credeți că a fost cel mai ambițios?

G.C.: Desigur, Pavilionul Rusiei, care este din această perspectivă extrem de interesant și va contribui la o mai mare popularitate a artei lui Monastirskii în comunitatea artistică. Fără îndoială, mai sunt multe de făcut în acest sens, dar expoziții cum ar fi *Les promesses du passé* („Promisiunile trecutului”) din 2010 de la Centrul Pompidou din Paris sau proiectul *Ostalgie* de la The New Museum din New York înlesnesc formularea unei istorii alternative a modernismului.

D.G.: În Pavilionul României, în ziua deschiderii, artiștii Ion Grigorescu și Anetta Mona Chișu/Lucia Tkáčová, fără să anunțe curatorii și organizatorii, au avut o intervenție care redeschide mai vechea discuție despre relațiile de putere dintre curator și artist. Cum explicați acest gest în contextul Bienalei de la Veneția?

G.C.: Felul în care eu interpretez acest gest de „vandalism” este că Grigorescu și cele două artiste au dus până la capăt premisele formulate în expoziție. Așa că am o oarecare simpatie

pentru gestul lor. Platforma și vizibilitatea pe care o oferă bienala face ca orice tip de sabotaj să fie o investiție în critica la adresa instituționalului, care este extrem de necesară la Veneția.

D.G.: De ce are Bienala de la Veneția în continuare un format puternic? Vorbeam la începutul interviului despre metadiscursul din ILLUMInazioni – bienala care se chestionează pe sine. Pentru mine, este o observație valabilă pentru multe alte ediții recente ale bienalelor (Bienala de la São Paulo și cea din Taipei în 2010, sau Bienala „Untitled” – „Fără Titlu” – de la Istanbul, de anul acesta). De ce credeți că bienalele trebuie astăzi să-și pună în discuție propriul statut și să își reanalizeze funcțiile?

G.C.: O bienală nu mai este ceva ieșit din comun astăzi. Este doar un format expozițional, un instrument de marketing cultural și un tip de eveniment ușor de promovat: o dată la doi ani vom face o expoziție de artă contemporană, care va chestiona contextul socio-politic. Veneția și São Paulo au avantajul că au o tradiție îndelungată, ceea ce le transformă într-un fel de „clasic”, ca în literatură. Veneția este un caz aparte, pentru că este un eveniment care crește de la an la an, prin tot mai multe participări naționale și evenimente conexe (oficiale sau neoficiale). Dar dacă „expoziția centrală” a Bienalei de la Veneția va continua să aibă importanță curatorială, este fundamental ca bienala să fie regândită. Știm prea bine: modelul creșterii necontrolate nu poate duce decât la prăbușire. Deci unicul mod de a putea merge mai departe este de a replasa în centru conținutul și arta.

Traducere din limba engleză de SANDA WATT

Giovanni Carmine este curator și directorul instituției Kunst Halle Sankt Gallen, Elveția.

Călătorie în trecut, în folosul prezentului

text de EDIT ANDRÁS

În timpul Bienalei de la Veneția, o navă-fantomă căreia i-a fost refuzat accesul în apele teritoriale venețiene, iahtul „Pescărușul” al mareșalului Tito, a circulat în portul Rijeka, cu o expoziție de artă clasică și de neoavangardă la bord, selectată din colecția regională a lui Marinko Sudac¹, indicând parcă simbolic posibilul spațiu actual al activismului politic și artistic la periferia paradei internaționale. Față de această poziție, pavilionul național rusesc și cel românesc din Giardini, precum și reprezentanța națională croată din Arsenale au ales strategia subversivă a „subminării din interior” a sistemului, ca și cum și-ar tăia o breșă în spectacolul gigantic. Destul de atipic în contextul unei parade de artă contemporană menite să prezinte trendurile actuale, toate cele trei expoziții au mizat pe retrospecție. Cu toate că, dintre operele artiștilor prezenți, doar cea a croatului Tomislav Gotovac este încheiată, nici activitatea desfășurată de ceilalți nu poate fi considerată drept actuală în adevăratul sens al cuvântului, în măsura în care momentul istoric special și mediul nutritiv al artei acestora au dispărut, respectiv se află în proces de dispariție chiar și în urmele sale.

¹ Marinko Sudac, colecționar croat, deținătorul unei importante colecții de artă avangardistă din fosta Iugoslavie (peste 10 mii de lucrări de artă și documente). (n.red.)

Expozițiile au evocat spiritul practicilor de creație accesibile în condițiile socialismului – undeva la mijloc de drum între manifestările bombastice menite să atragă atenția și reprezentările naționale idiosincratice, întoarse cu spatele spre discursul artistic – și au problematizat dacă moștenirea artistică a țărilor postsocialiste are vreo relevanță în cadrul artei contemporane din prezent.

Împotriva artei transformate în industrie de divertisment și căutare isterică a inovației, precum și în contra atitudinii de receptare în masă, marcate de deficit de atenție, pavilionul rusesc a adus în prim-plan trăirea în prezent și *vita contemplativa*. Cu alte cuvinte, tocmai ceea ce, în contextul modernității, a însemnat simplă pasivitate, cu o conotație negativă, și a cărei fază trebuia depășită cât mai repede în vederea viitorului glorios. Teoreticianul-vedetă al regiunii, Boris Groys, și-a organizat expoziția intitulată „Zone goale” în jurul marii figuri paterne a artei rusești contemporane, Andrei Monastîrskii, respectiv al grupului inițiat de către acesta, *Kollektivnoie deistvîia* (Acțiuni colective), care a funcționat în anii '70-'80 și în care a participat ocazional, în calitate de membru, însuși artistul. Prin intermediul excursiilor în natură, grupul urmărea să reprezinte „acționarea anunțată programatic sub semnul contemplării”. Întrucât acțiunile artistice realizate cu ocazia excursiilor în afara orașului au fost, de obicei, de durată scurtă și s-au desfășurat la distanțe mari de observatori, chiar și drumul lung de întoarcere a putut deveni parte a acțiunii, deoarece a oferit posibilitatea discutării și interpretării celor văzute. Monastîrskii a denumit drept „acțiuni goale” aceste *performance*-uri inedite, care au reușit să creeze „spații goale” sau „spații zero”, lipsite de ideologie, în contra spațiului totalitar al Uniunii Sovietice. Spre deosebire de proiectul comunist omniprezent, utopia lor nu a fost una îndreptată spre viitor, ci spre prezent. Artiștii respectivi au reușit să își creeze propriile comunități sociale de ocazie și situații alternative, în condițiile controlului total și al unui mediu artistic și politic pătruns de ideologie, oferind o perspectivă și pentru prezent.

Interferența dintre trecut și prezent este și mai evidentă în pavilionul românesc și în cel croat, construite pe cooperarea între două generații și două practici artistice distincte. Expoziția croată, semnată colectiv de grupul de curatoare WHW (*What, How & for Whom*), a adus un omagiu operei lui Gotovac, personalitate legendară stinsă de curând din viață, fără să creeze o atmosferă de criptă, dat fiind faptul

că este vorba despre copilul teribil, demolator de tabuuri și narcisist al Iugoslaviei socialiste. Colectivul teatral croat BADco., format din tineri artiști, a reflectat asupra spectacolelor stradale celebre și controverse, precum și asupra *home-video*-urilor pomografice ale acestuia, și ca expresie a activității transgeneraționale conștiente a scenei croate. În spațiul redus, de mare intensitate, spectatorul a putut fi simultan voyeur și obiectul voyeurismului, întrucât fiecare eveniment petrecut în spațiul magic a devenit îndată parte integrantă din expoziție. În privința realizării și atitudinii afișate, pavilionul românesc s-a situat undeva la mijloc între cele două expoziții cu o concepție similară. Spectaculos și impresionant în intenție față de expoziția rusă, minimalistă, conservatoare și menită să ofere, în primul rând, o experiență intelectuală, totuși, acesta nu a reușit să pară atât de viu precum pavilionul croat, care a reușit să integreze chiar și spectatorul în expoziție. Spre deosebire de caracterul închis în sine și monolitic al pavilionului rusesc, dar și de situația în cadrele naționale a celui croat, pavilionul românesc a optat pentru o soluție nu doar transgenerațională, ci și transnațională prin invitarea unui tânăr cuplu de artiști care își desfășoară activitatea în Slovacia, în compania lui Ion Grigorescu, artist de primă mărime. Proiectul video realizat de către Anetta Mona Chișa și Lucia Tkáčová privește retrospectiv asupra perioadei eroice. Cele două artiste încearcă să țină în frâu și chiar să dirijeze un pumn închis, simbol al mișcării proletare, reprezentat sub forma unui balon uriaș. Diferența în atitudine confruntă reciproc, totodată, și mediile artistice diferite. În cadrul intervenției dinaintea vernisaj, artiștii au aplicat, cu spray-uri, comentarii despre viața artistică și cadrele artei contemporane, chiar asupra operelor și a spațiului expozițional oarecum steril și maiestuos al pavilionului, amintind de eleganța galeriilor comerciale private, mesajele fiind sincronizate cu argumentele pline de umor și ironie înscrise pe pereții de la intrarea în pavilion, pro și contra acceptării unei invitații la Bienala de Artă Contemporană. Acordul lui Grigorescu cu vandalizarea operelor sale atestă ținuta interioară și ambivalența față de succes, dar și repulsia artistului față de statutul de VIP. De asemenea, ambivalența scenei internaționale față de practicile de creație (post)socialiste se manifestă în mod marcant și poate fi sesizată foarte acut în pavilionul românesc, ceea ce aduce la suprafață și ambivalențele și chiar schizofrenia locală în fața fenomenului. Însăși prezentarea mai puțin atractivă, în stil *low-tech* și caracterul documentar ale pavilionului rusesc au fost menite să prevină comercia-

lizarea, iar echipa de curatori croată a folosit în același scop, într-un mod foarte rafinat, caracterul efemer. Cu toate acestea, niciunul nu a reușit să evite tentația, nemaivorbind despre prevenirea acesteia. În cazul pavilionului românesc, doi curatori emigranți, de origine română, Maria Rus Bojan și Ami Barak, și-au unit forțele pentru a așeza pe harta internațională figura legendară a anilor '60-'70 din arta românească non-oficială, ceea ce înseamnă, în mod inevitabil, și un import pe piața internațională a operelor de artă. Acest lucru, în sine, nu ar însemna o problemă, căci prezența și disidența simultană ar fi ceva greu de imaginat. Opera lui Ion Grigorescu are însă în centru tocmai disidența forțată, iar în măsura aceasta reprezintă nu numai evocarea concretă a falansterului ceaușist, ci și un document fidel al cartografierii și luării în folosință ale spațiului de mișcare foarte redus din interiorul aceluia falanster. În acest fel, această operă atestă, ca să spunem așa, adevărata forță, vitalitatea imensă și instinctele de supraviețuire ale artei. Performanțele minimaliste ale artistului folosesc singurul mediu încă posibil, propriul corp, într-un spațiu privat claustrofobic, în lipsa oricărei companii, public și mai ales cumpărător. În domeniul artei, motivele comerciale declarate sau chiar și cele ascunse tocmai înșă, prin înșăși natura lor, tășurile, șlefuiesc suprafața neuniformă și încearcă să reliefeze o oarecare curiozitate, capabilă să funcționeze ca semn de marcă înregistrat pe piața bunurilor de consum unicat, de lux. Cei doi curatori români au reușit, totuși, să evite capcanele alunecoase ale simplificării și exotizării, cărora expoziția paralelă de la New York, *Ostalgie* (*Exhibition of the Eastern European and Former Soviet Republics*), le cade fără rezerve victimă, fără a fi însă capabilă să reziste și tendințelor prețiozității și estetizării, motivate, probabil, în cazul lor, de nevoia delimitării. Or, artiștii au reacționat, pe cât se pare, tocmai la această alunecare atunci când au „rebrutalizat”, în contra concepției curatoriale, expoziția ajunsă de salon. În cazul lui Grigorescu, inclusiv panica stărnită de pierderea controlului asupra propriei opere a putut să contribuie la consimțământul pentru intervenție, motivat, cu alte cuvinte, și de faptul că lungă invizibilitate a fost urmată abrupt de prădarea completă a atelierului, împrăștierea operelor și prezența publică excesivă, deseori în contexte comerciale sau culturale simplificatoare, inclusiv în cadrul *Ostalgie*, independent de faptul că expoziția a fost organizată într-o instituție de prestigiu, New Museum din New York. În situația sufocantă din prezent, marcată de comercializarea paralizatoare a artei la nivel global și de

intensificarea tendințelor naționaliste ideologice – tot mai caracteristice, din nefericire, pentru Ungaria –, una dintre căile de ieșire posibile este căutarea posibilităților de manifestare artistică și a metodelor de creație alternative, în privința cărora tocmai experiențele din trecut oferă modele prezentului. În acest sens, asistăm la o schimbare de funcții evidentă între expoziția centrală, curatorială a Bienalei de Artă și pavilioanele naționale, în măsura în care anul acesta prima a ales în mod deschis calea comerțului de artă prin materialul ușor digerabil și agreabil al expoziției sau prin târgul de covoare persane de salon și decorațiunile de interior burgheze, în timp ce pavilioanele naționale, odinioară desconsiderate, au ieșit în prim-plan asumându-și investiția și actualizarea posibilităților de autoeliberare și de supraviețuire ale artei. Cu siguranță, nu poate fi considerată o simplă întâmplare faptul că țările post-socialiste ocupă un loc de frunte în acest proces, poate și datorită trăirii unei experiențe de déjà-vu sau pentru că experiența opresiunii de odinioară se convertește în capital intelectual și artistic în contextul artei și al istoriografiei de artă contemporane măcinate de probleme de identitate. Conștiința acestui fapt reprezintă valoarea principală a celor trei expoziții și îndeosebi a celei românești, în măsura în care prezintă nu numai problema, ci și dilema asociată cu această problemă.

Traducere de **LÓRÁND RIGÁN**



Pavilionul României la Veneția

Performing History este proiectul câștigător în Pavilionul României.

Curatori: Maria Rus Bojan, Ami Barak

Artiști: Ion Grigorescu, Anetta Mona Chișa și Lucia Tkáčová.

Cu colaborarea specială a scriitorului Bogdan Ghiu, a revistei IDEA artă+societate și a IRES - Institutul Român pentru Evaluare și Strategie.

Comisar: Monica Morariu; Vicecomisar: Alexandru Damian

Organizatori: Ministerul Culturii și Patrimoniului Național, Ministerul Afacerilor Externe, Institutul Cultural Român

Producători: Centrul Internațional pentru Artă Contemporană - CIAC, București și MB Art Agency, Amsterdam

Website: www.performinghistory.ro



pagina alăturată și deasupra:
*Imagini din expoziția Performing History după intervenția artiștilor.
Pavilionul României
Foto: Bogdan Ghiu; Andrei Timofte*

Performing History

Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová

80:20, 2011

Mural on the facade of the Romanian Pavilion

Try again. Fail again. Fail better, 2011

Video-installation with HD video projection

Ion Grigorescu

Ame (Fragment), 1977

Super 8mm film transferred on DVD; 1' 55"

Eu în atelier, 1976

Digital print, mounted on aluminium

Hamlet, 1998

Digital print mounted on aluminium

Covorul, 2008

Video transferred on DVD; 1' 4"

leșirea în stradă, 2011

Video animation, projected on a white sofa, 9'

Gâtul (Autoportret cu Tuthankamon), 1975

Digital print mounted on aluminium

Zugrăvitul, 1976

Digital print on fabric

Yoga, 2011

Digital video; 2'05"

Start, 2010

Digital video; 11'47"

Etica relației artist–curator sau despre cum
se mai poate contextualiza azi radicalismul artistic

conversație

ZORAN ERIC – MARIA RUS BOJAN ȘI AMI BARAK

Maria Rus Bojan și Ami Barak au fost curatorii expoziției Performing History din Pavilionul României la cea 54-a ediție a Bienalei de la Veneția din acest an. Proiectul lor s-a structurat sub forma unui dialog între două generații de artiști, amândouă radicale ca exprimare: Ion Grigorescu, o figură renumită a performance-ului și artei conceptuale Est-Europene din anii 1970 și 1980, și duo-ul de tinere artiste Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová, ale căror proiecte relevă o atitudine feministă critică. Proiectul a luat un curs „neprevăzut”, când Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová împreună cu Ion Grigorescu, fără nicio discuție prealabilă cu curatorii, au decis să-și exprime statement-ul critic non-conformist sub forma unui graffiti de-a lungul întregului display din pavilion. În urma acestei intervenții, i-am stârnit pe cei doi curatori la o discuție despre limitele relației artist–curator, despre etica și responsabilitățile profesionale ale curatorilor și despre modul în care se mai pot gestiona azi atitudinile radicale și de avangardă.



alăturat și dedesubt:
Imagini din expoziția *Performing History* după intervenția artiștilor.
Pavilionul României
Foto: Bogdan Ghiu



Zoran Eric: Proiectul vostru s-a articulat nu numai ca dialog transgenerațional, dar și ca unul care transgresează granițele ideii de reprezentare națională. În ce fel ați dorit să marcați „tensiunea” și conexiunile dintre aceste două generații și poziții artistice diferite? Și în ce măsură considerați că acest proiect definește spațiul Est-European?

Maria Rus Bojan: Ideea relațiilor multiple la istorie, a trăirii istoriei ca suită de ipostaze ale mai multor modernități specifice a constituit, de la bun început, nucleul acestui proiect. Nu am dorit să ne concentrăm doar pe practicile estetice și artistice locale, interesul nostru pentru deconstruirea reprezentărilor vizuale ce pot fi catalogate ca specifice Europei de Est întemeindu-se pe observația că dialectica acestor reprezentări este puternic influențată de discursul unei modernități la fel de specifice acestei arii geografice. Comunismul a fost, poate, forma cea mai radicală îmbrăcată de modernitate, și faptul că, de ceva timp încoace, întregul proiect al modernității este supus re-evaluării, luându-se în considerare și aceste perspective, ne obligă și pe noi să articulăm o poziție. În acest sens, forțarea unei comparații între opera lui Grigorescu și cea a mai tinerelor artiste Chișă&Tkáčová ni s-a părut cea mai potrivită formulă pentru a tematiza ideea că, în ciuda multiplelor rupturi între generații, în ciuda faptului că istoria Estului Europei este prin excelență una fragmentată, există totuși o continuitate în reflectarea critică a actualității și a plasării discursului artistic în contemporaneitate. Evident că ne-am asumat riscurile care decurg dintr-o astfel de alăturare, însă pentru noi a fost important să punem în evidență etica practicii artistice a lui Ion Grigorescu, în relație cu noua abordare,

care nu mai este directă, ci mediată, a tinerei generații.

Ami Barak: Ne-am propus ca prin această structură bicefală să punem în valoare pe de-o parte o figură istorică, o personalitate a cărui operă din anii 1970 și 1980 a fost cunoscută doar de un public relativ restrâns, dar care, în ultimii ani, și-a câștigat un loc important pe scena artistică internațională, evident cu intenția de a consacra rolul și contribuția lui Ion Grigorescu la istoria neo-avangardei Est-Europene; pe de altă parte, am considerat necesar să includem o generație foarte tânără de artiști, ale cărei practici artistice sunt în opinia noastră versiuni actualizate ale aceluiași tip de atitudine avangardistă. Am dorit astfel să arătăm că spiritul avangardei nu este o istorie a trecutului, de arhivat și de pus la sertar, dar că se manifestă la fel de puternic și azi, doar vocabularul este diferit, atitudinile și gesturile îmbrăcând mereu alte forme.

Z.E.: Echipa voastră l-a inclus și pe scriitorul Bogdan Ghiu. Cum ați lucrat împreună la conceptualizarea proiectului pentru Pavilionul României și cum ați făcut selecția artiștilor?

M.R.B.: Într-o mare măsură a fost șansa care ne-a adus pe toți împreună la Paris exact în momentul în care ne-a venit ideea de a aplica la concursul pentru Pavilionul României de la Veneția. Toți am fost de acord că formula cu doi curatori și un teoretician de anvergura lui Bogdan Ghiu avea șanse mult mai mari să convingă și, în plus, el nu este numai un poet, scriitor, traducător și critic media de succes, ci de un timp încoace este foarte implicat în zona artistică. În ultimii ani, am realizat în tandem cu

Bogdan câteva proiecte internaționale notabile, și am considerat că expertiza și perspectiva sa filosofică asupra actului artistic și esteticii contemporane nu poate fi decât binevenită. Tot lui Bogdan îi datorăm titlul și catalogul proiectului, o publicație integral „curatoriată” de el, mă refer aici la selecția autorilor și la structurarea lui ca supliment special al revistei *IDEA artă+societate*. „Decolonizarea gândirii despre post-comunismul Est-European, adoptând o atitudine de nealinie față de categoriile și conceptele Vestului”, cam așa ar putea fi definit în câteva cuvinte dosarul realizat de Bogdan Ghiu în cadrul catalogului proiectului.

A.B.: În ceea ce privește selecția artiștilor, decizia a fost luată doar de noi doi curatori, după o consultare extensivă. Așa cum se știe, acest proiect a fost special conceput să corespundă apelului de proiecte lansat de Ministerul Culturii pentru Pavilionul României de la Bienala de la Veneția. Deci, de la bun început conceptul nostru s-a coagulat în jurul materialelor informative trimise de artiști, fiecare a venit cu o propunere și aceste propuneri au făcut obiectul proiectului curatorial. Menționez explicit acest lucru pentru că, ulterior, deși artiștii și-au schimbat direcția de mai multe ori, chiar din prima fază ei s-au angajat să ducă la bun sfârșit acest proiect, în această formă.

Z.E.: Tensiunea în pavilion s-a intensificat dramatic când Anetta Mona Chișă, respectiv Lucia Tkáčová, au decis să acopere lucrările din expoziție cu următorul *statement*: „The Curator bets on the Artist, not the Artist on the Curator. Everything or Nothing. Mission or Ambition. Contract or Conflict. Trust or Control. Deal or Feel. Risk or

Mercantilism. Reclaim or Sustain. Money or More. Yell or Whisper.” (Curatorul pariază pe artist, nu artistul pe curator. Totul sau nimic. Misiune sau ambiție. Contract sau conflict. Încredere sau control. Afacere sau sentiment. Risc sau mercantilism. Pretinde sau sprijină. Bani sau mai mult. Țipă sau șoptește.)

Care a fost reacția voastră?

M.R.B.: Nicio reacție. Dacă artiștii au considerat că trebuie să intervină, noi, curatorii, nu puteam să ne opunem. Vezi tu, în calitate de curatorii, rolul nostru a fost acela de a crea un context pentru opera acestor artiști, nici mai mult, nici mai puțin. Am știut că nu va fi ușor, și experiența de la Veneția ne arată că, până la urmă, nimeni nu poate să ignore efectul bienalei asupra ego-ului artiștilor, mă refer aici la toți artiștii implicați în bienală, nu numai la artiștii selectați de noi... Bienala este o competiție mondială, un spectacol, un recipient imens de orgolii artistice – care la Veneția dau în clocot. Provocarea este una dintre strategiile cel mai frecvent utilizate de artiști pentru a atrage atenția și a câștiga cât mai multă vizibilitate. Nu mă miră deci această „dezvoltare” a proiectului și înțeleg dorința artiștilor de a ieși astfel în evidență. Ego-ul artistic și frustrările acumulate pot avea și astfel de efecte, rămâne de văzut însă ce consecințe vor avea pe termen lung. Critica din interiorul proiectului, precum și acest pretins act radical, care a nivelat estetic întregul pavilion, aduce însă în discuție chestiuni de ordin moral și etic, care trebuie dezbătute chiar și numai pentru a lămurii ce mai înseamnă azi transgresiunea artistică. Căci nu ne aflăm în fața unei situații de transgresiune adevărată, ci în paradoxala situație când un protest este golit de sens printr-o formă estetică, o formă care doar cochetează cu radicalul. În ce mă privește, nu protestul împotriva mea și a colegului meu mă preocupă, ci faptul că prin acest act de vandalism, artiștii și-au rețezat propria lor credibilitate, plasând întregul lor discurs într-o zonă minoră, o zonă imediat accesibilă, care contrastează cu seriozitatea și tonul general al acestui proiect. Dacă acest protest ar fi avut la bază o înjustețe, o situație ireparabilă, o limitare a libertății lor de creație, sau orice altă idee cu adevărat

esențială, atunci poate aș fi înțeles motivația lui. Însă a protesta împotriva noastră, noi fiind complicitii lor, mediatorii lor, este cu adevărat fără sens și fără nicio miză.

A.B.: Momentul ales de cei trei artiști pentru această inedită „performanță”, fără să ne avertizeze în vreun fel pe noi, curatorii, nu putea să fie unul mai prost ales. Nu au existat niciun fel de explicații, nicio motivație în spatele acestei acțiuni. Este clar că această intervenție a impus o dimensiune neașteptată față de proiectul inițial, însă din fericire nu a alterat expunerea ireparabil. Publicul a răspuns însă la această intervenție mai degrabă pozitiv. Dar lipsa de dialog, dorința de a avea ultimul cuvânt este cu atât mai problematică în ce le privește pe tinerele artiste, deoarece nu am avut cu ele nicio discuție sau neînțelegere. Mai mult decât atât, ele și-au exprimat *statement*-ul pro și contra bienalei pe fațadele exterioare ale pavilionului. Dacă ar fi vrut să adauge alte aserțiuni în spiritul celor pe care le-au afirmat deja, dar în interiorul pavilionului, nu am fi avut nimic împotriva și nu le-am fi refuzat. Am avut însă discuții în contradictoriu cu Ion Grigorescu referitoare la dorința lui de a introduce, într-o fază destul de târzie, lucrări noi pe care noi le-am considerat inadecvate, atât din punct de vedere formal, cât și ideologic. Într-un proiect ce-și propunea să sublinieze lucrări istorice de o calitate și importanță incontestabile, era esențial pentru noi să selectăm lucrări din aceeași familie estetică și de aceeași intensitate conceptuală. Diferența de calitate între lucrări și posibilitatea introducerii unui element de incoerență în cadrul întregului concept a devenit pentru noi o adevărată obsesie. Dl. Grigorescu nu a fost convins de niciunul dintre argumentele noastre, a continuat să rămână pe poziție și a supralicitat manipulându-le pe tinerele artiste, provocând această așa-zisă rebeliune...

Z.E.: Poziția curatorului este una de putere și, în relația cu artiștii, este important modul cum acesta o distribuie, reflectând în același timp asupra propriei poziții. Și apoi, relația artist-curator este supusă unui constant proces de negociere. Din această perspec-

tivă, cum vedeți voi procesul de colaborare cu artiștii în ce privește *setting*-ul expoziției, cum analizați această reacție și ce considerați că au urmărit ei? În ce măsură această intervenție a afectat lucrările lui Ion Grigorescu?

A.B.: Nu aș folosi cuvântul „putere” pentru a defini ceea ce eu consider a fi actul curatorial, anume selecția lucrărilor și a artiștilor. Punctele de plecare pentru orice demers curatorial sunt lucrările și atitudinile artistice. Noi, curatorii, doar distilăm ideile cuprinse în aceste lucrări, agregând mai apoi ingredientele formale și conceptuale. În ce mă privește, trebuie să mărturisesc că găsesc problematică sugestia că actul de selecție este unul inerent de putere, nedrept și discriminator. A curatoria nu înseamnă că un ego sufocă un alt ego. În cazul pavilionului nostru de la Veneția, artiștii au preferat însă un *happening* care să dureze 5 luni, în locul unui show care necesita scenografiere și repetiții. Am imaginat o expunere de muzeu, dar prin această intervenție totul s-a transformat într-un *project-room*. În mod evident, artiștii au vrut ca expunerea de muzeu să nu fie obținută de perspectiva istorică. Iar noi am dorit o scenă, un *setting* pentru acest proiect, însă nicidecum un spectacol de operetă, unde tot ce este serios este luat în râspăr și interpretat estetic și teatral. Chestiunea negocierii nu a fost niciun moment închisă și acesta este și motivul pentru care am fost șocați, considerând gestul artiștilor mai degrabă violent.

M.R.B.: Experiența de la Veneția ne-a arătat nu numai limitele relației de colaborare cu artiștii, dar și cu instituțiile din România. Niciun alt pavilion nu s-a confruntat cu atât de multe probleme ca al nostru: întârziere masivă în execuția bugetară a proiectului, o presiune enormă exact în momentele-cheie ale producției proiectului, probleme tehnice majore și apoi incapacitatea artiștilor de a înțelege că la Veneția situația este departe de a fi ideală, fiind un loc de expunere nepotrivit atât în ceea ce privește condițiile termice, cât și dacă vorbim de logistică. În aceste condiții, niciun artist nu poate să-și asume riscul de a lăsa totul pe ultimul moment, și pregătirea temeinică pentru o astfel de participare este până la urmă un gest de responsabilitate și de

alăturat:
Imagini din expoziția Performing History după intervenția artiștilor.
Pavilionul României
Foto: Bogdan Ghiu

pagina următoare:
Foto: Andrei Timofte



adecvare la condițiile date. În plus, în calitate de curatori, nu putem asigura condiții mai salubre de expunere, atâta vreme cât statul român însuși nu poate asigura asta. Și, în condițiile în care bugetul a fost mai mult decât insuficient, am fost siliți să imaginăm o expunere care să reziste la condițiile reale din Pavilionul României, luând în calcul că la Veneția umiditatea este excesivă, că expoziția durează șase luni, iar spațiul nostru nu este nici încălzit, nici aerisit cum se cuvine. A fost imposibil să-l lămurim pe dl. Grigorescu că în acele condiții de umiditate, fără suportul de aluminiu, lucrările sale s-ar fi umplut de mucegai într-un timp record, că fotografiile bătute în cuie direct pe pereții umezi nu ar fi rezistat nici două săptămâni. Dacă am fi avut un buget serios, așa ca elvețienii, am fi putut și noi asigura, la fel ca și ei, întreținere permanentă, schimbând fotografiile de îndată ce acestea s-ar fi umplut de umezeală. Din cauza căldurii și umidității, chiar și lucrările lui Thomas Hirschhorn s-au desprins, înmuiat și alterat după trei săptămâni de la vernisaj. Acestea sunt realitățile locului, și problemele ce țin de conservare sunt mai mult decât esențiale. Însă cred eu că aici a intervenit ruptura între noi și Ion Grigorescu, domnia sa nu a înțeles că noi nu puteam accepta soluții improvizate și nici ideea de a schimba întreg display-ul după ultima sa idee, idee care nu se regăsea în catalog, în informările de presă și materialele informative deja trimise bienalei. Dumnealui a venit efectiv prea târziu cu aceste propuneri și apoi ne-a acuzat tot pe noi că procedăm precum cenzorii din perioada comunistă... Sunt convinsă că experiența dumnealui a fost una traumatică în acea perioadă, lăsând urme foarte adânci, însă una e să acționezi responsabil într-o situație dată și altceva este să cenzurezi.

În ceea ce privește display-ul, artiștii ne-au acuzat de lipsă de imaginație, fără să înțeleagă că tocmai radicalismul expunerii, minimalismul nostru forțat și esențializator era gândit anume să singularizeze proiectul în contextul general al Bienalei. Am considerat că nu putem avea o agendă dublă, nu putem vorbi despre practicile etice din perioada comunistă, estetica precară și specificitățile Europei de Est într-o ambianță glamour. În plus, lăsând deliberat lucrările artiștilor să-și exprime singure conținutul, pu-

terea și intensitatea lor, am creat ambianța potrivită pentru ca mesajul proiectului să fie efectiv înțeles.

Imaginează-ți un film precum *Moartea domnului Lăzărescu* al lui Cristi Puiu, film de referință pentru cinematografia românească, filmat într-un spital de lux... Nu ar fi o contradicție majoră între tema filmului și *setting*-ul ei?

Z.E.: Sunt de acord cu tine, ar fi o contradicție majoră, însă în acest caz avem de-a face mai degrabă cu o situație de transgresare a „eticii normative”, o situație de testare a limitelor de toleranță a relației dintre curator și artist. Întrebarea mea este cum poate un curator să își asume o astfel de situație, confruntându-se cu poziții radicale care până la urmă transgresează chiar limitele actului curatorial în sine?

A.B.: Modernitatea a adus artiștii în mod constant în ipostaza transgresiunii și tradiția radicală a stabilit anti-conformismul ca standard, ignorând toate regulile din contextele burgheze. Acest fapt conduce la ideea că, pentru a sprijini atitudinea avangardistă a artistului, curatorul transgresează solidar aceleași limite. Din acest punct de vedere, curatorul nu a fost niciodată un gardian al moralității, ci un apărător al artistului, un purtător de cuvânt al procesului iconoclastic. Însă cât de departe poate merge această pleoară de apărare în favoarea artistului? În ce mă privește, cred că singura atitudine morală a unui curator este aceea de a examina marja semnificativă de amoralitate a artistului în atitudinea sa transgresivă. În cazul în care, din motive personale sau ideologice, curatorul se confruntă cu o dilemă, el trebuie să facă alegerea în avans a ceea ce poate susține în deplină conștiință de cauză. Dacă însă consideră că ideea sau opera artistului este imposibil de apărut, are tot dreptul să decidă dacă merge mai departe sau nu. Cenzura poate exista doar după această decizie. Înainte de aceasta, este vorba doar de dreptul curatorului de a selecta ceea ce el consideră ca fiind valoros și demn de mediat. Deci aș puncta aici ideea că nu este vorba despre un act de putere, ci despre libertatea de a alege, care este un drept fundamental al fiecăruia dintre noi.

M.R.B.: Eu cred că, așa cum spune Ami când vorbește despre această marjă semnificativă de amoralitate, trebuie mai întâi făcută diferența între „transgresiunea pozitivă”, care este reflexivă, și cea negativă – care este reactivă. În cazul de față, avem de-a face cu o reacție care a survenit ca o decompensare, ca un impuls distructiv și nu ca reflecție asupra unei situații obiective. De regulă, transgresiunea urmărește să spargă economia prohibițiilor unei societăți, să străpungă prejudecățile mediilor conservatoare, să schimbe sau chiar să inverseze perspectivele asupra unui subiect sau altul. Transgresiunea pozitivă este deci, factor esențial al dialecticii schimbării în orice societate. În acest caz însă, lipsește subiectul, pentru că relația dintre curator și artist este una personală, de relevanță strict pentru cei implicați și nicidecum o chestiune universală, capabilă să devină subiect și să atragă atenția lumii întregi. Există multe controverse între dirijori și orchestre, între regizori și actori, între editori și scriitori, dar doar în arta contemporană, aceste relații se pot transforma în poziții artistice. Rămâne însă de văzut cât de valide sunt aceste poziții... Și apoi recursul la o formulă estetică supra-uzitată, cum este graffiti-ul, nu a redirecționat procesul de percepție, ci doar a diluat mesajul general, l-a „democratizat”, l-a făcut mai accesibil maselor... După o experiență de inovare continuă în ce privește forma și expresia artistică, și fără o formă cu adevărat inovatoare care să genereze alte semnificații, nu se poate vorbi despre radicalism. Aici terenul este extrem de alunecos pentru că atât publicul, cât și colegii de-ai noștri curatori, au remarcat superficialitatea acestei formule stilistice, vandalismul feminin și cochet, mimarea radicalismului. Or acest lucru nu susține protestul, ci, dimpotrivă, îl face să pară și mai lipsit de miză și de sens.

Z.E.: În urma sondajului de opinie realizat de Institutul Român de Evaluare și Strategie la Veneția, a reieșit că răspunsul publicului la această expoziție din Pavilionul României a fost extrem de pozitiv. Considerați că intervenția artiștilor a contribuit în mod decisiv la această percepție pozitivă sau că proiectul așa cum l-ați

alcătuit voi a avut impactul major asupra vizitatorilor? Cum vă raportați voi în calitate de curatori la un proiect „radical” care are un astfel de succes?

A.B.: Nu suntem o companie de *advertising* la vânatoare de audiență. Publicul are câteodată dreptate, dar la fel de bine poate să se și înșele. Noi credem însă că răspunsul mai mult decât pozitiv al publicului este urmarea firească a ceea ce întreaga expoziție induce, prin intensitatea ei, prin elementele sale vizuale puternice, și nu datorită pretinsului gest rebel – care e perceput mai degrabă ca divertisment decât ca act de reflecție. Ca orice eveniment care distrage și bruiază, această intervenție stimulează percepția în termeni populistici. Au fost într-adevăr mult mai mulți vizitatori decât ne-am fi așteptat, și însuși faptul că un număr atât de mare a completat aceste chestionare spune mult. Asta nu ne displace, dar nu interpretăm acest lucru în termeni de beneficii curatoriale, ci mai degrabă ca efecte colaterale. De fapt, adevăratul beneficiu constă în repunerea în discuție a relației etice dintre artiști și curator. Continuăm însă să credem că mai multă comunicare și cooperare sunt pilonii esențiali ai oricărei antreprize curatoriale.

M.R.B.: Rezultatele acestui sondaj indică extrem de clar că intervenția artiștilor nu a fost percepută ca act radical, ci dimpotrivă, graffiti-ul e mai degrabă considerat ca element de distragere a atenției. Chiar dacă întrebările din chestionar au fost formulate mult înainte de această intervenție artistică, răspunsurile la întrebările deschise – cele legate strict de criteriile perceptivă – ne arată că percepția generală a fost mai degrabă stimulată și influențată de juxtapunerea de generații și stiluri artistice diferite, de dramatismul și intensitatea lucrărilor lui Ion Grigorescu, de *statement*-ul alb pe alb de pe fațadele exterioare și de minimalismul expunerii, care, așa cum de altfel am anticipat noi – a intensificat actul de lectură a semnificațiilor din fiecare lucrare în parte. Ce depășește însă orice așteptări e numărul atât de mare de respondenți: peste 1 000 de persoane din toată lumea. Distribuția pe zone



geografice ne arată că peste 70% din vizitatorii bienalei sunt europeni, iar restul din America, Asia și Australia. Dintre aceștia, procentul reprezentat de vizitatorii români este de 4%. Interesant de remarcat că majoritatea respondenților sunt oameni cu studii superioare și, după răspunsurile date, și cu o cultură vizuală destul de avansată. 52% consideră prestația artistică din Pavilionul României ca bună și 15% ca foarte bună, 53% consideră expunerea originală și 11% ca foarte originală, și la întrebarea referitoare la motivul ce i-a determinat să viziteze Pavilionul României, 31% au răspuns că sunt interesați de arta din România, 19% sunt interesați de subiectul Est-Vest și 15% au fost atrași de tema expoziției. 41% dintre cei care au declarat că prestația din acest an e mai bună și 12% o consideră mult mai bună decât la alte ediții ale bienalei.

Toate acestea, împreună cu datele referitoare la modul cum Vesticii se relaționează față de Estul Europei și artiștii săi fac din această cercetare un instrument extrem de valoros, cu atât mai mult cu cât este și prima evaluare sociologică realizată de un institut specializat în sondaje de opinie care s-a făcut la Veneția, oferind informații importante despre structura publicului și despre preferințele sale. Nu sunt sociolog, nu știu să interpretez aceste date, dar pot doar să reproduc acele răspunsuri care nu lasă loc de echivoc.

Vasile Dîncu, directorul IRES, cel care a imaginat această cercetare sociologică, va face curând o interpretare datelor și va explica în ce constau mecanismele de percepție în astfel de evenimente destinate unei audiențe globale, cum este Bienala de la Veneția.

În afară de niște procente și diagrame care multora nu le spun prea multe, acest sondaj are marele merit de a reapeza pe alte temelii discuția despre modurile în care publicul se raportează la evenimente de artă vizuală de

asemenea anvergură. Arta contemporană nu mai este apanajul unei elite sau al unor grupuri de privilegiați, ci un produs de consum în masă, în consecință, a pune la îndoială caracterul ei „public” și capacitatea audienței de a înțelege discursul vizual înseamnă în opinia mea un act de negare a situației de fapt și o inadecvare la context. Dilema fiecărui curator este, deci, aceea de a alege între formate, între expoziția de public și experimentul curatorial și artistic care poate satisface doar o audiență compusă din specialiști. Este bienala o platformă de reprezentare națională, pentru artiști deja consacrați și intrați în conștiința publică, sau este o platformă pentru înnoire? Sau este și una, și alta? Nu există cumva o contradicție majoră între așteptările lumii artistice, cerințele publicului, și propriile dorințe ale artiștilor? Ce mai înseamnă azi o expoziție de succes în cadrul unui format de bienală deja extenuat? O nouă temă de discuție!

Dacă au fost critici din partea artiștilor implicați, ale confrăților, sau din partea publicului, acestea reprezintă doar indicația că acest proiect a fost suficient de valoros ca să stârnească discuții reale, controversate etice și schimburi de idei. În istoria participărilor românești la Bienala de la Veneția, acest proiect va fi cu siguranță menționat ca un proiect de succes „against all odds”. Cu voia artiștilor, un *Happy End* deci!

WE, TOGETHER WITH ION GRIGORESCU,
AS THE ARTISTS EXHIBITING IN THE
ROMANIAN PAVILION AT THE 54TH VENICE BIENNALE
RECLAIMED THE SHOW BY WRITING

**THE CURATOR BETS ON THE ARTIST,
NOT THE ARTIST ON THE CURATOR,
EVERYTHING OR NOTHING.
MISSION OR AMBITION.
CONTRACT OR CONFLICT.
TRUST OR CONTROL.
DEAL OR FEEL.
RISK OR MERCANTILISM.
RECLAIM OR SUSTAIN.
MONEY OR MORE.
YELL OR WHISPER.**

OVER THE EXPOSITION CONDUCTED BY THE CURATORS,
BECAUSE WE BELIEVE AN EXHIBITION SHOULDN'T BE:

- AN ART FAIR BOOTH
- AN EXERCISE BOOK (A RE-MAKE OF APPROVED PATTERNS)
- A BOOT CAMP
- A SHOP WINDOW
- A BETTING OFFICE
- A MAUSOLEUM
- FOR SALE
- A PLAYGROUND OF CONTROL AND DOMINATION
- A STORAGE ROOM
- A FASHION VICTIM
- A JOB
- OBEDIENT
- A LODGE OF THE GOLDEN LION
- A MUST
- POLITICALLY CORRECT

AND

BECAUSE WE BELIEVE AN EXHIBITION SHOULD BE:

- A MANIFESTO
- A WHITE SPOT ON THE MAP
- AN ALCHEMISTIC FORMULA
- A BATTLEFIELD
- A COLLECTIVE ORGASM (NOT A MASTURBATION)
- A SEEDLING OF THE UNEXPECTED
- FEARLESS
- A WORK OF ART
- A TIME-BOMB, EMBRACING THE POTENTIAL OF OWN FAILURE
- A BOOK OF DREAMS
- AN ARENA OF CONFLICTS
- A TROJAN HORSE IN THE WORLD ORDER
- A PROPHETIC HOLLOW
- A SPECTRE OF UTOPIA

JUNE 2011

Clayton Kellum

statement

ION GRIGORESCU

Pentru mine există două feluri de expoziții, unele pe care eu le vreau și deci pe care le fac eu, altele pe care le vor organizatorii de expoziții și pe care le fac ei, iar eu nu mă amestec.

Organizarea participării mele la Bienala de la Veneția din 2011 a început cu propunerea domnului Ami Barak, în iunie 2010, la Berlin, pe care am acceptat-o deoarece dânsul a și avut o listă de lucrări existente, cerându-mi în plus o lucrare nouă, pentru Bienală.

După o lună am aflat că proiectul are un titlu, un concept și rezultă din acordul a încă doi autori, doamna Maria Bojan și dl Bogdan Ghiu, care au intrat pentru prima dată în atelierul meu. În plus, în expoziție mai erau încă două autoare, Anetta Mona Chișa și Lucia Tkáčová, iar lista de lucrări a fost cedată pentru o încercare de a ne face pe noi, artiștii, să ne cunoaștem și apoi să propunem ceva pentru respectivul concept.

Titlul este *Performing History*. Pus să lucrez pentru o idee care nu îmi aparținea, nu am avut prevederea de a verifica proprietatea acestuia. Abia în mai 2011, în zilele dinaintea deschiderii expoziției, când mi s-a spus că cei trei autori au făcut și un site, am văzut cât de răsuflat și deja folosit e titlul, și că el nu ne poate aparține.

Curatorii au cerut propuneri de la artiști, pentru că nu le cunoșteau opera și nu știau ce să expună. Din păcate, nu știau nici cum să procedeze, pierzând încontinuu timpul, neputând lua decizii: propunerile mele au fost refuzate, alegându-se un document al unui muzeu (Muzeul Freud) ca sursă de inspirație pentru un nou proiect, refuzat de mine acum. Cererea de propuneri s-a repetat cu ocazia machetei expunerii pentru dosarul de concurs, cu același sistem-capcană: propuneri, refuzuri, amânări. A trecut concursul fără să știu ce e în proiectul prezentat, fără să știu ce propuneri au făcut colegile mele de pavilion. Acesta a câștigat?! Anodin, simplist, câteva dreptunghiuri?! Lucrări ale mele, fără să mă consulte, mult mai mari decât originalele.

Am primit sarcina de a-mi imprima reproduceri uriașe, de a finaliza „instalația”, de a găsi care e legătura între lucrări, de a găsi explicații. Lucrările încă nu vorbeau curatorilor fără mine.

Cu ocazia acestei finalizări, dl. Barak a interzis comunicarea între artiști pentru a impune dreptul său discreționar, pe care l-ar fi avut dacă nu ar fi cerut de atâtea ori noi propuneri. Și finalizarea s-a amânat treptat până la deschidere (31 mai 2011). Ultimul motiv a fost acoperirea întârziată a luminatorului, pentru a vedea proiecțiile video, ultimă incapacitate a curatorilor de a imagina expoziția.

Catalogul expoziției românești a fost făcut fără să fiu consultat. Nici eu nu am cerut nimic. Ilustrația lui, zgârcită, nu spune ce este în expoziție. Începe cu un al patrulea autor, a cărui prezență nu are nicio explicație și care dirijează întregul prin cele trei interviuri care i se dau de către curatori. De ce s-au supus ei astfel altuia, ca niște studenți care dezvoltă subiectele de pe bilete formulate de el? O combinație de incapacitate cu „nu-mi pierd eu timpul”.

E un loc în catalog specific pentru expedierea subiectului:

Ion Grigorescu a fost arătat la Veneția acum 15 ani. De ce a mers rău?

Ce a prezentat el atunci a fost pur și simplu insuficient de puternic și lipsit complet de legătură cu contextul.

De fapt întrebarea e: „a mers rău atunci și acum va fi bine?”, iar răspunsul e „știu eu ce să aleg, el nu cunoaște lumea!”.

Cititorul nu primește explicații. Ce bine poate ieși din pe jumătate ascundere, dispreț și lipsă de înțelegere? De ce să îl susțină pe acest artist?

ANETTA MONA CHIȘA și LUCIA TKÁCOVÁ

Când intrai în Pavilionul României, înainte de intruziunea noastră vandală, puteai vedea o expunere simplă, cu lucrări care se ofereau privirii în mod direct, așezate cuminte una lângă cealaltă. Fără niciun fel de complicații, de pretenții, de virtuozitate, fără să își asume niciun risc, cu toată prudența. Disponibilitatea expoziției aducea a structură generică tradiționalistă, fără să dezvăluie vreun concept final al expoziției.

O astfel de expoziție într-un pavilion național poate fi privită ca a) un concept curatorial radical sau ca b) pur și simplu o expoziție neinspirată, nereușită.

a. Curatorii subminează cu îndrăzneală mecanismele de piață ale sistemului artistic, în contextul Bienalei de la Veneția, eludând obișnuitele încercări ipocrite de a pretinde că ideea expoziției merge dincolo de vreun scop negustoresc. Mecanismul dezgolit este provocator prezentat publicului în toată goliciunea sa: pavilionul ca gheretă burgheză la un târg de artă. Fără eufemisme.

b. Expoziția este un ansamblu anemic și steril, generat de o gândire mercantă. Este o expoziție cu o structură slabă, lipsită de imaginație, ritm, sensibilitate, compoziție arhitecturală, subtilitate, strategie curatorială, vreo direcție internă care să lege lucrările între ele, lipsită de suflet și curaj. Induce privitorul într-o stare de plictiseală, printr-o prezentare seacă și convențională care nu reușește să depășească limitele unui spectacol comercial.

Cu tot respectul pentru curatori și realizările lor de până acum, am decis să optăm pentru varianta b) și am primit disponibilitatea finală a lucrărilor ca pe o surpriză neplăcută și o mare dezamăgire. Ne-a întristat să constatăm că interconexiunea dintre lucrările lui Ion Grigorescu și lucrările noastre sfârșea într-o ocazie ratată și un vis gol. Ne-a iritat modul în care lucrările domnului Grigorescu erau mutilate printr-o selecție aleatorie și forțată, prin adaptări de natură utilitară și prin felul în care, asamblate după un limbaj curatorial vag, acestea își pierdeau subtilitatea și

straturi semantice esențiale. Expoziția nu a atins potențialul pe care îl avea.

De fapt, expoziția a eșuat la ideea de diviziune a muncii. Curatorii au insistat puternic asupra rolurilor rigide și autoritar desemnate de „curatori” și „artiști”, însușindu-și orice responsabilitate pentru structurarea expoziției. Am așteptat în zadar ca un concept atât de precis formulat ca *Performing History* (Performarea Istoriei) să se regăsească în rezultatul final. Chiar înainte de vernisaj, în fața expoziției „terminate”, încrederea noastră – sau, mai exact, ce mai rămăsese din încredere – s-a transformat în exasperare. Acesta a fost momentul în care am început colaborarea noastră directă cu dl. Grigorescu, urmată de conceperea planului „barbar”.

Leșirea noastră a fost astfel motivată de nevoia de a ne exprima dezacordul cu modul în care era structurată expoziția din Pavilionul României. Suprascrierea acesteia cu spray a fost afirmarea libertății absolute a artistului, care rămâne o forță irepresibilă și care desconsideră acordurile convenabile în defavoarea unor avantaje ușoare. Am făcut acest gest pentru că noi considerăm că o expoziție nu ar trebui să fie un stand la un târg de artă, o fițuică (o preluare a modelelor confirmate), o cazarmă, o vitrină, o casă de pariuri, un mausoleu de vânzare, un teren de control și dominație, un depozit, o victimă a modei, un loc de muncă/un serviciu, obediență, bărlugul leului de aur, corectă politic, un imperativ. Și pentru că noi credem că o expoziție ar trebui să fie un manifest, un punct alb pe hartă, o formulă alchimică, un câmp de luptă, un orgasm colectiv (și nu o masturbare), un răsad al imprevizibilului, neînfricat, o lucrare de artă în sine, o bombă cu ceas care acceptă potențialul propriului eșec, o carte de vise, un teren al conflictelor, un cal troian în ordinea lumii, un ochi profetic și un spectru utopic. Știm cu toții că orice protest învestește cu putere subiectul pe care îl critică și că se transformă foarte ușor într-o marfă, un spectacol; că politicul devine foarte ușor estetic; că orice faptă efectuată în cadrul unei instituții de artă este percepută ca act artistic. O revoltă nu are semnificație decât în momentul în care are loc. În ciuda faptului că suntem conștiente de soarta tristă a tuturor revoltelor, la momentul dat, sub presiunea așteptărilor, responsabilităților și emoțiilor, am simțit că gestul nostru este de neevitat. Am vrut să ieșim din expoziție și să ne revendicăm poziția în cadrul acesteia. Mai bine „vandali” decât artiști greșit reprezentați și supuși, care expun în această mascaradă patetică înscenată pentru colecționari. Mai bine „scandal”, decât încă o expoziție mediocră organizată din bani publici, dar care pune interesele private și profitul pe primul loc.

Traducere din limba engleză de SANDA WATT



deasupra:
Anetta Mona Chișu & Lucia Tkáčová
Try again. Fail again. Fail better, 2011
HD video installation
Dimensions variable
Courtesy the artists and Christine König Galerie, Vienna
Photo: Nico Krebs

Scurtă istorie a proiectului „Performing History”

AMI BARAK, MARIA RUS BOJAN



Totul a început printr-o întâlnire în trei în primăvara anului 2010. În ambianța agreabilă a unui cunoscut restaurant parizian, am mâncat îndelung și am discutat intens despre ideea de a concura pentru un proiect comun. Întâmplarea a făcut să ne aflăm toți trei la Paris, doar Ami Barak locuiește la Paris, Maria Rus Bojan la Amsterdam, iar Bogdan Ghiu se afla atunci într-unul dintre periplurile sale europene. În timpul cinei, ideile au prins contur și s-au trasat liniile de forță ale acestui proiect. Ne-am spus atunci că artistul român cu profilul ideal pentru un astfel de eveniment este, fără nicio îndoială, Ion Grigorescu, dar că în contextul acestei biennale, binecunoscută pentru sublinierea tendințelor prezente, dar și pentru proiecțiile viitoare, ar fi recomandabil să prezentăm și artiști dintr-o generație mai tânără activă. Atunci a apărut ideea de a solicita duo-ul Anetta Mona Chișa și Lucia Tkáčová. Motivele acestei selecții sunt cât se poate de pertinente: între personalitățile în cauză, deși foarte diferite, se țeseau deja niște legături, niște posibile dialoguri pe frecvențe care fac ecou: imaginea corpului în oglindă, chestiuni de *gender*, dimensiunea performativă, recurența transgresiunii, în brief, toate elementele vocabularului neo-avangardei care fac parte din lexicul Grigorescian puteau fi reciclate și updatate, re-editate altfel de către duo-ul româno-slovac. În timpul unui scurt pasaj la Berlin al lui Ami Barak, în luna mai 2010, Ion Grigorescu (care vernisa la acel moment prima sa expoziție solo în Galeria Gregor Podnar) a fost solicitat formal să-și dea acordul pentru această participare și acesta a fost dat fără vreo ezitare. I s-a comunicat încă de pe atunci că *statement*-ul și conținutul proiectului îi vor fi furnizate de către curatori, și că obligația lui este să vină cu niște propuneri

de lucrări, preferabil deja existente, care să susțină argumentul proiectului. Anetta Mona Chișa și Lucia Tkáčová au fost contactate prin e-mail, răspunsul lor venind imediat și fără vreo ezitare (e-mail-urile sunt arhivate și pot fi consultate). Inutil de menționat că totul a fost structurat în așa fel încât să răspundă exigențelor apelului de proiecte lansat de Ministerul Culturii, și de la bun început colaborarea cu artiștii s-a bazat pe ideea că lucrările lor vor fi selectate de cei doi curatori. Partea teoretică a fost dezvoltată de către Bogdan Ghiu, care a sugerat titlul proiectului, susținând teza artistului privat de posibilitatea influențării propriei sale istorii, dar care produce în manieră simbolică un simulacru de fasonare a istoriei. O punere în scenă, o dramatizare a istoriei care a avut ambiția de a se situa pe linia de reabilitare a avangardelor estice, al căror efort de a se impune în anii în care a fost creată a fost îngreunat de condițiile istorice și de prejudecățile occidentale de atunci. Argumentul se regăsește în catalogul proiectului și pe site-ul web www.performinghistory.ro.

Una dintre ideile de început a fost aceea de a apela la serviciile revistei *IDEA artă & societate*, una dintre cele mai longevive și consistente reviste de artă contemporană din România, al cărui redactor-șef, Timotei Nădășan, este un prieten de mulți ani. Cu acest asamblaj de oameni și idei, am avut speranța de a atrage adeviziunea juriului național, deși în permanență ne-am îndemnat să nu ne amăgim, căci ar fi prea frumos să câștigăm. La începutul lui decembrie 2010, am fost anunțați că am câștigat, rezultatul a însemnat o surpriză plăcută, însă plăcut a fost doar începutul. Ce a urmat depășește puterea de imaginație a oricui, birocrăția românească fiind o dată în plus

cauza tuturor lucrurilor, nu numai inerția, dar șicanele și micile sabotaje au fost nenumărate. După ce contabilă Ministerului Culturii ne-a comunicat pe un ton superior că trebuie să fim fericiți că vom primi banii pentru proiect – chiar și cu întârziere (Nota Bene: în ziua vernisajului) – întregul exercițiu financiar a fost susținut din banii personali ai curatorilor.

Nici capitolul artistic și curatorial nu a fost privat de surprize: Ion Grigorescu a decis o schimbare de atitudine, impunând ideii volatile parcă venind din altă galaxie, pretinzând că proiectul pe care noi l-am ales nu-i mai convine, deși propunerea inițială prezentată comisiei a venit chiar de la dânsul. Noua lui propunere, venită în ultimul moment, bazată de altfel pe aserțiuni estetice și ideologice dificil de acceptat, consta în transformarea pavilionului într-un cort menit să aducă un omagiu lui Saddam Hussein și lui Moammar Gadhafi (doar pentru că acești tirani ar fi avut obiceiul de a-și decora interioarele cu covoare orientale) și încerca să pună propria sa versiune asupra comunismului și eșecurilor sale pe spatele intelectualiilor, făcând referire în special la perechea Marx-Freud, îmbarcați pe pluta meduzei lui Géricault (imagine care conține niște conotații ușor interpretabile în cheie anti-semită). În această manieră, Ion Grigorescu dorea să-și exprime propria sa versiune critică asupra psihanalizei, probabil din teama de a nu fi perceput el însuși ca pacient și, în loc să ridice discursul la nivelul înălțimilor spirituale unde se ridicase cu prima propunere, l-a plasat într-o altă zonă extrem de discutabilă și extrem de problematică, imposibil de apărut din punctul nostru de vedere.

Și, ca o apoteoză finală, domnia sa a ținut morțiș să imprime aceste imagini pe niște

pânze lucioase insistând ca acestea să fie montate pe niște cabluri transversale de metal, pretextând că ideea de nuditate și de corp s-ar fi pus mai bine în valoare prin acest joc spectral al unor perdele de imagini. Nicio clipă nu și-a pus problema că trebuia făcută o relație și cu celălalt proiect, în condițiile în care, tehnic, era imposibil să putem schimba totul în ultimul moment. În fața opoziției noastre, domnia sa a declarat că proiectul a eșuat, aducându-ne, deci, într-o situație fără ieșire, fiind principalul protagonist. De remarcat că nu a făcut niciun efort de a reveni asupra propriei idei inițiale – care a făcut obiectul acestui proiect de la bun început. Ne-am zis atunci că istoriile auzite în culise despre dificultățile de colaborare cu domnia sa, spuse de Katrin Rhomberg și Joanna Mytkowska, nu au fost niște invenții, căci sindromul scorionului, din natură gata de sacrificiu, e marca sa înregistrată.

În ce ne privește, noi nu puteam face altceva decât să continuăm proiectul inițial, considerând că o expunere muzeală este cea mai potrivită pentru a sublinia lucrări de o importanță istorică incontestabilă.

În același timp, proiectele duo-ului Chișă & Tkáčová nu au fost nici ele lipsite de dificultăți materiale și logistice. Este important de menționat că, din pricina sumelor mari necesare pentru producția lucrărilor lor, am făcut apel la galeria lor de la Viena, așa cum fiecare curator din această bienală a procedat cu galeriile artiștilor ce urmau să fie prezentați. Paradoxul face că ele să aibă o galerie, dar totuși să se pronunțe asupra caracterului mercantilist al acestui proiect! Și apoi trebuie spus că maniera de prezentare a proiectului lor, textele pe cele două



fațade laterale, video-ul proiectat pe ecranul instalat de-a curmezișul sălii, toate acestea au fost propria lor inițiativă și acest lucru s-a făcut prin negociere cu noi, prin discuții cât se poate de clare, neavând loc niciun conflict. Ajungem acum la incidentul ce a modificat proiectul și a provocat această dezbatere, care va rămâne cu siguranță în antologia participărilor românești la Veneția. În data de 2 iunie 2011, ziua vernisajului, la ora 10.15 dimineața, în timp ce Ami Barak explica comisiei ce urma să atribuie premiul bienalei, cei trei artiști au ales să sfideze și comisia bienalei (știind că artiștii nu au voie înăuntru în timp ce comisia vizitează pavilioanele), au pus în dificultate pe absolut toată lumea, intrând în pavilion și procedând la vandalizarea propriilor lor lucrări. Cu un spray vermillon, Lucia Tkáčová, susținută de colega sa Anetta Mona Chișă și filmate cu telefonul mobil de Ion Grigorescu (vedeți acțiunea pe www.youtube.com), au scris sloganuri de jur-împrejurul sălii, continuând altfel proiectul deja exprimat pe fațadă. Niciunul dintre noi nu ar fi avut nimic împotriva ca ele să-l continue și înăuntru, însă, ca totul să devină și mai suprarealist, critica lor împotriva noastră s-a transformat mai apoi într-un adevărat proiect artistic, diseminat pe internet, uitând că ele sunt acolo pentru că noi le-am solicitat pe ele și nu invers. Nu putem însă să nu observăm demagogia care pretinde că noi, curatorii, suntem exponenții pieței de artă când, în realitate, ele însele sunt parte din acest mecanism, profitând cu nerușinare de orice ocazie care li se arată. Tehnicile acestea de provocare și divagare a opiniei nu sunt noi, ci sunt de-a dreptul „neocomuniste”, așa cum ele însele nu se jenează să declare chiar pe fațada pavilionului. Nu putem decât să rămânem stupefiați că un artist conceptual radical cu convingeri ortodoxe, mai degrabă de dreapta, a fost capabil să susțină un discurs de extremă stânga... Puțină înțelepciune, sau filosofie Zen, în care dl Grigorescu se declară expert, nu ar fi stricat aici, însă se pare că eclipsa de soare și ajutorul prietenesc dat de niște confrăți „binevoitori” a fost destul ca să pornească la acest act, care, cu siguranță în istoria lor personală, va fi consemnat ca un calcul greșit, cu consecințe nefaste mai ales pentru ei. Faptul că artiștii nu au arătat nicio dorință de a discuta, de a găsi soluții pentru un consens ne indică faptul că dorința lor a fost de a-și impune punctul de vedere fără negocieri prealabile, lăsând pe toată lumea de bun-simț fără cuvinte. Din păcate, susținerea dlui Grigorescu le-a dat prilejul celor două artiste să mute interesul de pe noua lor producție video, total superficială, pe un

gest care nu e nici radical și nici inovator, ci doar copilăresc. Faptul că la acest veritabil complot, cel care a încurajat cel mai mult artiștii a fost un tânăr galerist, mare star al pieței de artă din România, aduce în discuție nu numai chestiuni ce țin de moralitatea acestei interferențe, ci și unele care țin de interesele lui efective față de acești artiști, culmea, legate tot de zona pieței de artă. Cine sunt, deci, protagoniștii pieței: artiștii sau curatorii? Duplicitatea acestui demers ne face să credem că totul e doar un exercițiu propagandistic, „Mission is Ambition”... Dar, dacă pentru Grigorescu acest act a fost unul de răzbunare, o lecție de cine domină pe cine, ușor de deciprat în termeni freudieni, pentru cele două artiste a fost o ocazie de a arăta lipsa lor de scrupule în folosirea oricărui pretext care poate să genereze vizibilitate maximă. Însă, în ciuda tuturor lucrurilor, a contradicțiilor și a neînțelegerilor, noi, curatorii, nu negăm faptul că dl Grigorescu este un artist major, cel mai important din generația dânsului, o personalitate care merită toată atenția. Video-urile realizate recent și expuse în pavilion, dar care nu se regăsesc în catalog, arată nu numai un talent confirmat, ci și o tensiune interioară, tradusă printr-o estetică personală, stăpânită, și suntem convinși că prezența dânsului a asigurat din start un succes al Pavilionului României. În ce le privește pe cele două artiste mai tinere, situația este de-a dreptul beckettiană: *Try again, Fail Again, Fail Better* (titlul video-ului lor expus în pavilion) a devenit din păcate o realitate. Faptul că în mediul profesional și al marelui public, aceste tensiuni nu au fost sesizate, pavilionul având un succes de-a dreptul remarcabil, ne determină să considerăm că tensiunile personale nu au și nici nu vor avea vreo relevanță în timp. Sondajul realizat de IRES arată că orice conflict, oricât de acut și de justificat, nu are niciun fel de importanță pentru privitori, singurul aspect relevant fiind strict rezultatul final, vizibil. Doar în mediul românesc, binecunoscut pentru meschinăria sa balcanică, o situație ca aceasta poate suscita interes. Considerăm însă că menirea acestui proiect este într-adevăr aceea de a aduce în discuția publică adevăratele probleme care au parazitat proiectul de reprezentare a României: concursul organizat prea târziu, procedura de finanțare defectuoasă, inerția sistemului etc. Dacă acest proiect va angaja discuții viitoare capabile să soluționeze aceste probleme, atunci noi, curatorii, ne declarăm mulțumiți, urându-le viitorilor noștri colegi ca în anul 2013 să facă totul mai bine.

pagina alăturată:

Ion Grigorescu
Eu în atelier, 1976
Digital print, mounted on aluminium, 100 x 300 cm
Courtesy the artist and Artra Gallery, Milano

jos:

Ion Grigorescu
Gâtul (Autoportret cu Tuthankamon), 1975
Digital print mounted on aluminium, 100 x 83 cm
Courtesy the artist and the P.J. van Sluijs Collection, JGM Galerie Paris
Amsterdam

Vinovatul fericit: un proiect care trebuie continuat! (concept intelectual, concept curatorial)

text de **BOGDAN GHIU**, editorul catalogului *Performing History*



deasupra:
Foto: Bogdan Ghiu

pagina alăturată:
Imagini din expoziția *Performing History*, înalinea intervenției artiștilor. Pavilionul României
Courtesy: CIAC București și MB Art Agency
Photo: Roman Mensing / artdoc.de

Aflat, în momentul în care scriu aceste rânduri (sfârșitul lunii august 2011), în plină „desfășurare”, adică la jumătatea perioadei cât va rămâne deschis, în cadrul Bienalei de la Veneția (care se va încheia la sfârșitul lunii noiembrie), proiectul Performing History, mai exact conceptul intelectual al acestui proiect, de-abia începe, are tot viitorul în față și trebuie, după părerea mea, să fie reluat, continuat, fiind departe de a fi epuizat.

Dovadă: faptul că a și fost, de fapt, continuat de către colectivul ad hoc de artiști, printr-o „revoltă de reapropriere” născută din niște frustrări și din niște neînțelegeri intestinale ce ar trebui, în sfârșit, depășite și privite dincolo de aspectul imediat și mărunț anecdotic, ca o șansă creatoare, în măsura în care, desigur, această dimensiune mai înaltă sau mai profundă, care să-i depășească atât pe indivizi, cât și circumstanțele ca atare, există.

Strict vorbind, se poate spune, printr-o paralelă (tot mai adecvată) cu industria filmului, că artiștii, „continuând” proiectul, au ieșit din formatul (conceptul curatorial) care fusese aprobat și selectat oficial de către Ministerul Culturii și Patrimoniului Național, încălcând „scenariul”.





Ar fi păcat, nedemn, însă, să rămânem la „strictetea”, adică la sărăcia și miopia acestui plan imediat, pe care însuși timpul, iată, îl depășește. Căci, vrând să deschidă, să continue, să îmbogățească (cu sau fără ghilimele) conceptul curatorial al proiectului, dând curs, în mod inconștient, dincolo de ambiții și de intenții, deci dincolo, tocmai, de orice posibilitate de apropiere a lui, conceptului intelectual al proiectului și, în felul acesta, încălcându-i formatul inițial, artiștii au manifestat, într-un mod inadecvat căci pripit, nevoia imanentă proiectului de a fi continuat, deschiderea acestuia. Nu e oare ironic, căci paradoxal, să vrei să continui un proiect oprindu-l doar la prima lui fază, la o unică ocurență, când „performarea” presupune tocmai continuitatea, modularea, fluxul, seria?

Ce-i împiedică atât pe curatori, cât și pe artiști să reia proiectul, adică să-l continue, să-l refacă, să-l realizeze abia acum, în alt cadru, de orice fel? Orice galerie sau muzeu de artă contemporană din lume ar fi gata, după Veneția, să găzduiască o continuare a „performării istoriei”, în care cei trei artiști să poată, în sfârșit, să colaboreze, nu doar să „ilustreze”, să poată să „interacționeze” direct, nu doar „ideatic”! Este absolut de înțeles că artiștii au simțit nevoia, după ce s-au cunoscut, să creeze ceva nou, să lucreze împreună, dincolo de conceptul curatorial al acestui proiect. Dar trebuie reamintit faptul că ei nu se cunoșteau personal și nu avuseseră ocazia să colaboreze înaintea acestui proiect, și că tocmai conceptul curatorial al proiectului *Performing History* i-a adus împreună. (N-o să dezvălui acum cine, dintre cei doi curatori, a vrut pe cine – dar de la început atât conceptul intelectual, cât și cel curatorial au fost imaginate pomind de la și pentru Ion Grigorescu.)

Între conceptul intelectual și conceptul curatorial al proiectului *Performing History* – primul concept expus pe îndelete, tocmai în deschiderea și în infinitudinea lui, în catalogul proiectului, editat de către revista *IDEA artă+societate*, catalog care sper să devină accesibil și în librăriile din România chiar dacă, destinat fiind pieței internaționale, este redactat doar în limba engleză; al doilea concept expus în pavilionul României din Bienala de la Veneția – între cele două concepte, deci, există o distanță creatoare, un „gol” care se cere umplut „performativ”, și care i-a mânat în mod necesar, poate chiar inevitabil, pe artiștii aduși laolaltă grație conceptului curatorial al proiectului. Un „gol” care doar într-o primă fază a putut fi resimțit ca negativ, reacția artistică la această „negativitate” frustrantă fiind însă, imediat, una pozitivă, de creație.

Din punctul meu de vedere, ca „lansator”, nu autor, a ceea ce am numit concept intelectual, *Performing History* este un proiect despre artă, un meta-proiect artistic deci, o perspectivă imediat accesibilă, nemijlocit practicabilă politic (permanent constituantă) asupra artei, care propune un fel de spinozism

istoric a cărui idee (sau a percepție) de bază ar putea fi, simplificat-intuitiv, enunțată astfel: suntem făcuți din istorie și tot ceea ce facem este istorie, trebuie conceput, deci, ca istorie, la nivelul istoriei, trebuie interpretat, polemic, ca istorie sau contra-istorie, trebuie ridicat la rangul de istorie esențială direct „performabilă”. Arta, atunci, este importantă și o cultivăm tocmai pentru că atrage atenția asupra istoricității imanente a existențelor individuale, asupra vieții ca necesară și riguroasă, sacrificială artă de a face istorie prin tot ceea ce facem, asupra a ceea ce cândva s-a numit „arta vieții”.

Nu pot decât să mă bucur, să fiu fericit că doi curatori experimentați precum Ami Barak și Maria Rus Bojan (cu care am deja o mică istorie de colaborare) au apreciat și au participat ideatic la formularea conceptului intelectual „Performing History”, pe care apoi l-au îmbogățit și precizat printr-un concept curatorial de paradoxală muzealizare a prezentului (probă prin contrast), procedând în contra curentului hiper-„performativ”, până la evenimentialismul vid, pur ocazional și strict decorativ, al exhibării artei contemporane, supunând arta vie, creatoare de prezent, unui test al istoriei (istoricizare a istoricității interne artei) printr-un display de tip „muzeal”.

Și cum să nu mă bucur, cum să nu fiu fericit când niște artiști de rigoarea, atenția și ambiția lui Ion Grigorescu, a Anetei Mona Chișa și a Luciei Tkáčová au dat curs nevoii de a manifesta bogăția distanței dintre conceptul intelectual și conceptul curatorial, inevitabil încheiat, formalizat, al proiectului *Performing History*, demonstrând că proiectul trebuie continuat abia acum, după, post-bienală, post-Veneția!

Aduși împreună de către curatori, artiștii s-au simțit bine și vor să lucreze împreună. De ce n-ar face-o? Să vedem însă dacă fără curator, adică fără un concept și un proiect, inevitabil restrânse și „constrângătoare”, reunirea lor pentru continuarea Performării Istoriei va mai fi posibilă.

Îmi asum vina pentru deschiderea poate prea mare a conceptului intelectual *Performing History* (una cu arta însăși!), infinit „traductibil” în concepte curatoriale și în proiecte artistice!

Le mulțumesc și curatorilor, și artiștilor că s-au bătut pe acest proiect, fiecare vrând să și-l facă al său. Aveți tot timpul! Istoria stă deschisă, ca Poarta Legii, în fața tuturor, neașteptând, tocmai, altceva decât să fie apropiată, asumată, subiectivată, creată, adică performată la nivelul omului, direct de către om, cu artă deci, de către fiecare și de către toți împreună. Eu îl voi continua negreșit, atât cât îmi va sta în puteri și cu uneltele mele, firește. Chiar și sub alte titulaturi, nici voi nu veți face de fapt, de acum înainte, ca și până acum, altceva.

Performing History nu poate decât să continue. Poate exista vină mai fericită?



ANCHETA

1 În multe dintre comentariile pe marginea ediției 2011 a Bienalei de Artă de la Veneția s-a profilat ideea unui reviriment al pavilioanelor naționale în detrimentul expoziției principale. Sunteți de acord cu această opinie? Care sunt pavilioanele naționale care v-au atras, din această perspectivă, atenția, și care ar fi, după părerea dvs., cauzele acestui reviriment?

2 Dintre pavilioanele țărilor est-europene, care vi s-au părut cele mai interesante și mai ambițioase pentru o eventuală relansare a problematizării relațiilor identitare și de putere din câmpul global al artei actuale, ca și pentru o rediscutare și reprofundare a canonului modernității?

3 Cum apare prezența României din această dublă perspectivă a reafirmării punctelor de vedere naționale asupra globalizării artei și asupra canonului modernității, cu accent asupra memoriei neo-avangardelor est-europene?

4 În Pavilionul României, în ziua vernisajului, artiștii, fără știrea curatorilor și a organizatorilor, au intervenit redeschizând mai vechea discuție asupra relației de putere dintre curator și artist. Cum interpretați acest gest, în special în contextul unei bienale precum cea de la Veneția, și care credeți că este actualitatea acestei teme?

La această anchetă au răspuns:

Dan Acostioaei, Judit Angel, Coriolan Babeți, Dessislava Dimova, Cătălin Gheorghe, Erwin Kessler, Anca Mihuleț, Lucia Popa, Mara Rațiu, Nicola Trezzi

pagina alăturată (de la stânga la dreapta, de sus în jos):

Imagini din pavilioanele: Italia, Polonia, Suedia, Coreea, Marea Britanie, Austria, Serbia, Rusia, Statele Unite ale Americii, Belgia, Danemarca, Elveția, Arabia Saudită, Egipt, Spania, Emiratele Arabe Unite, Ungaria

Fotografii de: © Coriolan Babeți, Daria Ghiu, Marinela Kozelj (Courtesy Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia), Cosmin Năsu (www.modernism.ro)

Dan Acostioaei: Criza identitară a Bienalei venețiene

1 E greu să faci un „clasament” al pavilioanelor, mai ales după atâtea discuții contradictorii. Oricare ți-ar fi preferințele, te vei raporta la poziția oficială. Pavilionul Germaniei este într-adevăr impresionant, deși acordarea premiului seamănă (scuze pentru malițiozitate) cu Oscarul lui Heath Ledger. *Cristalul Rezistenței* lui Thomas Hirschhorn din pavilionul elvețian te agresează fizic. Copiii nu ar trebui lăsați să intre acolo, cu toate că am văzut multe familii fără să fi fost prevenite, cu copii cu tot, înghesuindu-se în acest pavilion sufocant. O alternativă ar fi *Chewing The Scenery*, eveniment colateral al Elveției la Teatrul Fondamenta Nuove. Pavilionul austriac oferă o experiență aparte prin lucrările lui Markus Schinwald. Nu în ultimul rând, m-a impresionat Pavilionul Poloniei. În ciuda mixului sonor aproape asurzitor, proiectul lui Yael Bartana îți taie respirația.

Nu sunt convins că pavilioanele naționale de la această ediție au cunoscut un reviriment. În opinia mea, e doar o problemă de contrast. Pavilioanele naționale au apărut ca fiind mai interesante anul acesta prin juxtapunerea cu ambiguitatea eclectică a expoziției centrale organizată de Bice Curiger. Ea enunța în străveziul său concept că „uneori pavilioanele Bienalei sunt considerate anacronice; dimpotrivă, ele pot fi un instrument de reflecție asupra problemei identității”. Cred că pavilioanele de anul acesta au fost, prin opoziție cu *ILLUMInazioni*, instrumente de reflecție asupra crizei identitare a înseși Bienalei venețiene, anacronismul plutind ca o pâclă groasă peste Giardini și Arsenale. Multe dintre pavilioane au căzut ele însele în această „involuntară” capcană, cel mai nefericit exemplu fiind, după părerea mea, dezastrul orchestrat de Vittorio Sgarbi în Pavilionul Italiei. Fiind eu însumi pictor, mi-a făcut plăcere să revăd lucrările lui Tintoretto, însă contextul în care sunt situate cu greu are vreo noimă, cu

atât mai mult cu cât sala în care se află este singura păzită de gardieni înarmați care par a fi ei înșiși lucrări din expoziție, la fel de potriviți ca porumbelii lui Cattelan. Poate vecinătatea îndepărtată cu piesele video cumiști ale lui Pipilotti Rist trezește o vagă conexiune.

2 Pavilioanele est-europene mi-au lăsat impresia că s-au concentrat fără prea mult succes asupra celor cinci întrebări oraculare ale lui Curiger. Nu foarte plăcut impresionat a fost să descopăr un soi de *pattern* general est-european de a trata problema. Mai toate participările naționale estice au creat această ambiguă punte „trans-generațională”, dezahivând și rearhivând practici și discursuri într-un mod oarecum procustian și pe alocuri simplist. Pavilionul Rusiei îl re-descoperă pe Andrei Monastirskii. Pavilionul sârb îl re-instalează pe Rasa Todosijevic. Croații re-inventează un arc în timp între Tomislav Gotovac și BADco. Mai puțin rafinații macedonenii construiesc două expoziții separate, dar în aceeași manieră „trans-generațională”, alăturându-i în săli diferite pe ZERO Art Collective și pe Zarko Baseski.

Poate greșesc, dar așa spune aproape fără ezitare că Pavilionul Poloniei este cel mai interesant pentru că nu intră în acest *pattern* schematic. Yael Bartana și curatorii expoziției, Sebastian Cichocki și Galit Eilat, oferă răspunsuri teribile celor cinci întrebări edulcorate ale Bienalei.

3 Din păcate, o argumentare bună, o provocare, un orizont de așteptare entuziastă, dar o nefastă cădere în aceeași schemă constructivă, ca o doctrină splendidă pe hârtie, însă falimentară atunci când e pusă în practică. Este evidentă similitudinea între cele două tipuri de practică a rezistenței, una ascetică, centrată pe corp, cealaltă de activă adversitate față de schemele mercantile. În lipsa altor articulări logice, consider cu tristețe că fiecare dintre artiști merita un alt tip de display.

4 După felul în care este construit sistemul artei, această temă va fi întotdeauna actuală. Reacția artiștilor români în ziua vernisajului este discutabilă din perspectiva negocierii relației de putere, însă ea este simptomatică pentru genul de criză pe care îl aminteam anterior, criza jalonată de modele curatoriale cantonate într-o logică de piață. Este entuziasmant, totuși, să te gândești că în timpul vernisajului un gest artistic a apărut organic din opoziție, subliniind mai bine decât expoziția însăși „disensiunea ca parte a conflictului interior ce

definește artistul contemporan și poziția sa în societatea de azi”, înainte de a-ți imagina că peste puțină vreme acest gest va fi inclus în același circuit pe care îl critică.

Dan Acostioaei este artist vizual, membru al Asociației „Vector”, lector al Universității de Arte „George Enescu”, Iași

Judit Angel: Pavilioanele naționale, platforme pentru articulări discursive

1 Trebuie să specific că de data asta am petrecut un timp record de scurt la Veneția, am avut de ales între a încerca să cuprind „totul” sau să văd doar fragmente, dar cel puțin cu atenție, ceea ce am și făcut. Chiar și din această perspectivă parțială, pot spune că am avut senzația unui reviriment al pavilioanelor naționale. Mi-a plăcut mult prezența Dorei Garcia în pavilionul spaniol, mă refer atât la tema „inadecvării” (un minus tratat drept un plus, analizat și pus în scenă), cât și la felul prezentării. Pavilionul Danemarcei și pavilionul rom m-au impresionat prin modul inteligent de a aborda situația unor expoziții colective, iar la Pavilionul Braziliei, prin expunerea artistului conceptual Artur Barrio, am avut revelația schimbării politici culturale locale. În general, nivelul prezentării pavilioanelor naționale este ridicat, iar unde rezultatele nu sunt tocmai evidente, se percep ambiții în acest sens. Se pare că a survenit o mutație în autopercepția pavilioanelor naționale: acestea nu se mai consideră drept vitrine ale reprezentării, ci platforme ale unor articulări discursive. Nu trebuie scăpat din vedere nici faptul că bienala nu mai dispune de bugetele anterioare, care permiteau expoziției principale ocuparea aproape a întregului Arsenal, prezența colorată, diversificată a expozițiilor co-curatoriate cu curatorul general al bienalei. Dincolo de faptul că expoziția principală din acest an mi s-a părut destul de anostă, structura actuală dă semne de oboseală. În contextul afirmării din ce în ce mai intense a pozițiilor naționale, funcția unei asemenea meta-expoziții se cere regândită.

2 Sub acest aspect mi s-a părut interesantă expoziția curatoriată de grupul WHW în pavilionul croat: o mini-retrospectivă a artistului neo-avangardist Tomislav Gotovac, văzută în același timp ca punct de plecare pentru problematizările actuale ale grupului BADco.

Alegând sistemul bursier acordat de către statul lituanian drept principiu de organizare al expoziției din pavilionul național lituanian, Darius Miksys a pus în scenă imposibilitatea comunicării ideii de național drept concept colectiv. Este notabilă expoziția din pavilionul polonez, care, prin invitarea artistei Yael Bartana, renunță la formula facilă a artistului național în favoarea unei tematizări complexe a relației cu celălalt, văzută ca un echivalent al relației cu sinele. Deși nu fac parte din categoria est-europeană, revin la Pavilionul Braziliei, semnale de asemenea proiectul Institutului Italian-Latino-American, care propune o viziune complexă asupra culturii continentului.

3 România, prin ambele expoziții, cea din pavilion și cea de la Institutul Cultural Român, se înscrie organic în acest trend. Alegerea lui Ion Grigorescu și a duo-ului Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová mi se pare o idee foarte bună, există aspecte comune sau cel puțin interesante de comparat în practica lor artistică. Selecția este și un statement concentrat asupra poziției artei conceptuale est-europene în contextul internațional. De asemenea, transferul temporar al activității Clubului Electro Putere la Veneția în vederea diseminării de informații referitoare la scena de artă contemporană românească este un gest de importanță strategică.

4 Referitor la intervenția textuală, senzația primă pe care am avut-o intrând în pavilion, fără să știu de antecedente, a fost una mai degrabă pozitivă. În expoziție erau multe imagini proiectate, ceea ce crea impresia distanțării față de lucrări, or textul-intervenție genera imediatețe, sentimentul unui „hic et nunc”, care funcționează și ca element organic de legătură între artiști. Textul din sală conținea problematica lucrării textuale din exterior, deși această continuitate nu cred că a fost premeditată. Textul-intervenție reprezintă vocea expresă a artiștilor într-un context în care ei s-au simțit/s-au considerat a fi lipsiți de (destulă) voce. Procesul care a dus la această situație este desigur discutabil, dar este un gest critic și cred că trebuie considerat în contextul mai larg al sistemului instituțional al artei, nu raportat doar la cele întâmplate în pavilionul român. Motivațiile și conotațiile gestului sunt complexe, iar conflictul care l-a generat poate fi rezolvat doar prin

discuții, în care, cu tot aportul potențial pozitiv al medierii, rolul principal aparține participanților în proiect.

Judit Angel este curator (Mucsarnok/ Kunsthalle Budapesta) și critic de artă; în 1999 a curatoriât Pavilionul României la Bienala de artă de la Veneția

Coriolan Babeți: Bienala, o navetă între libertatea artistului și „cămașa de forță” a (răs)gândirilor curatoriale

1 Cei care, cum spuneți, ar fi pus problema astfel – vorbind de un „reviriment al pavilioanelor naționale” în detrimentul expoziției principale – au un start discutabil în discursul lor. Ei compară zborul pe lună cu plutirea gondolei.... (Îmi place să vă previn că alături de întrebările euristice și cele retorice, disting între speciile de întrebări pe cele greșite sau inutile, de cele să le numim „ziditoare”). Unei întrebări greșite nu trebuie să-i răspunzi, spune Illuminatul – Buddha –, pentru simplul motiv că răspunsul nu face decât să amplifice eroarea. O aprofundează și o „fixează”. Pavilionul Central adăpostind Mostra lui Bice Curiger, ILLUMInazioni, este numele nou al fostului Padiglione Italia care, transferat la Arsenale, cu Vittorio Sgarbi la timonă, propune un fel de *Hora Unirii* a artei, un omagiu, spune el, adus Unității Italiei (la 150 de ani de la realizarea ei) prin diversitatea aiuritoare a prezentelor. *Ma che c'entra*, ar spune italianii? Acum fostul Padiglione Italia de la Giardini e spațiul rezervat sintezelor propuse, în general, de ideatorul programului general, de istoricul sau criticul de artă căruia i s-a încredințat programul ediției. În acest caz, organizatoarea ediției a 54-a este Bice Curiger. Spațiul e rezervat unei fraze vizualizate a directorului de conștiință critică. O vedere personală asupra planetei artei văzute de pe lună. Vegheați de porumbeii împăiați ai lui Maurizio Cattelan ce anunță gândirea zburdalnică a unui critic ludens, cei trei Tintoretto (între care *L'ultima cena* din San Giorgio Maggiore), expuși în *hall*-ul din care se desface itinerarul expoziției, enunță nu fără o anume penibilă naivitate că artistul modern a fost mereu un fluture de noapte ademenit de tema luminii... sau că pictura lui Jacopo Robusti a fost un teritoriu maniheic al dra-

maturgei clar-obscurului. Alcătuită din nume bine-cunoscute alături de cele emergente, expoziția am degustat-o: comparativistă, aerisită, cu vecinătăți de simeze inteligent detectate, ca și cu destule rupturi, cacofonii. La capătul ei, nu poți evita opinia că existau alternative poate mai inspirate. O ILLUMInare a vidului sălilor ce simți că puteau fi ocupate de orice alte versiuni ale unei alte teme? Prejudecăți? Aitudini? Ideea însăși de program, de pre-judecată, de tematism rămâne o cămașă de forță: cea mai neavenită abordare a libertăților debusolate ale artistului; o ghilotină a ideii care vrea cu orice preț să ordoneze *haosmosul*, diversitatea, natura schizoidă a experienței post-moderne, să delimiteze lideri ai free-market-ului artistic. A impune o perspectivă acestei lumi în stare de imponderabilitate, în devenire, în ebulliție e ca și cum ai intenționa să operezi în levitație, cu un gladium, un corp atins de o metastază generalizată... Orice efort sistem(at)ic, ca și orice eseu teoretic taxinomic, trădează o profundă neînțelegere a libertății extreme din care se configurează prezentul artei. ILLUMInazioni ar trebui considerată așadar cel mult o reverie personală a curatoarei. Nu e deci de căutat un raport pavilion central-pavilioane naționale ca o relație centru-periferie sau sus-jos. Inutilă e comparația din orice unghi ar fi propusă. Cu atât mai mult cu cât ea ar veni sau ar avea pretenția de a „lumina” un reviriment al pavilioanelor naționale. În cazul fiecărui pavilion s-a decis cu calm, acasă, la Paris, New York, Tokio sau Tel Aviv în ritmul văselei de gondola... Nu știu dacă și la București. Relația celor două zone Pavilion Central – Pavilioane naționale e de o complementaritate evidentă: Mostra din *Padiglione Centrale*, precedată de standarde înclinate în toate direcțiile ca niște catarge de „vapor beat” surprins de furtună, e o amabilitate făcută de gazdele italiene teoreticianului întregului program care e lăsat să spună ce a visat la instalarea în rolul de Director: o iluminare nederanjată de vreo revelație...

De ce, de unde acest generic? E bine știut că vremurile, pentru unii, întunecate, pe care le trăim, *dark age*, *kali yuga* etc. se autointitulează paradoxal și apofatic. Prin răsturnare. Cum a făcut-o și Secolul Luminilor intuind bezna ce va urma... Dacă Bice Curiger pleacă de la *Illuminările* lui Rimbaud sau de la cele ale Walter Benjamin este absolut nesemnificativ: un moft cultural. E un generic dominat de *wishful thinking*. Nu suntem nici iluminați prin artă și nici trimiși la luminile artei, care a fost mereu, în epoci de grație, o manifestare epifanică, ci la luminile ce ne lipsesc *hic et nunc* din arta care se petrece și se comite în jurul nostru. În pariul artistului de a obține

noutatea, în dificultatea pe care el și-o impune hotărât să nu se predea redundanțelor exsangui, el visează eventual, dar nu captează și nici nu proiectează lumina. Fizic vorbind, nu îmi amintesc o altă ediție, între cele văzute în ultimele două decenii, atât de populată de întunericul sălilor de proiectie video, de instalații care au nevoie de întuneric ca să lumineze sensurile dorite de autor. Cathartică îmi pare însă tocmai această insistență asupra nicticului în care trebuie să-ți soliciți imens pupilele ca să te obișnuiești cu un târâm sublunar, cel al camerei obscure, pentru a avea acces la operă. Mai atente la bezna sălilor ca în Pavilionul nippon, câte un guard îți luminează calea cu spotul unei lanterne... Din criză de spațiu, refuz să-mi sistematizez impresiile, dar în ierarhia percepțiilor personale acesta este primul aspect izbitor, decapant, deprimant la prima vedere. Un *catharsis prin maleză* pe care îl și o poți resimți în pavilionul onorat cu Leul de Aur, cel al Germaniei, dar mai ales în cel al Elveției... Nu poți să nu sângerezi la vederea cioburilor de sticlă ce surmontează balustrada culoarului prin care te miști, care te confiscă și simultan te expulzează... La ieșirea din instalația anaerobă a lui Hirschhorn, un platan de mai multe ori secular îmi vindecă ochiul de rănile dureroase pe care *bric-a-brac*-ul de horror tehnologic le poate provoca....

La o a doua vedere, la o reflecție mai atentă avem de-a face cu o lungă noapte polară, dar profund germinativă, a artei, servită în cocktailuri cu diferite gramaje de artă, non-artă, anti-antiartă provenind din traficul de forme de contagiuni și ecouri ale unei panspermii vizuale transnaționale. Formele ei de viață/moarte cresc sau sucombă mai ales sub forța de inducție a magnetismului selenar... Multe opere sunt animate de o *energeia* care își adulmecă constant limitele și entropia. Radicalismul diversificării este chiar sursa unor perpetue suprapuneri, reevocări, reluări, re-re-re, neo-neo-neo, post-post-post, a unei *ecolalii care guvernează produsul artistic, ca și judecățile asupra lui...*

Al doilea aspect izbitor este proporția de instalații care domină autoritar orice operă de artă izolată, compunerile sinergice de materiale, tehnici, ansamblurile, unele elaborate pe coerență stilistică, altele tocmai pe incoerența discursului. Instalaționismul este, probabil, *folclorul* postmodernității... Suprimarea genurilor și încorporarea lor în alcătuiri sinergice este emblema ultimă a androginiei artei refugiate în acest al treilea gen. Chiar atunci când în Pavilionul Suediei vezi pictură-pictură, fiecare până este subordonată grațios sintaxei unui ansamblu. Nu mai știe să fie singură.

Un ultim aspect, care ar putea trece drept primul, la un moment dat al istoriei actuale: emanciparea culturilor asiatice de la Orientul apropiat la cel îndepărtat... *Quand la Chine s'éveillera le monde tremblera* credea cu convingere Napoleon... Prezența ubicuă a artistului din Orient, în spații deseminate în întregul oraș lagunar, este impresionantă. Orașul cunoaște o inundație de evenimente, care, ca și pe Broadway-ul newyorkez, pot fi *off* sau *off-off* Biennale. În sumă, artiștii acestei jumătăți a globului au aerul unor batalioane, a unor trupe de ocupație. Cu perfecționismul lor, chinezii, coreenii, comunică ceva seducător, amenințător și alienant. Diagnosticul cel mai probabil: O.C.D. Dezordine obsesiv-compulsivă. Simți că ei pot face orice, oricât de bine, că sunt, oricând vor, competitivi, dar încă mimetici... Așa cum în Italia, țara pielăriei sofisticiate – de la pantof la borsetă – și a designului elegant, magazinele venețiene sunt toate *handmade in China*, la Arsenale, la Corderie sau la San Gregorio ei îți taie respirația cu dezinvoltura mimetismului lor filo-occidental... O nuanță privește Japonia, ce are în spate 150 de ani de modernitate occidentalizantă, absorbită și restituită, distilat, gradual, începând cu era Meiji... Ei aduc în pavilionul lor, într-o instalație de avangardă tehnologică, amintirea tragediei de la Fukuyama și mitul scufundării Japoniei. Unde? Tocmai la Veneția, care re trăiește de secole mitul dispariției ei și tot mai explicit, prin scufundare.

2 În spațiile pavilioanelor de la Giardini mai există încă o adiere a marilor puteri ale artei moderne care au în postmodernitate o intensă conștiință postistorică: SUA, Franța, Germania, Belgia, Spania, Israel, în care *Iluminările* rimbaudiene sunt mai aproape de *Bateau ivre* al acestuia... Un caz aparte, Pavilionul Marii Britanii, prezent cu o instalație despre postapocalipsă, a lui Mike Nelson, și cel al SUA cu un episod post-marțial, post-Golf și post-Bush... *Happening*-ul cu tancul răsturnat (Allora/Calzadilla) convertit în *Trademill*, pe care aleargă, senină, fără grimase de efort, 30 de minute o tânără blondă cu aer de campioană olimpică, rămâne punctul de atracție și *entertainment* din Castello... De cele mai multe ori, actualitatea politică livrează sursa de inspirație a pavilionului. Grecia, țara UE pe marginea colapsului, alege să-și închidă pavilionul cu un perete de lemn, să anunțe că el este *sold out*. În interior, tradiția helenică se rezumă la piatra pe care calci și apa care înconjoară istmul litic, cât să ieși pe ușa opusă... Cel mai probabil că Pavilionul Israelului rămâne unul din cele mai intense prin ceea ce e

acel *force de frappe* al operei-instalații ce pune la un loc inteligența, *aisthesis*-ul, sensul, și imensa compasiune pentru „celălalt”. Felul de a spune „podeaua unui om e tavanul unui alt om”, a fost convertit în poeticul “One’s man floor is one’s man feeling” în instalația semnată de Sigalit Landau, în care frisonul estetic se mișcă pe muchia sa cu fiorii de gheață/sare servind utopia pacifistă a podului aruncat peste diferențele dintre evreu și palestinian... Nu întâmplător pavilionul a fost inaugurat de Shimon Peres, Președintele Statului Israel, Premiul Nobel pentru Pace...

3 E încă o întrebare de genul celei incriminate mai sus. Greșită. „Reafirmarea punctelor de vedere naționale” este chiar pragul peste care sare cu plăcere, cu nonșalanță sau cu inconștientă, artistul azi. Nu îl ia în considerare. Sau dacă îl ia, nu este „văzut” de niciun curator promovât prin concursuri ale căror criterii, rațiuni, judecăți... îmi scapă. Aș spune că depeizarea discursului artistic este lungimea de undă joasă, vibrația de fond a selecțiilor. Artiștii acestei scene sunt în majoritate niște loani-fără-de-țară. Puseul naționalist în sine există în toate culturile, dar nu îl văd sub nicio formă promovată la Bienală. Este pur și simplu considerat aici ca anacronic. Poate Serbia, care face o figură aparte...

4 În Pavilionul României, în spatele unei cortine de catifea neagră, te așteaptă (semi)obscuritatea, *hypoxia*, atmosfera de saună, hăul sălii, toate sporite de abracadabranta formulă a selecției artiștilor. Ion Grigorescu, unul dintre artiștii renumiți ai Estului european cultivat cu un interes constant și reverențios de galeriile și colecționarii Vestului – în simultan cu Bienala, el este expus în *Ostalgia* de la Muzeul de Artă Contemporană din New York (ca și rusul Monastirskii) – apare de două ori în postura de victimă. În prima este alegerea lui, viziunea sa autoportretistică. Proiecțiile sale video de filme din perioade diferite ale atelierului său – cu anatomia scheletică și fizionomia emaciată a artistului, explorate de artistul însuși ca *topos* al victimei istoriei, de la filmul *circumciziunii* (1977) la cel cu asanas *yogine* (2011), galopul grotescului, al tragicului – îl fac pe artist lizibil la frontiera condiției unui deținut de gulag cu aceea a unui anahoret. *Eu în atelier* (foto, 1976), dar mai ales fotografia color de mare format ni-l arată pe autor hamletizând în scena autocontemplării măștii sale mortuare, în proximitatea scenei biblice a Învierii. Suita lui de lucrări îl plasează în confreria celor mai rari artiști; pentru noi, personaj unic printre celelalte voci ale Grădinii din Castello,

unic prin aliajul natural de spiritualism și realism, de expresionism și minimalism decibelic. O operă cu un bazin semantic în care se revarsă nenumărați, inefabili afluenți ai tradițiilor și actualității sociale, politice, estetice.

A doua oară însă, el e victima colegelor de simeză, a unui bruiaj produs de o profundă incompatibilitate de voci. Un protestatar mut e copleșit de natura vociferantă și de falsele dileteante ale celor două artiste... *Ménage a trois*, mezalianță, fondate în intenția și neatenția comisarilor, probabil, pe rațiunile unui comun spirit protestatar al celor trei... Un artist important al contestației mute e făcut sandwich de două *urlatrici* – ar spune gazdele pe limba lor... Ca și armonia sau consensul, protestul comportă și el infinite nuanțe. Protestul în artă nu e doar *huooooooooooooooooo nu, njet, no*, ci mai ales transcrierea în limbaj specific a răspunsului la întrebarea de ce *huooooooooooooooooo nu, njet, no*...

În dedalul acestui haosmos cu toate tribulațiile, fricțiunile, conflictele deschise ce preced inaugurarea, mă las conduc de Ion Grigorescu însuși. Aș fi comis o nedreptate considerând doar simpla vedere a alcătuirii pavilionului. Daria Ghiu îmi propune o revizuire a textului în lumina celor petrecute și neștiute de mine. Apucasem din ignoranță să scriu (și în ignoranță rămân mai toți spectatorii!): ambele tinere Anetta Mona Chișa și Lucia Tkáčová își vor desăvârși „poziția” prin *happening*-ul rebeliunii transcrise pe pereții interiori ai pavilionului împotriva comisarului Ami Barak, servite acestuia la micul dejun a doua zi după inaugurare. Nu ar fi nimic dacă protestul infanțelor nu ar fi operat – fizic – masacrând integritatea lucrărilor lui Grigorescu... Fără asentimentul artistului, ele aleg să scrie pe pereții pavilionului ca și pe fotografiile lui Grigorescu textul pomenit în întrebarea de mai sus... O dovadă că cele două sunt mult mai tinere psihic decât anunță că sunt biologic. Gestul lor ne spune și că Ion Grigorescu e un adult care a refuzat să se retragă din ecuație după acest gest necugetat... Infantișismul lor reia în ecou atacul la adresa Bienalei care le găzduiește, rostind banal ce știe toată lumea: că rebeliunea rămâne esența raportului fiilor/fiicelor cu orice *auctoritas*, fie el curatorul. Or nu e așa, ci urmându-l pe interlocutorul meu în dedalul preliminarilor, Ion Grigorescu, a cărui mărturie o transcriu din memorie după relatarea *tel quelle* a faptelor, iată cum s-a ajuns la ceea ce a fost o impresie neverificată: Curatorii Ami Barak și Maria Bojan, deși au simulat mereu o colaborare cu artistul, în final și-au impus net punctele de vedere. *Sunt cenzurat mai rău*

decât atunci când a făcut-o Mărgineanu – i-am reproșat comisarului. Mi-a scos lucrarea cu studioul lui Freud (vezi catalog), pe care scrisesem un text: „Freud establishes now a new language in justice, ethics, science. It is usable even with the secret police. In the meantime the language is retained only by the walls of the psychoanalyst society, but man has already the liberty of compromises, mistake and looks at the neighbors as study objects, sad, possibly irremediable.”

Katy Kiss, psihanalist la Marsilia, adeptă a lui Freud, l-a întrebat, fiind de față la acest incident, „Ce aveți cu lucrarea?” „Este o lucrare foarte proastă, un c...t!”. A eliminat și filmul cu omul care dispare într-o groapă („Munca”), și autoportretul perdea. Începând din luna mai, cei doi curatori au tras de timp, au amânat totul până în ultima zi, când au pus pe pereți lucrurile așa cum au vrut ei. Am protestat, am plecat la București, au urmat telefoane. Am cedat, revenind la Veneția în zilele de dinainte de inaugurare și cei doi și-au impus voința asupra selecției.

La conferința de presă, fetele, care sunt mult mai cuminți decât sunt ca artiste, au lipsit. Eu am fost în Giardini, dar mascat ca Pantalone. A doua zi, de comun acord, cei trei au hotărât să facă ceva. Pe pereți apare graffiti-ul sprayat. Din text, prima frază îmi aparține: „Curatorul pariază pe artist, nu artistul pe curator”. Fetele au scris restul și, cu asentimentul meu, au scris și pe fotografiile mele. Apare Juriul Bienalei. Înșfăcându-le de coate pe cele două, A.B. le spune: „nu aveți dreptul să faceți asta, este expoziția mea!” Îl apuc de coate pe comisar, spunându-i: „Este și a noastră”. Ne ceartă, susținând că vrem să-i distrugem cariera. Morala fabulei: curatorul ideal e dator ca iluminator al discursului artistic, ca un însoțitor discret până pe pragul sensului dezvoltat (prin selecția și expozeul muzeografic).

Orice manifestare a autorității lui ca invadator, reamorsează conflictul natural cu libertatea artistului. E ce se petrece în cazul pavilionului nostru; o întâlnire dintre cele două entități artist/curator uitătoare de „gândirea prin inimă”.

Coriolan Babeți este istoric de artă și cercetător independent, New York City

Dessislava Dimova: Emanciparea scenelor artistice est-europene

1 Expoziția internațională a fost gândită ca răspuns la schimbările din lumea artei și la discordanța noțiunii de reprezentare națională în context global. În timp, s-a meditat mult la reactualizarea formatului pavilioanelor. Nu mai putem cere ca o expoziție centrală să fie un exemplu de excelență globală în opoziție cu un concept anacronic al pavilioanelor naționale. Astăzi, țările sunt conștiente de faptul că nu își mai pot limita reprezentarea la prezentarea naționalității și a marilor realizări locale. În schimb, acestea incită curatori internaționali și artiști străini, prezintă artiști și mișcări artistice consacrate, pentru a extinde tema discuției. Pe scurt, pavilioanele au asimilat raționamentul expoziției internaționale. Poate că în această situație se poate spune că principiul de bază al expoziției centrale este cel care îmbătrânește și trebuie să fie reconsiderat.

2 De data aceasta, nu am văzut foarte mult din ce era în afara Giardini, dar senzația mea a fost că toate pavilioanele din Europa de Est s-au prezentat extrem de bine și au fost mai mult decât generoase în ilustrarea precisă a contextului istoric care a definit dezvoltarea lor. Dar mi-ar fi greu să aleg unul dintre acestea, pentru că așa fi foarte subiectivă în ceea ce privește Pavilionul României. Cred că aici curatorii au avut o intuiție foarte bună în a alege artiștii cu care au lucrat și în a prezenta nu doar perspectiva istorică, ci și un fel de tensiune de fond între lucrări și contextele istorice definitorii pentru aceste lucrări.

3 Cred că reprezintă un element foarte important al tendinței generale de emancipare a scenelor artistice est-europene, în sensul că nu își mai doresc să fie privite drept ceva exotic. Regândirea trecutului este importantă în construirea propriei istorii, dintr-o perspectivă proprie. Oferă tuturor celor dinafară posibilitatea de a înțelege mai bine contextul și face ca discuția să se poarte de la egal la egal. Alegerea artiștilor, în special, a fost foarte fericită. Fiecare dintre ei poate fi considerat ca reprezentând una dintre trăsăturile specifice pentru arta est-europeană, fiecare păstrând în același timp o poziție artistică cu adevărat singulară și radicală. Depășesc aceste trăsături „specifice” la un mod care se reflectă nu doar în lucrări bune, ci și în faptul că ne determină să regândim tot ceea ce credem că știm despre arta est-europeană.

4 Dacă citim textul cu atenție, nu pare să sugereze că lucrarea este chiar despre relațiile de putere dintre artiști și curatori, ci mi se pare că expune dileme artistice și că pune sub semnul întrebării condițiile din lumea artei în general. De asemenea, complexitatea expoziției nu poate fi redusă doar la această intervenție. Deși are cu siguranță un aport semnificativ, nu anulează celelalte lucrări din expoziție. Dacă privim arta ca pe spațiul unor tensiuni nereconciliate sau chiar ireconciliabile, atunci conflictul se manifestă până la urmă și în formatul expoziției ca reprezentare. Atât curatorii, cât și artiștii au fost foarte inspirați în crearea condițiilor pentru regândirea acestei situații „reprezentative”. Nu am nicio îndoială că, în viitor, acest pavilion va fi apreciat pentru meritele sale „istorice” și, de fapt, asta înseamnă „a performa istoria”.

Dessislava Dimova trăiește la Bruxelles, este scriitoare și curatoare

Cătălin Gheorghe: Noile iluminări ale pavilioanelor

1 Este adevărat, dar și firesc, că unele pavilioane naționale (unele chiar internaționalizate) au avut un impact mai sugestiv datorită facilitării controlului conceptual și a condițiilor de instalare a lucrărilor în expoziție. Expoziția centrală e un amestec de poziții și medii în jurul unui concept care nu poate satisface toate gusturile și viziunile despre artă. O expoziție gândită și executată în spațiul unui pavilion național poate fi mai convingător apreciată sau dezavuată.

Au câștigat în vizibilitate pavilioanele care au marșat pe instalațiile teatrale și imersive, dar și susținute de criticalitate. Germanii au jucat tare și au impresionat. Scenografia mediană atmosferică a de-localizat spațiul, transgresându-l într-o experiență a mistificării. Englezii au mers la rândul lor pe deconstrucție și translocalizare, în spiritul culminant al psiho-geografilor post-situaționiste. Alte pavilioane au ales teme politice laborios tratate vizual, participativ sau performativ. Pavilionul spaniol a elaborat o filosofie a inadecvării marginalității, pavilionul danez a analizat situații ale libertății cuvântului, pavilionul elvețian a metaforizat experiența rezistenței, iar cel polonez a încercat să imagineze reversibilitatea istoriei. Tema expoziției mari ar fi putut facilita o mai elabo-

rată conștiințiozitate politică, însă a preferat să păstreze cu precauție obiceiurile vechilor expoziții și a pierdut în detrimentul noilor iluminări ale pavilioanelor.

2 Distincția Est-Vest în Europa a rămas acum mai curând una economică, ceea ce evident influențează producția artistică și calitatea infrastructurii organizării unui eveniment de artă, chiar și într-un context internațional. În acord cu fazele de auto-critică ale modernității, producția majoritară de artă în Estul Europei a fost mereu afiliată mediilor și genurilor artistice specifice Vestului. Problemele identitare au rămas marginale și relative la cunoașterea și puterea de contextualizare politică cu care operau artiștii.

Nu am reușit să vizitez toate pavilioanele țărilor est-europene, însă dintre cele pe care le-am putut vedea am rămas cu părerea că majoritatea au încercat să găsească soluții la o oarecare traumă de estetică a expozițiilor (în sensul unei oarecare aspirații de racordare la estetica expozițiilor occidentale). De pildă, Pavilionul Ungariei a făcut tot posibilul să arate bine, să conformeze corect estetica instalației la conceptul întrebuintat. La rândul său, Pavilionul Serbiei, deși a propus un discurs destul de cunoscut (chiar al unei personalități artistice de prestanță patriarhală), a căutat estetica impecabilă a compoziției în spațiu. În fine, Pavilionul Croației (față de care m-am comportat în răspăr cu supralicitarea politicii atenției, oricât de mult contau curatorii) a încercat să împace două geo-tipuri de instalare estetică.

3 Nu corelez cazul României cu o reacție la relativizarea tensiunii dintre un discurs cu caracter național și ideologia globalizării, respectiv a canonizării moderniste a artei. Atât conceptul de „Performare a istoriei”, cât și lucrările de exemplificare fac parte dintr-un patrimoniu auto-generat specific intențiilor de resetare a revoluțiilor avangardiste în contextul noilor dinamici politice configurate în Europa, după conflictul politico-militar mondial din a doua jumătate a secolului trecut. Metaforele performate în lucrările de artă par a fi abstractizate „for dummies” în titlul expoziției. Aparențele sunt însă salvate de catalogul editat în colaborare cu *IDEA artă+societate*, în care textele teoretice construiesc o altă arhitectură a înțelegerii decât cea pe care o lasă de experimentat relaționarea lucrărilor în spațiu. Nu sunt amortizate disocierile între ce știm noi în România despre contextul vieții și operei lui Ion Grigorescu, ce știe cititorul antologiiilor de texte în care se vorbește despre artistul român și ce poate surmonta la fața locului publicul unei bienale. De cealaltă parte, lucrările celor două artiste se contrapun, și chiar se dispun în cadre de referință diferite,

ca forme de reflecție la simboluri cvasi-universale ale luptei sociale, dar și la poziții retorice față de schizosistemul actual, de criză, al artei. Relaționarea inconsistentă între discursul de frondă al duo-ului Anetta Mona Chișu-Lucia Tkáčová și arheologia de sine a lui Ion Grigorescu nu poate ridica proiectul expozițional la nivelul unei analize coerent gestionate asupra valorii critice a răspunsului identitar est-european la fenomenul post-comunist al auto-globalizării culturale. Cu mai puțin exces de atacat teme moderniste atât de psihanalizabile și deconstructiviste, expoziția de la Pavilionul României ar fi putut eșua mai bine.

4 Cu privire la calitatea expoziției (incluzând și gestul de frondă al artiștilor), am păreri contradictorii. De pe poziția de curator, înțeleg efortul concepției și executării proiectului unei expoziții într-un mediu incert al receptărilor atât de diverse, ceea ce presupune și o apreciere *a priori* a muncii. De pe poziția de critic, însă, am găsit expoziția oarecum neconvingătoare în prestația ei. Conceptul e instabil în articularea celor două retorici artistice, iar punerea lui în practică e prea elementară. Era firesc să apară un clivaj între curatori și artiști, însă încercarea lui de semnalară nu aș putea să o încadrez într-un gest artistic reușit. Mai curând, tind să apreciez răspunsul echilibrat și rațional al curatorilor după eveniment.

Se poate spune că gestul artistic intervenționist a fost unul în ton cu istoria comportamentului artistic (de sfidare a normelor și reconsiderare a sistemelor) al Anettei Mona Chișu și Luciei Tkáčová, susținut de această dată și de nemulțumirea lui Ion Grigorescu, însă rezolvarea declarativă (specifică tradiției „turnurii limbajului” și „criticii instituționale”) am văzut-o ca o citire cu voce tare a instrucțiunilor de utilizare a unui aparat de fotografiat în locul realizării unei fotografii care să dezvăluie o situație.

Nu contează aici calitatea semiotică a textului, care critică relația incertă dintre o anumită lume a curatorilor și pune în evidență fapta „de sinceritate” a artiștilor, ci importantă e, într-adevăr, acțiunea „surpriză” față de care se aștepta un alt efect decât cel rezultat firesc într-o lume în care arta nu mai este din nou, dar mai de demult, doar text.

Mulțumesc Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția pentru sprijinul acordat în vizitarea Bienalei de la Veneția.

Cătălin Gheorghe este curator, critic de artă, teoretician și editor, lector doctor al Universității de Artă „George Enescu” Iași, coordonator al platformei Vector – studio de practici și dezbatere artistice

Erwin Kessler: Categoria estetică actuală este actualitatea

1 Unele pavilioane naționale au fost mult mai bune decât expoziția *ILLUMInazioni*. Nici nu era greu. Expoziția lui Bice Curiger este foarte proastă, atât conceptual, cât și valoric, estetic. Pe de altă parte, nu cred că ar fi vorba despre un revirement, despre o focalizare deosebită, conștientă și concertată pe pavilioanele naționale. Nu cred în asemenea tendințe oculte. Conjunctura a făcut ca Thomas Hirschhorn să realizeze o operă remarcabilă în pavilionul elvețian, Mike Nelson să se întrecă pe sine în pavilionul britanic, în timp ce montajul Schlingensiefel, din Pavilionul Germaniei, s-a dovedit, deși discutabil din multe puncte de vedere, extrem de percutant. Și au mai fost și alte pavilioane interesante, cel austriac sau cel belgian de pildă, subtile, echivoce, dar memorabile. E doar o întâmplare fericită, nu înseamnă că în 2013 ar trebui să ne așteptăm la o Bienală în care să primeze pavilioanele naționale (la bienala din 2007, al cărei curator a fost Robert Storr, expoziția centrală a fost de departe mai bună decât pavilioanele naționale). Dar pot să trag o concluzie din succesul pavilioanelor naționale, anume că toată demagogia globalistă a artiștilor internaționali care sunt, pasămite, trădați și prost-serviți de prezentarea în pavilioanele naționale, nu este altceva decât o ipocrie de piață. În realitate, în spatele globalizării stau mereu interese naționale foarte ferme. Dorința de a expune în pavilionul național artiști importanți și reprezentativi este firească, iar pentru asta (sau tocmai din această pricină) se trece peste nevrozele acute: de aceea Elveția îl expune pe Hirschhorn, artist critic, tipic internațional, care are însă Elveția pe suflet, și care a prilejuit un scandal național nu cu mulți ani în urmă, din pricina sa multe din fondurile elvețiene pentru arte vizuale fiind atunci diminuate. La fel, Schlingensiefel este un artist care a murit cu Germania de gât, un artist extrem de implicat în mentalitatea culturală și socială a țării sale. Arta fără frontiere, cu probleme globale, care-i stau artistului în minte și nu în inimă, este arta cea mai convențională a stilului internațional corporatist. E arta expusă de Bice Curiger.

2 Nu pot să spun că pavilioanele țărilor est-europene m-au atras din cale-afară. Erau simptomatice pavilioanele Poloniei și Serbiei, ambele preocupate de identitate, autoritate, con-

testare, subversiune. Vesele și rele totodată. Nu cred însă că ele ar contribui efectiv la relansarea relațiilor identitare. Ambele luau explicit ca reper Uniunea Europeană, ca pe un fel de for superior, ușor ridicol, dar oricum incontestabil. Problemele de identitate (istorie, traumă, transgresiune) par a fi puse definitiv (chiar dacă batjocoritor) într-un „context” deja acceptat. Singura „relansare” a relațiilor se dovedește, finalmente, acceptarea diktatului suprastatal al unei autorități difuze (un fel de bunicuță penibilă, dar care ține, totuși, cheile normalității). Or, atunci când accepți un reper major al dezbaterilor, un țarc al subversiunii, înseamnă că totul este pur decorativ, că exercițiile alternative sunt doar scolastice, că provocarea este doar diversiune. Ceea ce, în parte, e bine. Atunci când arta ar fi doar un travesti pentru revizuirea reale ale statutului (identitar, statal, etnic), atunci ea ar fi chiar un instrument politic. Distanțarea face ca arta să fie, e drept, ineficace. Dar eficacitatea o face nedorită, o transformă în pură propagandă.

3 La ora actuală, artiștii care contează trag din toate pozițiile, nu mai sunt fixați pe modernitate, postmodernitate sau antimodernitate. Categoria estetică actuală este actualitatea (indiferent ce conține ea), nu modernitatea. Canonul modernității nu prea mai preocupă pe nimeni acum, la peste 20 de ani de la re- și răs- discutarea lui. L-a scos cineva pe Derain din el sau pe de Chirico?! Rediscutarea este o simplă manevră de piață prin care nume relativ noi sau mai puțin cirkulate sunt introduse alături de cele consacrate. E simplu: modernitatea și avangarda reprezintă o serie restrânsă de nume care contează. Mai puțin de trei duzini. Iar creația acestora, cu câteva excepții inflaționiste (Picasso), este restrânsă sau foarte restrânsă. Cei mai mulți au fost artiști care n-au trăit mult și au creat puțin. Dar piața actuală de artă este o afacere de o mie de ori mai mare decât era în acea perioadă! Cererea duode. Ca atare, oferta se extinde. Se adaugă nume, opere, repere, se fac legături, trucaje, montaje. E normal. Amatorii de artă vor să fie părtași la descoperiri, la nou, la epocal, chiar dacă nu rareori e vorba despre contrafacere. Uneori se întâmplă ca printre cei „redescoperiți” să fie artiști remarcabili. Acesta se presupune acum că ar fi cazul unora dintre artiștii din Est, unde se crede (se așteaptă, și, de atâta așteptare, uneori se și inventează) că, până târziu în anii '70, au fost activi artiști legați de cea mai bună perioadă a artei din această zonă, perioada interbelică. Aceștia au automat un pedigree cultural superior. După 1989,

Occidentul a fost alimentat de o pleiadă de artiști din Est, cei mai mulți tineri, care au oferit Vestului ceea ce Vestul avea el însuși atunci: artă alternativă, neo-conceptualistă, politică, socială. Estul i-a vorbit Vestului pe limba sa. Dar i-a spus o poveste de adormit copiii. S-a văzut apoi că artiștii estici respectivi erau pragmatici, țineau doar să penetreze rândurile strânse ale elitei artistice occidentale. Urmele lor în arta mondială sunt slabe și neconvingătoare artistic. Ca atare, îndeosebi în ultimii ani, a apărut și s-a răspândit această convingere (sau mit), că în Est trebuie forat mai adânc, către generațiile mature, pentru a găsi adevărații artiști – „fosile vii”, buni de pus pe piață prin integrarea în canonul (neo)avangardist. Printre artiștii de acest fel a fost recuperat și Ion Grigorescu. Numai că Ion Grigorescu este un caz extrem de complex. El este nu doar cel mai semnificativ neo-avangardist din România anilor '60-'70, ci și unul dintre corifeii direcției spiritualiste, neo-ortodoxiste, din arta noastră. Expunerea lui în cadraj pur neo-avangardist, istoricist, este rezultatul unui proces de sugrumare a actualității sale spiritualist-conceptualiste (formula sa aparte de neo-ortodoxism alternativ) de către memoria neo-avangardistă ghidată de presiunea pieței. Închiderea lui Ion Grigorescu în sertare înguste (iar canonul modernismului, chiar dacă este vizat și adorat de mulți jucători de pe scena artei, este doar un reper – nu un țel –, peste care putem și trebuie să privim) este dăunătoare, chiar dacă este făcută cu intenția promovării și valorificării unui artist remarcabil. Această promovare restrictivă este totodată un act de cenzură.

4 Intervenția respectivă a fost un gest eminent comercial al cuplului feminin care a fost adosat în mod aberant (dar interesat) lui Ion Grigorescu în Pavilionul României. Nu disting în acest gest nici cea mai mică urmă de autenticitate, de critică sau de poziționare radicală: gestul nu are nimic de a face cu tema pe care o evocă. A fost o simplă manevră de PR menită să scoată din anonimatul magmei neo-conceptualiste internaționale două fanteze ce îmi evocă lumea *showbiz*-ului *pop-rock*, unde apar mereu trupe (mai ales de două fete) care, instrumentate de un producător hârșit și de o casă de discuri fără scrupule, scot un hit de-o vară, fac un videoclip mai provocator, aruncă prin tabloide un scandal (sexual, curatorial, nu contează), iar apoi se așază la coada lanțului trofic al divertismentului, așteptând să încaseze cecuri, contracte, contacte. Faptul că Ion Grigorescu a fost târât în această poveste este regretabil și este o dovadă a spiritului

aventurier în care a fost concepută și realizată participarea națională la Bienala de la Veneția.

Erwin Kessler este istoric, critic de artă și curator

Anca Mihuleț: România încearcă...

1 Eu nu pot interpreta fenomenul pavilioanelor naționale de la ediția din acest an a Bienalei ca pe un reviriment al unei identități culturale naționale. Aș afirma mai degrabă că lumea artei admite că ne apropiem de sfârșitul procesului de globalizare, și acceptă trecerea într-o altă sferă conceptuală și de percepție a artei, axată pe individ, pe identitatea acestuia și pe problemele reale. Universul individual și problemele imediate sunt generate de contextul geografic, de aspirațiile politice și sociale, de influențele exterioare, de o anumită specificitate și originalitate care nu sunt neapărat elemente naționale; poate fi chiar periculos să le încadrăm într-o categorie atât de strictă și de neofertantă. Ca atare, din punctul meu de vedere, Bienala de la Veneția din acest an a reunit o serie de poziții distincte puternice care se pot confunda fizic cu pavilioanele naționale, însă spațiul de gândire și de percepție vizuală este mult mai vast. Două cazuri interesante în acest sens sunt pavilioanele Poloniei și Danemarcei. Curatorii pavilionului polonez, Sebastian Cichocki (curatorul-șef al Muzeului de Artă Modernă din Varșovia) și Galit Eilat (fondatoarea Centrului de Artă Digitală din Holon, Israel) au ales să prezinte o serie de filme ale artei israelite Yael Bartana (b. 1970) care vorbesc despre activitățile Mișcării Renașterii Evreiești din Polonia. Lucrările în sine și modalitatea de a le arăta pot părea exagerate și înăbușitoare, însă întreg mecanismul pătrunde adânc în problematica evreiască din Europa și Orientul Mijlociu, și oferă un kit de supraviețuire a evreilor în contemporaneitate. Până la urmă, titlul vorbește de la sine: *...and Europe will be stunned* (...și Europa va fi uimită, n.red.). În pavilionul danez se desfășoară expoziția *Speech Matters*, curator Katerina Gregos (GR), cu o selecție internațională de 18 artiști din 12 țări, din generații diferite. Instituția bienalei este privită ca un cadru de expresie, în care se pot dezbate impactul discursului, libertatea artistică, cu focus pe relația cu istoria,

politica, memoria, comunitățile marginale, cenzura sau spațiul public. Este o expoziție deschisă, fără control curatorial sau tiranie a imaginii absolute.

2 Vezi și răspunsul la întrebarea nr.1 – cazul pavilionului polonez. Instalația din Pavilionul Ungariei, *CRASH – Passive Interview* (CRASH – Interviu pasiv, artist: Hajnal Németh, curator: Gábor Gulyás) depășește tensiunea Estului și încearcă o demonstrație de modernitate care pe alocuri deviază prea mult înspre design, fără însă a încurca demersul conceptual. Momentul producerii unui accident de mașină și *after-math*-ul evenimentului sunt abordate ca rezultat al unei cercetări, astfel încât la sfârșit se poate vorbi despre dialectica accidentului rutier – imaginile filmate într-o fabrică de mașini, confesiunile unui supraviețuitor sau fetișizarea relației șoferului cu mașina sunt fragmente dominate de ironia muzicii de operă experimentală care cucerește spațiul și seduce vizitatorul. Respectarea unor canoane curatoriale, combinată cu obiectele și imaginile existente în spațiu, compun o expoziție tip bloc, finisată, cu un balans ideal între dramă și umor.

3 În planul curatorului general al Bienalei, Bice Curiger, se întâlnește sentimentul vizualității democratice. Lecțiile unuia dintre artiștii ei preferați, Sigmar Polke, sunt aplicate impecabil în gramatica expoziției – această artă este necesară, și minciuna nu poate deveni niciodată adevăr (chiar dacă arta este minciună, iar minciuna este artă). Prezența lui Tintoretto, titlul (*ILLUMInazioni*), lucrările care sunt susținute de istoriile personale ale artiștilor propun o schimbare de context, o interiorizare a procedurilor și metodelor artistice, o autentificare a produselor artistice, alături de acceptarea frumosului în artă, fără însă a se merge până la absolutizarea senzațiilor.

Pomind de la cadrul mental descris mai sus, eu privesc participarea României la Bienala de la Veneția ca pe o mișcare strategică în care prezența artei se simte și se acceptă într-un procentaj de până la 40%. Este de fapt o combinație foarte interesantă, și până la urmă deloc condamnată, fie că este generată dintr-un complex de inferioritate, fie din nevoia de a juca rolul rășuștei urâte a post-comunismului care așteaptă să crească și să fie descoperită. Lipsa comunicării, a lucrului în atelier sau a unei producții artistice se traduc prin derută și repetiție conceptuală.

Conținutul artistic al neo-avangardelor est-europene este utilizat la maximum pentru a certifica arta ulti-

mulor 20 de ani, nelăsând loc unei dezvoltări reale și libere pentru arta actuală. Susținerea și folosirea necontrolată a trecutului consumă resurse umane și financiare mult mai mari decât o investiție în prezent, curată și fără actori care joacă rol dublu. În final, răspunsul meu la această întrebare ar fi relativ simplu: România încearcă...

4 Exprimarea unei opinii în acest moment despre întâmplarea menționată mai sus poate fi bazată doar pe speculații și deducții.

Neexistând o comunicare oficială din partea artiștilor și a curatorilor, nu se pot trage concluzii constructive. De regulă, în astfel de cazuri, artiștii sunt susținuți în detrimentul curatorilor, în contextul în care curatorii încă își negociază prerogativele profesionale. Dacă este să ne bazăm pe textul scris cu graffiti-spray peste lucrări, se poate pleca de la supoziția că organizatorii (curatorii) au exercitat o presiune și un control mult prea mari asupra artiștilor, iar aceștia din urmă nu au făcut decât să își apere creația printr-un gest extrem. În egală măsură, dacă s-a ajuns aici, înseamnă că limitele relației nu au fost negociate clar de la început, și că protejarea relației artist-curator nu a fost unul dintre obiective. Din exterior, poate părea că fiecare a urmărit un scop precis, iar procesul nu a fost deloc important. O echipă artist-curator bazată doar pe o relație de *give and take* (dă și ia, n.red.) este aproape întotdeauna falimentară.

Anca Mihuleț este curator la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu

Lucia Popa: Occidentul e victima propriului discurs despre modernitate

1 Discursul mediatic de tip generalist sau mai aplicat, din publicațiile de specialitate, insistă anul acesta mai mult pe marginea semnificațiilor politice sau sociale explicite sau latente ale lucrărilor de artă. Însă acest discurs, fie el „corect” sau nu, se înscrie în trendurile din ultimii ani în artă, anume obișnuința de a aborda subiecte din agenda mediatică, în special din zona politică. În orbita acestui „discurs în discurs” intră, probabil, și

viziunea unui naționalism radicalizat al pavilioanelor. El este un indicator al „postmodernizării” Bienalei de la Veneția: se face fenomenologia evenimentului, frecvența întrebărilor despre natura și structura Bienalei crește, sunt problematizate raporturi de genul naționalism *versus* globalizare. Este o tensiune care probează o maturizare, dar și anticipează un moment de criză, pe care următorul curator al Bienalei l-ar putea specula original, propunând o nouă transgresiune, dintre acelea din care este compusă istoria artei.

2 Aproape toate pavilioanele țărilor est-europene au expus la a 54-a ediție a Bienalei de la Veneția lucrări ce pot fi citite ca o colonizare simbolică a modernității în varianta vestică. Cum spun astăzi unii filosofi ai istoriei, Occidentul este victima propriului discurs despre modernitate, discurs care, ca toate discursurile, a creat o realitate falicioasă, survenită doar în urma rostirii ei. Pe această priză slabă, în retragere, asupra istoriei, se înfinge seducția proiectelor plurale, noi ale Estului. Aceste modernități „secundare” – așa cum pot fi ele văzute din perspectiva Vestului – sau pseudo-modernități din Est, vin cu narațiuni noi, diverse, fragmentate, în locul vechilor și obositor grandioaselor metanarațiuni din Vest. Răcelii de canon și de utopie a Modernității i se opune viscerabilitatea poveștilor „minore” din Est. Litania mnemonică a pavilioanelor estice – în special cel al Rusiei și cel al Poloniei – este, pe undeva, dincolo de proiect artistic, reflux al nevoii de reaşezare identitară istorică. Artista israeliană Yael Bartana a prezentat în Pavilionul Poloniei filme care reiau problema anti-semitismului din istoria poloneză, în timp ce, în cazul Pavilionului Rusiei, lucrările lui Andrei Monastîrskii și ale membrilor grupului său din anii '70 probează o istorie alternativă a artei sovietice, mișcări de avangardă care contestau regimul politic și canoanele estetice oficiale. Ambele cazuri de reiterare a trecutului prin recursul la memorie relativizează istoriile dogmatice ale modernității occidentale, dar se disting bine în peisajul Bienalei printr-un mesaj dublu, estetic și istoric, cu impact puternic.

3 Pavilionul românesc reunește un maximum de condiții ale postmodernismului. Nu propune o viziune unică, ci una stratificată, în care alternează lucrări ale unor artiști de generații diferite. Mai mult, dacă Ion Grigorescu s-a „format” sub un regim totalitar, artiste Anetta Mona Chișu și Lucia Tkáčová au cunoscut mai degrabă condițiile libertății de exprimare ale democrației. Ca și în cazul altor pavilioane, unul dintre artiștii care reprezintă România la Bienală are altă naționalitate, Lucia Tkáčová fiind născută în Slovacia. Dacă lucrările lui Grigorescu probează o realitate artistică experimentală care, narativ, nu nega cu nimic sistemul politic al timpului, subversivitatea fiind prezentă doar la nivel estetic, dimpotrivă, duo-ul trimite mesaje sociale și politice frapante. Demersul curatorial este chestionat și chiar ușor ironizat de gestul subversiv al artiștilor, în ziua vernisajului. Ca orice proiect postmodernist, și pavilionul românesc înfruntă riscurile inerente sfidării modernității – care merge cel mai adesea pe unghiuri tari și bine lămurite. Tensiunile acestor opoziții numeroase se împart în pavilion ca într-un cub Rubik, care poate avea sensuri pe „n” planuri. Din păcate, această jonglărie cu posibilitățile și cu extremele ajunge la o inevitabilă „coincidență oppositorum”, suspectabilă de neutralizare a mesajelor până la aplatizare.

4 Relația de putere dintre curator și artist este una care animă astăzi dosare sau numere speciale întregi dedicate de publicațiile de artă din întreaga lume. Din păcate, actul subversiv al artiștilor din Pavilionul României se suprapune peste alte dimensiuni problematice ale proiectului general (dacă lucrările duo-ului chiar rezonază potrivit cu stilul lui Grigorescu etc.) și se pierde oarecum în vag. Impresia de improvizație de ultim moment vine în completarea nedumeririlor legate de alte asperități. Reacția curatorilor arată însă că dezbaterile din istoria artei pe marginea rolurilor artist-curator este abia la început. Astfel, curatorii nu au înțeles inițial gestul artiștilor ca pe un *statement*, ci ca pe o reacție personală de nemulțumire vizavi de colaborarea în cadrul Bienalei. Efectul ușor ilar arată totuși că încă lipsesc instrumentele teoretice necesare pentru a dezbate subiectul, fiind în același timp memorabil în istoria problemei.

Lucia Popa este critic de artă, doctorand la École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

Mara Rațiu: Pavilioanele, rezultatul politicilor culturale locale

1 Nu cred că este vorba de un reviriment al pavilioanelor naționale, ci de o pură coincidență: s-a întâmplat ca la această ediție mai multe pavilioane naționale să prezinte expoziții foarte puternice (Elveția, Germania, Marea Britanie, dar și Rusia, Japonia sau Coreea) ce au eclipsat expoziția din Pavilionul Central, curatoriată de Bice Curiger. Să nu uităm că expozițiile din pavilioanele naționale sunt rezultatele politicilor culturale din țările respective și ale procedurilor de selecție aferente (nominalizare directă a curatorului/artistului de către o comisie/instituție coordonatoare sau concurs de proiecte) ce pot duce, în egală măsură, la realizarea de proiecte expoziționale bune sau proaste.

2 Mărturisesc că nu am văzut toate pavilioanele țărilor din Estul Europei, fapt ce mă împiedică să dau un răspuns avizat la această întrebare. Cu toate acestea, risc să afirm că nu mi s-a părut ca problematica identității artistice a țărilor est-europene în raport cu canonul occidental să fie dominantă. Nu văd în ce măsură expoziția din Pavilionul Ungariei, de pildă, ar solicita o promptă rediscutare și reanalizare a modernității vestice, precum nici cea din Pavilionul Poloniei. Cu alte cuvinte, oricât de atractivă și influentă în spațiul academic este teoria revizitării/revizuirii canonului modernității, ea nu pare a fi, încă, asumată în mod real de cei din lumea artei contemporane, lume ce se ghidează după alte principii și mecanisme și care, în mod funciar, are o anumită întârziere față de dezbaterile de idei din lumea academică.

3 În continuarea răspunsurilor de la întrebările 1 și 2, cred, mai degrabă, că demersul propus de expoziția din Pavilionul României, cel de reevaluare a neo-avangardelor est-europene, este singular, cu excepția Pavilionului Rusiei, care, însă, nu este la prima „abatere” de acest fel. Din păcate, concordanța cu dezbaterile teoretice actuale nu constituie și o garanție a reușitei expoziției, dar este, în schimb, un fapt meritoriu pentru proiectul românesc.

4 Relația dintre artist și curator este funciarmente una tensionată și constituie una dintre temele recurente (și insolubile) ale lumii artei contemporane. Regula jocului (de până acum) era ca tensiunea cu pricina să primească o punctuală rezolvare în spatele ușilor închise, ceea ce face ca gestul artiștilor implicați în pavilionul românesc să pară excepțional. Iar excepționalul (adică ceea ce se abate de la regulă) va provoca întotdeauna radicale poziții de pro și contra. Consecutiv, nu cred că o evaluare corectă a gestului artiștilor, precum și a impactului său asupra temei relației artist-curator, poate fi făcută acum: vara este încă mult prea fierbinte.

Mara Rațiu este lector doctor în cadrul Departamentului de discipline teoretice și pedagogice al Universității de Artă și Design Cluj-Napoca



Nicola Trezzi: **Bienala aduce din ce în ce mai mult cu un circ**

1 Sunt de acord doar parțial. Cu alte cuvinte, cred că anul acesta publicul a simțit într-adevăr că expoziția principală a devenit din ce în ce mai puțin importantă ca rezultat al miriadei de evenimente conexe, expoziții paralele, organizații private care și-au deschis sucursale la Venetia – Pinault, Prada și Sandretto Re Rebaudengo, printre cele mai importante – și nenumăratele petreceri cu vedete și miliardari care se țineau peste tot. Bienala de la Venetia aduce din ce în ce mai mult cu un circ în care expoziția directorului artistic este doar unul din mulțimea de evenimente.

Din câte îmi amintesc eu (prima Bienală de la Venetia pe care am vizitat-o a fost cea din 1999, când aveam 16 ani), aprecierea pavilioanelor naționale, în opoziție cu atitudinea critică față de expoziția principală s-au aflat întotdeauna în dihotomie, mai ales pentru că este întotdeauna mai ușor să critici o expoziție de grup curatoriată, decât o expoziție personală – ceea ce reprezintă formatul celor mai multe dintre pavilioane –, pentru că expoziția curatoriată este o inițiativă multifacetată și, cred eu, un proiect mai dificil, dat fiind că este o practică foarte recentă în curatoriat, aflată încă în căutarea unui limbaj propriu. Întotdeauna există un pavilion care se bucură de aplauze la scenă deschisă. La ultima ediție a fost Ragnar Kjartansson pentru Islanda, iar la această ediție lupta se dă între Yael Bartana pentru Polonia, Melanie Smith pentru Mexic și Markus Schinwald pentru Austria. Personal, mi-a plăcut cel mai mult modul în care Fia Backström a reprezentat Suedia. Ea a fost singurul artist „în ton” cu expoziția centrală, fără ca măcar să fie inclusă în aceasta. Cu instalația ei, și-a adăugat lucrarea la expoziția centrală, ca o ramură altoită pe un copac. A așezat un mare semn de întrebare lângă noțiuni precum naționalitate, teritoriu și identitate. A ieșit literalmente „în afară”, chestionând pavilionul și lansând un dialog cu ceilalți artiști.

2 La început m-am gândit că termenul Europa de Est este unul istoric/temporal. Astăzi se vorbește despre „Europa Centrală”, probabil pentru că acele țări trec printr-o nouă perioadă și merită – își doresc – să fie luate în considerare nu doar prin prisma trecutului lor comunist, care oricum a luat forme foarte diferite.

Dar ca să răspund la întrebare, cred că Pavilionul Cehiei și Pavilionul României au fost foarte bune, iar cel despre care am vorbit mai devreme, al artistei israeliene Yael Bartana reprezentând Polonia, a fost un adevărat succes din perspectiva chestiunilor despre care tocmai m-ai întrebat.

3 Mi s-a părut o expoziție bună, dincolo de ce s-a întâmplat. Acestea fiind spuse, preferata mea va fi întotdeauna cea curatoriată de Mihnea Mircan în 2007. Îmi amintesc intervenția lui Victor Man pe fațada pavilionului, iar expunerea interioară era într-adevăr solidă. Toată lumea a spus atunci că este cea mai bună expoziție din toată bienala.

4 Am fost fascinat de acest gest. Faptul că în 2011 mai este loc de „protest” la Bienala de la Venetia îmi spune că, până la urmă, populismul nu este atât de puternic. Sau poate că populismul a atins un nivel atât de complex, încât în interiorul ficțiunii pe care o creează simțim că putem în continuare protesta ca pe vremuri. Personal, nu prea sunt pentru protest; prefer să am un dialog, iar atunci când ceva nu merge – în cazul curatorului pariind pe artist – prefer să manipulez rezultatul pentru a înlătura identitatea care încearcă să mă discrediteze, fără a lăsa identitatea să se exprime măcar. Gestul pe care mi-l descrii mi se pare ca atunci când cineva încearcă să lucreze în lemn cu toporul – fie că vorbim despre un curator care ia decizii fără să discute cu artistul, sau despre un artist care sabotează expoziția ca reacție la opțiunile curatorului. Eu gândesc mai degrabă asemenea caviilor de lemn decât asemenea topoarelor.

Nicola Trezzi este editor Flash Art International, New York City

Traducerea din limba engleză a textelor scrise de Dessislava Dimova și Nicola Trezzi de **SANDA WATT**

Club Electro Putere Craiova, la Veneția

interviu de **DARIA GHU**

Adrian Bojenoiu și Alexandru Niculescu au înființat în 2009 un centru de artă și cultură contemporană la Craiova: Club Electro Putere. Un an mai târziu, deschideau la Leipzig, într-un loc cu o mare vizibilitate, Spinnerei, un proiect expozițional de mari dimensiuni despre scena artistică românească: Romanian Cultural Resolution. Iar în 2011, au publicat la editura prestigioasă Hatje Cantz catalogul cu același nume, un manifest cultural al rezoluției – o imagine asupra artei contemporane românești a ultimilor 20 de ani. Proiectul din cadrul Bienalei de artă de la Veneția, în Noua Galerie a Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică, se axează pe documentarea scenei actuale a artei, iar statement-ul este unul clar: Club Electro Putere își mută temporar sediul la Veneția, pentru a atrage atenția asupra acestei noi instituții de artă. De aceea, dialogul de față analizează întreg procesul de creare a acestui centru și condițiile sale de existență.

Daria Ghiu: Ați pornit foarte energic și într-un an de zile ați realizat proiecte de mari dimensiuni pe scena de artă contemporană.

Adrian Bojenoiu: Am deschis Club Electro Putere Craiova în mai 2010, dar proiectul l-am inițiat cu un an înainte. Ideea era să ne creăm propriul mediu. Majoritatea artiștilor din România duc lipsă de așa ceva. În afară de cei care și l-au creat singuri, cum sunt cei de la Cluj sau câțiva la București. Un mediu în care poate să aibă loc un schimb. Apoi ne-am întrebat care sunt carențele pe care să zicem că le-ar avea arta contemporană. De aici, încet-încet, au început să se adune ideile, am problematizat. Am remarcat că nu există o cercetare despre mediul artistic contemporan și despre evoluția lui din 1990 și până în prezent. Însă există indivizi, entități care funcționează și care au reușit ceva ce nimeni nu a mai reușit până acum. Fiecare s-a dezvoltat diferit, nu a existat o rețetă, cum nu a existat nici o școală de artă contemporană, curatoriat sau „cum să-ți faci o galerie”, ci mai degrabă vorbim de un ansamblu de imposibilități din care fiecare și-a inventat o ieșire. Același lucru l-am făcut și noi.

D.G.: Spuneai că aveți nevoie de un mediu, pe care vi l-ați creat practic. Pornește totul dintr-un – să spunem – soi de egoism, ești tu care ai nevoie de un ambient și ți-l generezi?

A.B.: Fiecare are niște probleme pe care încearcă să le rezolve. Trebuie să supraviețuiești în sen-

surul în care dorești să supraviețuiești. Dacă nu vrei cumva să te adaptezi la ceea ce ți se oferă. Eu am mai avut încercări de a face un centru și am eșuat din alte motive. Am încercat să fac asta la București, să-mi pun în practică ideile, să-mi creez mediul, dar nu m-am putut integra, am fost dezamăgit.

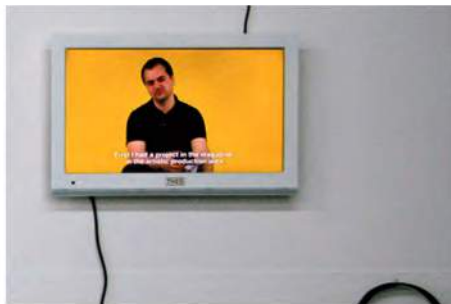
D.G.: Ce avantaje și dezavantaje îți oferă Craiova? Privit din afară, pare un loc pierdut, în care, cultural vorbind, nu se întâmplă nimic. În același timp, de ce mai degrabă poți construi ceva într-un loc mai mic decât dacă ai face-o în capitală?

A.B.: Până la urmă, dă o notă de inedit tocmai reversul unei prejudecăți. Sunt mulți care consideră un oraș de provincie un loc neimportant în ceea ce privește cultura sau arta. Și că nu are niciun sens să încerci să construiești ceva acolo. Tocmai asta ni s-a părut cel mai interesant. În condițiile în care îl vezi făcut, pare cool: un centru de artă contemporană, într-un oraș muncitoresc de provincie. Am zis că dacă facem un centru, el trebuie făcut acolo. De la toți cei cărora le-am povestit ideea noastră am primit un feedback excelent. Asta ne-a ajutat. Apoi am văzut încet-încet că dispare o prejudecată – aceea că într-un oraș mai mic nu se pot face lucruri – și după ce această prejudecată dispare, totul e și mai interesant.

D.G.: Cât de greu a fost să vă împământeniți acolo?

A.B.: A fost foarte ușor. În prezent, sindicatul Uzinei Electroputere este proprietarul Clubului, iar ei au acceptat ca noi să folosim spațiul. Avem pur și simplu o înțelegere. Folosind numele Clubului, fiind susținuți și de către uzină, este un interes comun. Noi suntem acolo pentru că nimeni nu a venit cu nicio ofertă de închiriere până acum. Fiind construit pentru evenimente culturale, necesită o investiție pentru a-l transforma în ceva comercial. Temerea noastră este că în condițiile în care uzina nu se mai poate susține, automat sindicatul ar trebui să se dizolve și clădirea respectivă să se scoată la licitație. Dar până la urmă, dacă nu mai putem funcționa acolo, vom găsi alt spațiu.

„Am remarcat că nu există o cercetare despre mediul artistic contemporan și despre evoluția lui din 1990 și până în prezent”



Alexandru Niculescu: A fost o conjunctură pozitivă și datorită crizei. Mediul artistic în România a înflorit datorită crizei. Au apărut spații noi și în București, și în alte orașe, semn că investitorii nu s-au mai aventurat, și atunci au venit artiștii și inițiativele culturale.

D.G.: De ce este „Club” Electro Putere? Această denumire ține de trecutul comunist al locului?

A.N.: A fost o întreagă aventură. Am pornit cu alte nume, ca la un moment dat să ne dăm seama că de fapt cel mai autentic nume era cel al locului, aflat sub nasul nostru.

„Soluția a fost să lucrăm cu tineri, cu cei care au avut o adolescență în comunism”

A.B.: Ca să-l vezi trebuie să-l privești de la distanță.

D.G.: Să vorbim despre Leipzig. Cum ai reușit să creai o expoziție de asemenea proporții – o retrospectivă a ultimilor 20 de ani de artă românească?

A.N.: A venit la un moment dat posibilitatea de a organiza ceva la Spinnerei. Având locul și energia începătorului, am pus lucrurile cap-coadă.

A.B.: Entuziasmul pionieresc.

A.N.: Am crescut odată cu evenimentul, am învățat pe parcurs. La început erau doar două proiecte, apoi a apărut al treilea și, în final, al patrulea.

A.B.: Inițial, am propus proiectul curatorilor Magda Radu și Mihaela Mircan. Apoi ni s-a părut că rămân anumite părți descoperite. Și atunci am făcut și eu un proiect și i-am propus și lui Mihaela Pop unul. Lipsea o parte foarte importantă, cea care îi interesează și pe cei din Leipzig, pictura. Și asta putea face și o întâlnire interesantă, pentru că artiștii de la Cluj au găsit o gură de inspirație în școala de la Leipzig.

D.G.: Titlul de *Romanian Cultural Resolution* trimite la această idee de „rezoluție” după douăzeci de ani. Ce se ascunde în spatele rezoluției, cu multiplele sale sensuri, de „hotărâre”, „revizuire”, „soluție”?

A.B.: Ne-am dat seama că soluția cea mai bună este să lucrăm cu tineri, cu cei care au avut o adolescență în comunism, au încercat să se formeze în ultimii ani, au spus ceva și care acum au ajuns la un oarecare tip de maturitate în ceea ce privește arta contemporană și sunt prezenți pe scenă. Singura posibilitate de a putea construi o viziune asupra artei contemporane a ultimilor ani nu a fost să-i enumerăm pe artiști, ci să aduci câțiva curatori care să lucreze cu ei. Să vezi ceea ce vorbesc ei despre ceilalți. Altfel e greșit, devine un catalog precum *100 to Watch*.

Puteau fi 200 sau puteau fi 50. În schimb, noi oferim niște discursuri, niște viziuni.

D.G.: Ce înseamnă să ai un asemenea show de amploare într-un loc ca Spinnerei?

A.N.: Spinnerei este una dintre cele mai de succes povești ale artei contemporane internaționale. Pe de-o parte implică piața de artă, care nu e de neglijat, pe de altă parte au creat un stil nou și o școală care a delimitat clar ideea de pictură de alte discipline. În jurul noii școli de pictură de la Leipzig s-a coagulat totul. Această Spinnerei este o fostă fabrică de bumbac, care nu a mai funcționat. Ușor s-a transformat în ateliere, apoi au apărut și galeriile. După aceea, fundații, centre de artă, un cinematograful, un magazin pentru produse de pictură. S-a creat o comunitate. Și în timp a devenit celebră datorită acestei dinamici. La un moment dat, *The Guardian* titra că au venit peste zece mii de vizitatori într-o zi. Am prezentat proiectul *Romanian Cultural Resolution* și acesta a fost acceptat.

D.G.: Care a fost receptarea internațională a expoziției?

A.N.: Au venit peste 17 mii de vizitatori în două zile. A fost nevoie de ceva mai mult timp până când evenimentul să devină cunoscut internațional și asta a fost generat și de catalogul apărut la Hatje Cantz.

„Am vrut să diseminăm ideea existenței Clubului la scară internațională”

D.G.: O componentă importantă a proiectului vostru pentru Bienala de artă de la Veneția este tocmai apariția cărții care depășește granițele impuse de expoziția de la Leipzig, dar pornește de acolo. Și o alta – munca de documentare pe care voi ați efectuat-o.

A.B.: Am împărțit întreg proiectul *RCR* în trei dimensiuni: expozițional, pe care l-am realizat la Leipzig și apoi l-am itinerat la Craiova, editorial – catalogul, și documentarea, prezentată la Veneția. Care este prezentul scenei de artă, cine lucrează în continuare. Un document despre ceea ce este, nu despre ceea ce a fost.

D.G.: Cum de a devenit Veneția un obiectiv?

A.N.: Am făcut o cercetare cu artiști români, despre contextul artistic românesc. Iar la Veneția reprezintă o țară. Cadru Bienalei de la Veneția era cadrul perfect pentru o asemenea documentare. De fapt, am vrut prin acest proiect să mutăm activitatea Clubului Electropuțere Craiova pe o perioadă de timp la Veneția, în cadrul Bienalei. Am vrut să punctăm că e timpul unei diseminări a acestei idei, a existenței acestui nou centru de artă, o diseminare la scară internațională. Dar alături de proiectul nostru de documentare, am adus cercetarea altui artist, Ștefan Constantinescu, *The Last Analog Revolution. A Memory Box*, o expoziție realizată în colaborare cu Xandra Popescu. Deci e mult mai complex, e o cercetare care se extinde și care va continua.

A.B.: E o documentare deschisă. Proiectul poate funcționa ca o lucrare în sine. Acolo sunt niște coordonate, e gândit și ca o plimbare. Nu are o definiție.

D.G.: Senzația mea atunci când vizitezi expoziția de la Veneția, când urmărești interviurile pe care le-ați realizat, este că asțiți cu adevărat la scena de artă contemporană locală. Artiștii au opinii foarte diferite despre „ce e artă” și ai impresia unui puzzle foarte divers.

A.B.: Interviurile se scurtcircuitează unele pe altele, unele merg într-o direcție, altele în direcții total diferite. Acest video al interviurilor cu artiști și curatori români (printre ei, Dan Perjovschi, Gili Mocanu, Ciprian Mureșan, Magda Radu, Ioana Nemeș) pune probleme legate de artă, se întrebă despre funcția artei, care au fost mecanismele ei, de ce ceea ce fac se numește artă, cine mai vorbește despre artă. Nouă ni s-a părut important să ne întrebăm care mai e relația cu arta, nu cu socialul, nu cu politicul. De aceea am și intitulat această serie de interviuri

Portret cu mâini, o temă clasică în istoria artei. Important este asta: cum te mai raportezi la artă? Ce o mai face să fie artă?

D.G.: În expoziția de la Veneția există și o descriere a Clubului. Cum ați defini voi acest proces de reapropriere a Clubului?

A.B.: Practic, noi am reluat de unde s-a oprit activitatea acestuia. Când a fost construit în 1970, a funcționat ca un centru de cultură. Și a făcut-o chiar foarte bine, acoperea toate arile culturale, inclusiv cinematografie. Era și cerc de scriitori. După '90, a mai funcționat încă cinci ani, dintr-o inerție. Era frecventat, lumea venea, se dădeau filme. Până în 1996, când a fost ultimul Festival de Satiră și Umor. Și apoi, încet-încet, a decăzut, și-a pierdut importanța pe care o avea de centru de cultură sau de formare și s-a transformat în club de biliard, bar de noapte, sală de fitness. E interesantă toată evoluția centrului. Poți face o cercetare pornind de la el: cum a evoluat cultura în România în ultimii 20 de ani.

A.N.: E chiar un proiect viitor al nostru. E vorba de o cercetare a anilor '90, pornind și de la transformările dramatice pe care le-a suferit acest edificiu.

A.B.: Știi ce e interesant? În arta contemporană românească au fost mulți care s-au folosit de ceea ce a fost comunismul sau de rămășițele lui, dar aproape nimeni nu a făcut ceva constructiv cu rămășițele lui. Același lucru s-a întâmplat și cu Clubul, nimeni nu l-a luat drept ceea ce era de fapt.

A.N.: ...un club comunist, cu arhitectură modernistă comunistă. Pe care noi am decis să-l punem în valoare. Primul articol serios despre noi a fost în revista *Arhitectura*, semnat de Ștefan Ghenculescu. El a scris despre club, despre poziția lui, despre arhitectura lui, despre faptul că noi nu luăm un spațiu industrial pe care îl transformăm într-un centru de artă contemporană, ci luăm un loc existent, pe care îl repunem pe picioare așa cum e el, îi redăm destinația culturală.

D.G.: Care a fost receptarea proiectului vostru la Veneția până acum? Și dincolo de această schimbare temporară a sediului în cadrul Bienalei de la Veneția, cum e primit proiectul vostru craiovean?

A.B.: Când am mers la bienală, am știut că nu ne putem adresa marelui public consumator de artă. De altfel, noi nu prezentăm un show în adevăratul sens al cuvântului. E un spațiu în care intră doar cei care știu că suntem acolo, ne adresăm celor interesați de arta din Est. În ceea ce privește Craiova, orașul nu îți oferă multe din punct de vedere cultural. Teatrul nu mai are anvergura de altădată. În 1990, teatrul din Craiova era unul dintre cele mai puternice

din Europa, am copilărit cu piesele lui Purcărete, la piese se stătea în picioare. Oamenii sunt interesați, au nevoie de cultură, mai ales acum când nu ai alternativă. Acum, la teatru se montează piese de revistă, care nu îți pun nicio problemă, iar în holul teatrului se face un târg de haine.

A.N.: Publicul de atunci l-am activat noi acum. Tot timpul vor exista oameni interesați, publicul nu trebuie subestimat. Oamenii care se călcau pe picioare la piesele de atunci nu au dispărut.

D.G.: Care sunt planurile voastre în toamna lui 2011?

A.N.: Avem această problemă a sustenabilității. Am crescut foarte rapid, în timp record. Dar asta are și dezavantaje. Prea repede pentru ca oamenii să își dea seama. Încă nu se leagă colaborări cu instituții. Trebuie să ne susținem proiectele. Până acum am fost ajutați de Institutul Cultural Român, dar în viitor trebuie să facem aplicații. Să activăm autoritățile locale și acolo lucrurile sunt mai complicate. Scena artistică din Craiova nu e foarte activă. Dar există personalități consecvente. Sunt artiști foarte vii, fără să fi avut o expunere internațională. Unul dintre ei este Mihail Trifan, un artist total necunoscut, dar cu o forță creatoare și o prospețime în tot ce face, uimitoare. Suntem interesați să punem în valoare artiști care au ceva de spus și pregătim o expoziție cu Mihail Trifan. Iar în luna octombrie, avem o săptămână *full* cu Dan și Lia Perjovschi. Perjo va desena fațada Clubului, iar amândoi vor susține un workshop maraton.

În 2010, când noi am realizat *Romanian Cultural Resolution*, s-a rezolvat și problema morții lui Ceaușescu. Andrei Ujică a făcut *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* –, iar Alexandru Solomon, din nou, l-a făcut protagonist pe Ceaușescu, care vine să viziteze România contemporană." (Adrian Bojenoiu)

„Pavilionul e al vostru!”

discuție

ALEXANDRU DAMIAN despre statutul Pavilionului Român la Bienala de la Veneția

În 2009 și 2010, Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică Veneția a întreprins demersuri susținute pentru reglementarea statutului Pavilionului României la Bienala de la Veneția.

V-ați implicat direct în acest proces.

În noiembrie 2010, Pavilionul României a fost dat în administrarea Ministerului Afacerilor Externe.

De ce a fost importantă această reglementare? Ce însemna până în 2010 statutul neclear al Pavilionului (o clădire de patrimoniu, a nimănu)?

Demersurile pentru reglementarea statutului Pavilionului României de la Veneția le-am început, alături de colegii mei de la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția, încă din 2007. Cu toate acestea, pot spune că momentul în care am descoperit situația reală a clădirii a fost abia în 2009.

După construirea Pavilionului în anii '40 (la inițiativa istoricului Nicolae Iorga), și după utilizarea acestuia doar de câteva ori până la suspendarea edițiilor Bienalei odată cu agravarea conflictului mondial, iar mai apoi din pricina faptului că noul stat român nu mai era interesat de a fi reprezentat în Occident (la fel cum abandonase și *Casa Romana* din Veneția), chestiunea Pavilionului a început să fie tot mai încurcată. Tocmai din acest motiv, ori de câte ori am solicitat Fundației Bienalei să primim un document care să ateste faptul că Pavilionul aparține României, ni se răspundea simplu: *Pavilionul este al vostru!* În fapt, în actele de cadastru ale clădirii (care a fost ultimul document pe care am reușit să îl identific și cu ajutorul căruia a putut fi preluată clădirea în administrarea MAE și totodată, în reglementarea statutului), apărea doar că Pavilionul aparține Statului român fără să existe vreo instituție de referință.

Pentru a explica mai bine ce însemna acest lucru, situația era următoarea: simpla factură de curent a clădirii Pavilionului era expediată la Institutul nostru, adresată Ambasadei de la Roma, iar noi o plăteam crezând că administratorul clădirii este Ministerul Culturii, care la un moment dat ar fi trebuit să returneze aceste sume Ministerului de Externe – lucru ce nu fusese vreodată reglementat.

Cu toate eforturile făcute de către Ministerul Culturii pentru a menține funcțională clădirea acordând sume mai mari de bani pentru proiecte și solicitând autorilor să se ocupe și de renovarea clădirii, starea acesteia se deteriora tot mai mult, mai ales în condițiile în care erau necesare câteva investiții majore, care au fost făcute de-abia în 2011. O altă problemă care urmează a fi rezolvată – din cauza limitărilor de buget pe care le-am avut în acest an –

este situația terenului pe care este construit Pavilionul. Dacă întreaga construcție aparține României fără dar și poate, terenul aparține Primăriei Veneției. De la construirea Pavilionului, sau oricum după cel de-al Doilea Război Mondial, nu s-a mai ocupat nimeni de plata chiriei pentru teren (cu toate că simbolică) pe care Primăria o solicită.

Ce s-a schimbat odată cu această clarificare de statut? Ce s-a întâmplat în Pavilion după noiembrie 2010?

În primul rând, după intrarea în vigoare a „Hotărârii de Guvern nr. 1094 din 3.11.2010 pentru aprobarea înscrierii în inventarul centralizat al bunurilor din domeniul public al statului și darea în administrarea Ministerului Afacerilor Externe a unui imobil – Pavilionul României din Giardini della Biennale din Veneția (Italia)”, avem posibilitatea să facem toate plățile legale care se referă la menținerea stării de funcționare în bune condiții a Pavilionului. De exemplu, în ultimii 5 ani, la fiecare ediție a Bienalei, fie ea de Artă sau de Arhitectură, am avut constant probleme cu sistemul electric din clădire, care nu respecta normele italiene de funcționare. Toți cei care au participat la edițiile anterioare ale Bienalei au putut observa starea deplorabilă în care se afla Pavilionul: infiltrații de apă etc. Dacă vorbim despre sumele investite anul acesta de cele trei instituții implicate, Ministerul Culturii și Patrimoniului Național a finanțat participarea națională din Pavilion cu circa 160 000 euro, Institutul Cultural Român participarea din Noua Galerie a IRCCU Veneția cu cca. 30 000 euro, iar Ministerul Afacerilor Externe cu cca. 83 000 euro la renovarea pavilionului (rețeaua electrică, schimbarea luminatului și hidroizolația, plus o minimă intervenție în interior). Nu am avut bani pentru o renovare corespunzătoare a fațadelor, pentru instalarea unei rampe destinate persoanelor cu handicap sau alte investiții necesare, cum ar fi fost înlocuirea câtorva trepte care au fost doar reparate.



deasupra:
Anetta Mona Chișu & Lucia Tkáčová
80:20, 2011
White painted text on the façade of
the Romanian Pavilion
Dimensions variable
Courtesy the artists and Christine
König Gallery Vienna
Photo: Roman Mensing / artdoc.de

Ce mai trebuie schimbat în Pavilion? Care considerați că mai sunt obstacolele pentru o funcționare bună a Pavilionului?

Cu siguranță îmbunătățiri pot exista constant și nu cred că există formule fixe prin care toate mecanismele să funcționeze perfect. Pot spune totuși că la acest moment avem în sfârșit o instituție legală care acordă fonduri pentru Pavilionul nostru. Trebuie să mai spun că fără eforturile colegilor din Ministerul de Externe nu am fi reușit să avem această renovare în cursul lui 2011. Totul a decurs foarte repede și eficient. Toată lumea a înțeles că reprezentarea națională în astfel de manifestări trebuie făcută cât mai bine și că eforturile în acest sens sunt întotdeauna binevenite.

În urma negocierilor între MAE, MCPN și ICR, la Bienala de la Veneția suntem prezenți cu două proiecte, unul în Pavilion, cel de-al doilea în Noua Galerie a ICR. Cum a contribuit acest al doilea proiect la mai bună vizibilitate a României? Concret, cum au fost aceste luni? E un proiect căutat/vizitat?



Negocierile între cele trei instituții au început încă din 2009, iar până acum am organizat două proiecte naționale, primul în ediția 2010 a Bienalei de Arhitectură. După acești doi ani în care am organizat cele două participări cred că – la nivel de instituții – cel mai bine va fi să ne concentrăm forțele (atât logistice, cât și financiare) în direcția unei singure participări. Spun asta pentru că, față de alte state care participă la Bienală, avem bugete foarte scăzute, astfel că o asemenea concentrare de forțe nu are cum să fie decât benefică. Cu toate acestea, tot în cadrul negocierilor dintre instituții, am definitivat și modalitățile de formare ale juriului care alege câștigătorii sau implicațiile financiare, de personal, logistice etc. ale fiecărei părți din proiect. Ca să răspund întrebării, cu siguranță cel de-al doilea proiect este benefic prezenței românești la Veneția. Noua Galerie se află pe unul dintre drumurile principale ale Veneției, iar faptul că aceasta este vizibilă și accesibilă în oraș aduce un aport considerabil prezenței noastre la Veneția. Pot spune că spațiul este căutat și vizitat, iar publicul se poate documenta aici despre arta contemporană românească grație proiectului *Romanian Cultural Resolution – documentary* organizat de Centrul pentru artă contemporană Club Electro Putere. Pe 1 septembrie, a fost inaugurată și ultima parte a proiectului, intitulată „Ultima Revoluție analogică, o cutie a memoriei”, care îi vede implicați pe artiști precum Ștefan Constantinescu, Peter Forgacs, Zuzanna Janin, Via Lewandowski, Karen Mirza și Brad Butler, Liliana Moro, Deimantas Narkevicius, Yves Netzhammer. Această expoziție a adus o altă valență proiectului documentar care a funcționat până acum.

Alexandru Damian este vicecomisar al României la Bienala de Artă / Arhitectură de la Veneția

a consemnat **DARIA GHU**

Veneția wild card

text de DAN PERJOVSKI

Pavilionul de la Veneția este singura bienală unde artiștii români sunt calificați din oficiu indiferent de calitate. Despre alte bienale nu vorbim, pentru că nu au pavilioane naționale. În selecția internațională a Bienalei de la Veneția, în 20 de ani, au participat 3 sau 4 artiști din România. Artiștii români nu prea sunt selectați la bienale (vorbesc de cele cunoscute și nu de simulacrele care se fac la toate colțurile palatelor de la șosea) sau în muzee de artă relevante (și nu în alea din parlament) fie pentru că nu au proiecte relevante politic, social și critic, nu au amplitudine sau pur și simplu nu sunt în network. În schimb, artiștii români sunt prezenți în târguri de artă și în galerii comerciale.

Cu toate că nici bienalele și nici muzeele nu mai sunt ce-au fost. Asta ar trebui să ne dea de gândit.

Positiv:

- a) avem un pavilion (Bulgaria n-are, alții n-au, dar închiriază și trebuie să mergi la mama dracului să-i vezi, cu o frustrare care modifică negativ așteptările),
- b) se face concurs de proiecte (rămân un avocat al acestei proceduri și refuz formula cu artistul sau curatorul numit, de cine? de ce?),
- c) acum există un buget rezonabil (chiar dacă vine cu târâta),
- d) de 10 ani se expune artă contemporană și nu ceva care place preafacutului Daniel. Bravo!
- e) prin includerea artiștilor și curatorilor cetățeni străini de origine română și chiar a artiștilor străini, România a devenit mult mai mare și mai bogată. Este un trend bun și trebuie păstrat.

Negativ:

- a) Comisiile și curatorii se sperie, propun și aleg grupuri, deși e evident că pavilioanele naționale sunt pentru proiecte individuale. În ritmul ăsta, ținând cont că avem și un al doilea pavilion, despre care o să vorbesc mai jos, toți artiștii români vor participa la Veneția. Dacă ăsta ar fi un plan democratic de politică culturală – expunem toți ca să scăpăm de complexele culturii mici – aș accepta, dar mă tem că e doar frică (să mulțumim pe cât mai mulți ca să fie cât mai puține critici etc.).
- b) Deși absolut toată lumea se plânge de capacitatea mică de organizare și de management-ul numit în modul cel mai gingaș rigid, în timpul bienalei, România se ambiționează să facă două pavilioane, plus, iată, încă o expoziție. Cel mai cinstit ar fi un proiect în Pavilion și un proiect documentar sau tematic la ICR (să spunem „cultul personalității în dictatură” sau „supraviețuirea artistului în societatea de consum” sau o expoziție de prezentare a celor 3 sau 4 bienale de artă pe care le avem în România etc.). Sau să folosim spațiul ICR pentru serii de workshop-uri și discuții coordonate de către echipele de la *IDEA*, *ARTA* sau *The Long April*, cu teoreticieni și profesioniști din România (să vadă bienala) și din afară (să se întâlnească cu primii). Sau să aducem la bienală oameni din mass-media și din cei care decid finanțarea culturii, să nu se mai repete un Ponei Roz. Ar fi bani mult mai bine cheltuiți. Proiectul de anul ăsta al Clubului Electro Putere Craiova și extensia lui la scena de artă românească se apropie de ce spun.
- c) Scandal după scandal. Toate polemicele legate de pavilioane au eșuat pentru că nu avem o scenă destul de matură ca să asume eșecul sau critica. Nu ne-am ales cu nimic din dezbaterile astea. Decât cu cucuie și ironii vulgare. La proiectul lui Daniel Knorr, care s-a lăsat cu interpelări parlamentare din cauză de *Fuck you Eu. ro. Pa!* al Nicoletei Esinencu, scena de artă și subtilii ei comentarii au preferat să

nu se bage (nu se știe unde te frigi), așa că politica și mass-media și-au dat cu părerea cum au vrut și cum n-au vrut. Ediția trecută s-a încheiat cu acuzații grave de plagiat, cea de acum cu înjurături între curatori și artiști. În ambele cazuri, soluțiile mi s-au părut penibile. După trauma ediției trecute, s-a încercat constituirea unui set de criterii de selecție a proiectelor. Din cauza neseriozității și amatorismului unora dintre participanți, lista rezultată a fost ridicolă și neaplicabilă. Anul ăsta, răzmerița artiștilor nemulțumiți de intențiile și capacitățile curatorilor a devenit proiect de artă. În loc să-și ia bagajele ca să plece acasă și să închidă pavilionul – ceea ce ar fi generat atenție reală și probabil ar fi dus la căderea unor capete incompetente – artiștii au preferat să facă o revoluție mică estetică și să ne lase pe cap cu incompetența. După seria asta de orgolii și necomunicări, să nu mire pe nimeni când băieții de la MC se vor sătura și vor alege un artist adevărat de-al nostru cu îngeri din lemn, artă, domnule, nu prostii... Acum că am dat cu parul, să-mi dau și cu părerea. Concursul curatorial la care pot aplica curatori și artiști trebuie păstrat. Comisia trebuie să includă curatori care au participat deja la Veneția, curatori din România sau din afară care au activitate remarcabilă și editori-șefi ai revistelor de artă din Ro sau din lume (mai mult sau mai puțin aceste criterii au fost respectate). Ședința de decizie să fie transparentă și, dacă nu se poate face cum am propus (publicarea stenogramei), măcar un comunicat rezumativ al discuției. Să se aleagă un artist, un curator. Să se termine cu șezătorile și festivalurile... După sau în timpul bienalei, echipa care face proiectul să îl prezinte în România în conferințe publice sau în orice formulă vrea. Ideal ar fi să prezinte și contextul bienalei (celelalte pavilioane). De-a lungul Bienalei, să existe undeva în București un punct documentar unde să poți vedea catalogul mare, cataloage de la alte pavilioane, info despre ce și unde, video-uri cu expozițiile, site-uri web care arată ce este acolo, reviste de artă care fac cronici etc.... Ar fi bine ca toți câștigătorii – curator și artist – să înțeleagă că victoria implică responsabilitate și că 200 000 de euro pentru România este o sumă mare. Să renunțăm la al doilea și al treilea proiect, cel din ICR, și să facem acolo un spațiu teoretic sau documentar (tot cu proiect, tot cu curator etc.). Să ducem pe banii statului oameni la Veneția (ziariști, curatori, artiști, artiști tineri). Să facem acolo o școală de vară. În concluzie, ar trebui să fim mai puțin superficiali și ahtiați de piață, să fim mai puțin networkeri și mai mult conceptuali. Putem fi adevărați și puternici. Pavilionul de la Veneția este o șansă bună să arătăm curaj și profunzime, să ținem cont de context și trend, dar să nu fim definiți de el. Dacă există întrebări esențiale la care arta poate răspunde, atunci să le punem.



3

NOUL FIGURATIV

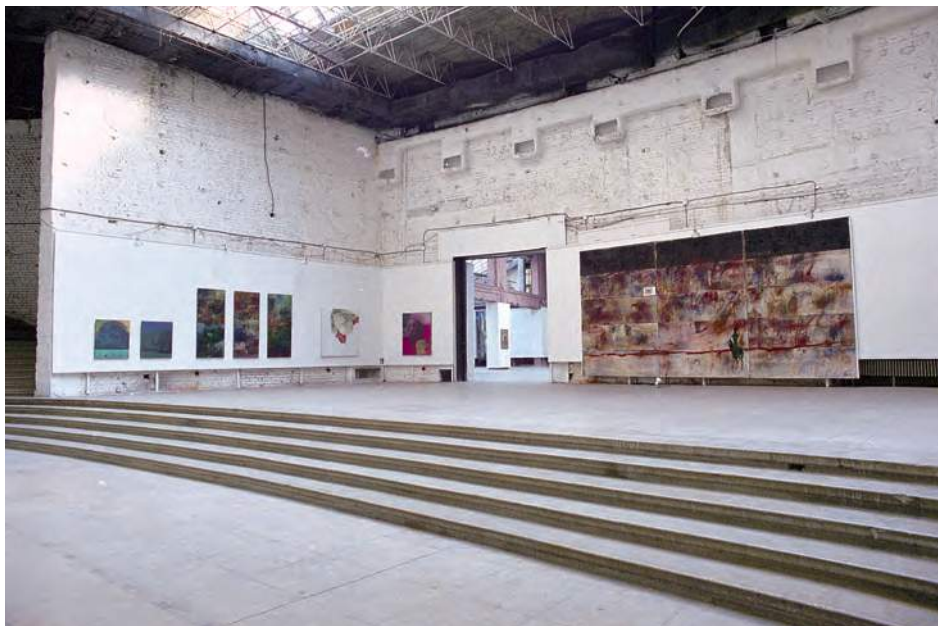
în pictură după 2000

The New Figurative
Painting After 2000

dialog

MIHAI POP – ADRIANA OPREA

Cluj, pictura figurativă după 2000



Școala de la Cluj

Adriana Oprea: Termenul „școală” poate primi două sensuri: e vorba fie de o instituție de învățământ, fie de un curent într-un domeniu de activitate. Expresia „școala de la Cluj” trimite ambiguu la ambele, de unde confuziile, asimilările greșite și genealogiile impuse sau prost înțelese pe care le alimentează cei care o folosesc. În alte interviuri, insiști asupra disocierii dintre cele două sensuri, pledând pentru „curent”, nu pentru „instituție”. Eu cred totuși că persistă, fie și rezidual, fie și negativ (cu atât mai mult!), o relație anume între școala picturii noi și pictura școlii vechi de la Cluj.

Mihai Pop: Înainte se vorbea despre „pictura clujeană” („pictura de Cluj”) versus „pictura bucureșteană”, am crescut în termenii aceștia conflictuali, hrăniți artificial de mediul academic („clujenii știu să deseneze, bucureștenii au culoare, dar sunt superficiali” etc.). Pe atunci profesorii noștri nu se gândeau că într-o lume liberă miza se mută de la scena locală la cea internațională. Giancarlo Politi, directorul revistei *Flash Art*, este cel care a introdus sintagma

„școala de la Cluj”, printr-o banală reclamă la secțiunea *Expanded Painting 2* a Bienalei de la Praga (ediția a treia) din 2007. „There will be a special focus on the 'School of Cluj' in Romania, which, after Leipzig and Dresden, is proving to be a veritable goldmine of contemporary painters”, spunea reclama din *Flash Art*. Politi se referea la cei patru artiști clujeni: Radu Comșa, Adrian Ghenie, Victor Man și Șerban Savu, care expuneau acolo în 2007, și nu viza nicidecum învățământul de pictură de la Cluj. Am lămurit asta cu el în 2009 când m-am ocupat eu însumi de o expoziție de pictură la Bienala de la Praga. Cred totuși că felul rapid în care lumea a preluat fără discernământ sintagma „școala de la Cluj” se datorează asocierii ei cu „școala de la Leipzig”.

A.O.: Care sunt protagoniștii poveștii legate de „școala de la Cluj”?

M.P.: Sunt cei care au ieșit în lume la timp și au reușit să se impună pe scena picturii contemporane. Fără să absolutizez poziții și ierarhii, i-aș numi aici în primul rând pe Adrian Ghenie,

Victor Man și Șerban Savu. De altfel, ei sunt incluși în ediția a doua a dicționarului *Vitamin P*, publicat anul acesta de Phaidon Press.

Vorbind despre începuturi, cel care i-a influențat decisiv pe cei din jurul lui este Victor Man. El a dat direcția în care s-a mers apoi, de altfel a simțit de multe ori că a fost înțeles greșit, copiat fără discernământ și s-a distanțat de masa pictorilor influențați de el. În timpul studiilor, Victor Man a fost colegul lui Adrian Ghenie și Șerban Savu. În cazul lor, școala a fost mai degrabă locul în care s-au întâlnit decât instituția în relație cu care s-au format. Iar ideea că școala te lasă să faci ce vrei și nu-ți cere nimic precis, adusă ca argument pentru calitatea învățământului de artă, e o prostie. În mod ironic, Man, Ghenie și Savu (în egală măsură Mircea Cantor, Ciprian Mureșan și Gabriela Vanga) au fost autodidacți într-o instituție de învățământ superior! Primul care impune printre colegi o pictură apropiată de ceea ce am putea numi, poate impropriu, realism, este Victor Man. Și puterea lui stă în faptul că reușește să fie convingător, el nu aduce o manieră, ci un alt fel de a privi lucrurile, de aici și influența masivă avută într-un timp relativ scurt.

Vorbind despre școală și derularea lucrurilor, trebuie spus că o figură importantă rămâne Ioan Sbârciu, profesorul multora dintre noi încă dinainte de '89, la Liceul de Artă din Cluj. Profesorul Sbârciu era un foarte bun pedagog, știa să ne ambiționeze. La începutul anilor 2000, când a devenit rector, ne-a chemat în echipa lui pe câțiva dintre cei care îi fuseseră studenți. Am avut atunci câteva discuții despre cum trebuie reformulată școala, despre ce trebuie făcut. Din păcate, tocmai pe el l-am surprins mereu negându-și propria cauză.

Revenind la „școala de la Cluj”, a fost dezamăgitor felul în care, după anunțul în *Flash Art*, școala, universitatea a încercat să-și atribuie nenuanțat succesul individual al unor oameni, neînțelegând procesul fragil și dificil de construire a unei poziții individuale pe scena de artă internațională.

Lucrurile nu erau – și nu sunt nici acum – clarificate, dar școala își atribuia repede succesul de imagine. Expoziția organizată în 2007 la Cluj, numită „Școala de pictură de la Cluj – selecție”, în fapt o expoziție a câtorva cadre didactice și doc-



toranzi..., urmată de alte trei expoziții ale studenților departamentului de Pictură la o galerie comercială în Belgia, numite „Young Artists from the School of Cluj” (2008, 2009, 2010, Mie Lefever Gallery, Gent), avându-l ca organizator pe cancelarul Universității de Artă, mizau tocmai pe ambiguitatea sintagmei „școala de la Cluj” pentru a-și însuși paternitatea reușitei internaționale. Atunci s-a văzut cel mai bine lipsa unui mediu critic, în care lucrurile se discută, nu se preiau de-a gata.

A.O.: Ioan Sbârciu apare în versiunea ta ca o figură paternă, marcantă, un mentor căruia tu îi reproșezi neajunsurile, printr-un discurs care mă face să mă gândesc la „școala de la Cluj” (în ambele ei sensuri) ca la o lume masculină, dinastică, populată de tați imperfecti și de fii revendicativi.

M.P.: Îmi păstrez dreptul de a-l critica pe Ioan Sbârciu atunci când e cazul. Îți spuneam că a avut un rol important în formarea noastră, dar nu sunt sentimental, ci mă uit la momentul actual. Am lucrat pentru câțiva dintre oamenii care conduceau instituțiile de artă (publice sau private) în Clujul de la începutul anilor 2000 și am căpătat un fel de alergie la lauda de sine și lipsa lor de eficiență. Prea des se invocau puterea politică și relațiile la vârf. Iar autoritatea etalată era total irelevantă în construirea unei poziții pe scena de artă, de aici și privirea neîncrezătoare a generației noastre față de acești „lideri”. Apoi, migrarea din spre artă și profesorat spre funcții de putere și spre politică în general este descumpănitoare. Rezolvarea lucrurilor poate veni doar dinspre comunitatea artistică și – așa cum însuși profesorul Sbârciu ne spunea deseori! – aici sunt enorm de multe de schimbat. Problema e dacă lucrurile se opresc la enunțuri sau merg mai departe.

pagina alăturată:
Imagine din expoziția *Fin de siècle*
Grupul celor 6 + Ioan Sbârciu, Sala Dalles, București 1999
Foto: István Feleki, credit: Grupul celor 6

stânga:
Corneliu Brudașcu, *Cântăret*, 1970
ulei pe pânză, 130 x 96 cm,
Colecția Muzeului de Artă Vizuală Galați
Foto: Feleki Szabolcs, credit: Muzeul de Artă Vizuală Galați

Anii '90. Victor Man și Corneliu Brudașcu

A.O.: Hai să vedem cum se desfășoară această poveste în timp. Unde erai voi, Mihai Pop alături de Victor Man, Adrian Ghenie și Șerban Savu în anii '90?

M.P.: La începutul anilor '90, eram în situații foarte diferite și inegale: Victor Man întrerupsese liceul și lucra acasă, izolat, Adrian Ghenie și Șerban Savu erau elevi, eu student la Pictură. În 1992, intrasem la Academia de Artă împreună cu câțiva dintre foștii colegi de liceu. La un moment dat, eu alături de Andrei Cămpan, Kudor István, Páttantyús Zoltán, Aurelian Piroșcă și Leonard Vartic ne-am propus să expunem împreună și așa a apărut *Grupul celor 6*. Făceam o pictură figurativă destul de elaborată. Grupul a avut câteva expoziții care au surprins la acea oră, expoziția de la Muzeul Literaturii Române din București, în 1995, și cea de la Sala Dalles din 1999, animate de voința de a expune în București și de a ne face vizibili acolo. Eu îmi asumasem o parte importantă din munca de organizare.

Spre deosebire de mine, cu un traseu liniar (liceu-academie-galerie de artă), Victor Man are o istorie discontinuă. În 1987, la 13 ani, a întrerupt Liceul de Artă unde noi doi eram colegi de clasă și până în 1991 nu am mai știut nimic de el. O emisiune TVR din 1990, care marca o sută de ani de la moartea lui Van Gogh, l-a determinat să se reapeuce de pictură. S-a înscris apoi la Școala Populară de Artă, s-a format parcurgând un alt drum, frecventând atelierelor diferiților artiști din Cluj. Nu a fost o revenire ușoară.

A.O.: Spui că Victor Man este primul om care face pictură să-i spunem realistă în școala de artă de la Cluj, ca și cum el ar fi apărut pe o *terra deserta*. Care e totuși *background-ul* instituțional pentru această istorie a voastră, în ce consta învățământul artistic atunci la Cluj, cum se preda și învăța pictura? Care erau cursurile, atelierelor, cum se transmitea propriu-zis cunoașterea și informația? Trebuie să fi existat un fundal disponibil, o bază instituțională, legată de tradiția locală a figura-



de la stânga la dreapta, sus-jos:

1. Israel Hershberg, *Cypress, City's Edge*, 2000

ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 21,3 x 26,7 cm

Credit: artistul

2. Israel Hershberg, *A Flask of Water with Two Lemons*, 1996,

ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 24 x 18 cm

Credit: artistul

3. Victor Man, *Autoportret*, 2002

ulei pe pânză, 65 x 80 cm

Foto: Șerban Savu, credit: artistul

tivului și realismului, o practică și un gust deja avertizate, pregătite, receptive la ceea ce a adus Man.

M.P.: La Cluj se făcea, ca și în alte părți, o educație diluat-academică în primii ani de studii. E important de spus că Victor Man este cel care reînnoadă lucrurile în sensul unei educații a privirii, bazate pe observație. Dar asta datorită formării într-un alt context: în Ierusalim, la școala condusă de pictorul Israel Hershberg, fost elev al artistului american Edwin Dickinson (1891-1978), căruia Hershberg i-a continuat principiile de predare a artei. Ceea ce Victor Man a învățat în Israel se regăsește și azi în pictura lui, într-o formă mult schimbată și pe deplin asumată la nivel individual. Programul artistic pe care Dickinson și apoi Hershberg l-au promovat a lăsat, în opinia mea, o poartă deschisă spre simbolism și chiar suprarealism, pe care le regăsim tot mai mult în pictura lui Victor Man. Și Adrian Ghenie, Șerban Savu și alți câțiva dintre colegii lor, de exemplu Zoltán Bela, au fost preocupați de la începutul studiilor de pictura realistă, reperele principale și sursa emoțională fiind albumele de artă care se găseau la noi: Serov, Repin, Levitan, Galeriele Tretyakov etc. Mulți dintre noi am crescut cu aceste cărți. Adrian Ghenie făcea copii după Caravaggio în clasa a XII-a, dar pentru ani buni nu a avut mediul propice în care această preocupare să capete sens. Împreună, în facultate, și-au clarificat aceste surse. Revenind, programul educațional al Universității de Artă clujene era dominat în anii 2000 de un pseudo-figurativ de sorginte optzecistă promovat de profesori cu personalitate: Victor Ciato, Ioan Aurel Mureșan, Ioan Sbârciu, Nicolae Man. Un profesor cu personalitate distinctă era Florin Maxa, adept radical al abstracționismului, care considera figurativul un regres, iar pe cei strânsi în jurul lui Victor Man niște talente irosite. De altfel, e regretabil că un artist de cultura lui Florin Maxa nu mai predă. Doar că unii studenți voiau să facă altceva decât le ofereau profesorii. Pe scurt, la Cluj nu era niciun profesor care să încurajeze cu adevărat un asemenea realism. Victor Man, asumându-și rolul formativ pe care l-a jucat pentru cei din imediata lui apropiere, spunea odată că această „școală de

la Cluj” e mai degrabă școala lui Israel Hershberg! Dacă e să vorbim despre un artist care a funcționat ca reper pentru câțiva dintre noi cei de atunci, acesta ar fi Corneliu Brudașcu, un pictor cu un talent deosebit, conectat la tradiția picturii vechi. Dar ne uităm cu mult interes și la cele câteva lucrări de atunci ale lui Sorin Câmpan. Atât Corneliu Brudașcu, cât și Sorin Câmpan au fost studenții pictorului Aurel Ciupe, dacă tot m-ai întrebat despre tradiția locală a figurativului. Man îl frecventa și pe Miklóssy Gábor, celebrul pictor realist socialist, aflat în ultimii ani de viață. Dar dincolo de toate, fundalul disponibil și baza instituțională despre care vorbești au fost scena de artă din Vestul Europei. Ne-am dat seama în timp util că putem face mai mult dacă ieșim în lume. O întreagă serie de artiști români destul de cunoscuți azi au migrat spre Vest, într-un fel sau altul, în prima jumătate a anilor 2000: Mircea Cantor, Gabriela Vanga, Victor Man (cu un ocol prin Orientul Apropiat!), Adrian Ghenie – care după terminarea studiilor a plecat la Viena pentru doi ani, Șerban Savu – care a petrecut doi ani în Italia.

A.O.: Cum l-ați cunoscut pe Corneliu Brudașcu?

M.P.: Brudașcu era abonat la câteva reviste străine de artă și periodic ducea spre vânzare numerele vechi la magazinul Fondului Plastic, care de fiecare dată erau cumpărate de una și aceeași persoană. Brudașcu a fost curios s-o cunoască; așa a dat de Victor Man. Victor l-a vizitat la atelier, apoi m-a dus și pe mine la el, apoi pe Adrian Ghenie și pe Șerban Savu. La Brudașcu găseai materiale de calitate, atenția lui pentru suport și culori a fost pentru noi o lecție în sine care nu se învăța în școală. Cât despre lucrările din atelierul lui, și azi sunt uimit să văd picturile hiperrealiste ale lui Brudașcu din anii '70. Într-o scrisoare din '74, Ion Grigorescu îi propunea lui Brudașcu o expoziție pe tema hiperrealismului. Nu au făcut-o, Brudașcu a considerat curând hiperrealismul un drum închis. Probabil că hiperrealismul lui de atunci, deși era făcut impecabil, era totuși un import.

A.O.: Cum lucrează artiștii Ghenie, Man și Savu

cu fotografia, cu tehnologia reproducerii mecanice, cum zice Benjamin, sau digitale?

M.P.: În primii ani de facultate, Victor Man folosea fotografia, transpunerea ei în pictură era un pariu în sine. A renunțat foarte curând, în favoarea studiului nemediat după natură. (Și, ca o culme a acestei experiențe, merită povestit cum, pictând pe o stradă a Ierusalimului, a scandalizat un evreu ortodox pentru că-i picta casa, de unde o întreagă poveste cu poliția chemată la fața locului, cu implicații estetico-dogmatice, iconoclaste ș.a.m.d.). Nu atât proiectorul, așa cum sunt tentați unii să creadă, ci o serie de alte ustensile au „verificat” și „corectat” imaginea în pictura lor: cadrul mobil din câte două bucăți simple de carton în formă de L, sau uneori chiar obiectivul carolat al aparatului de fotografiat Rolleiflex, pentru a verifica coerența imaginii prin micșorarea ei. Sau decupajul la distanță (ca în cazul lui Morandi, care folosea binoclul pentru a decupa, operând totodată o abstractizare în peisaj), sau clasică verificare a tabloului în oglindă etc. Victor Man a conștientizat componentele experienței vizuale; dacă reușești să stabilești raporturi cromatice și tonale corecte între volume abstracte, ai o imagine realistă. Șerban Savu lucrează după fotografie, dar *face el* fotografia. E ca în filmul *Blow-Up*, dacă vrei: își mărește și decupează în laborator detaliile care asigură logica alcătuirii unui tablou. Adrian Ghenie lucrează și el mult cu fotografia, folosită în calitatea ei de obiect cu materialitate specifică, compusă în colaje pregătitoare picturii, colaje care sunt totodată lucrări de sine stătătoare.

Genealogii

A.O.: Noi discutăm despre prima generație a „școlii de la Cluj”. Între timp i-au urmat însă altele și există o afinitate a picturii, deloc recentă, pentru un model istoric generațional, punctat de „valuri” succesive, în relație de continuitate și/sau ruptură unele cu altele.

M.P.: În realitate, primele două generații au o istorie aproape comună. Dacă unii sunt mai cunoscuți acum, e datorită felului în care cei din afară selectează în acest întreg. Savu și Ghenie au fost



deasupra:
Șerban Savu, Fără titlu, 2000
ulei pe pânză, 100 x 100 cm
Foto: Șerban Savu, credit: artistul

jos:
Victor Man, Fără titlu, 2002
ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 33 x 35 cm
Foto și credit: artistul



Întotdeauna apropiați de generația a 2-a (Marius Bercea, Radu Comșa, Oana Fărcaș, Cantemir Hausi, Mircea Suciuc, Victor Răcătău). O a treia generație este deja activă (aici i-aș aminti pe Betuker István, Dragoș Bădiță, Robert Fekete, Mirela Moscu, Sergiu Toma etc.) și e destul de legată de cei din generația a 2-a care le-au fost profesori la Universitatea de Artă din Cluj. Marius Bercea, Victor Răcătău, Radu Comșa și Kudor István sunt cei care au oficializat realismul în școală. Deja putem vorbi și despre o inflație de pictori figurativi la Cluj, și mă întreb câți dintre ei vor reuși să facă ceva diferit, să iasă din metodă. Unii își dinamitează exact calitatea picturală prin ilustrație. Pe mine nu povestea mă interesează, sunt mai interesat de geometria compoziției din pictura realistă decât de realismul în sine sau de registrul lui anecdotic. Am avut de curând o discuție cu artistul Alexandru Antik (instalaționist și performer important, dar și profesor) care remarcă că absolvenților de azi le lipsesc preocupările metafizice. E valabil și pentru mulți dintre acești pictori care nu trec dincolo de „glumițe”.

A.O.: Care e relația ta cu „valorile” 2 și 3?

M.P.: E un raport de cercetare, dacă vrei. I-am inclus mereu când am fost solicitat să fac expoziții-raport despre pictura figurativă din România. Ce mă îndreptățește să îi consider pe Ghenie, Man și Savu mai importanți pentru figurativul anilor 2000 este faptul că și-au distilat mai repede și mai personal pictura. Ei nu sunt neapărat mai mari ca vârstă decât cei din „generația 2”, dar și-au clarificat mai repede poziția.

Pictură. Leipzig. Plan B

A.O.: Discursul curent – adică occidental – despre tematica picturii neofigurative face referire la războiul rece, la comunism și la capitalism, la memorie și traumă (Adrian Ghenie, Șerban Savu, Mircea Suciuc, ș.a.), dar și la *uncanny* (Victor Man). Însă toate acestea cu greu s-ar putea spune că sunt teme, subiecte, obsesii locale, venite de „aici”. De unde vine sensibilitatea specială a lui Adrian Ghenie pentru traumă, bunăoară?

M.P.: La Ghenie, din preocuparea pentru istorie, istoria asimilată prin canalele media, pe care nu o

găsești în manuale, dar care e esențială pentru înțelegerea lumii în care am trăit până în 1989. E adevărat că în ziua de azi aceste lucruri fac obiectul unei discuții asumate în artă, iar Adrian Ghenie este din acest punct de vedere într-un anumit trend, dar interesul lui pentru istorie este unul real, aici nu am dubii. Felul în care analizează imaginea de propagandă și în care conferă „textură” protagoniștilor istoriei secolului XX, făcându-le palpabilă imaginea, în opoziție cu imaginea generată de propaganda care le ștersese detaliile și îi deumanizase, e un demers important.

A.O.: Care e relația dintre istoria noii picturi figurative de la Cluj și traseul galeriei Plan B?

M.P.: Inițial, Plan B a adus împreună două „grupuri” de artiști care lucrau în același timp, în același oraș, dar care în mod paradoxal nu se cunoșteau: Ciprian Mureșan, Gabriela Vanga, Mircea Cantor, Cristi Pogăcean nu se știau cu Adrian Ghenie, Victor Man și Șerban Savu, azi ei sunt nu doar prieteni, ci câteodată chiar lucrează împreună. Și între Ghenie, Man și Savu legătura e tot galeria, altfel nu împărtășesc neapărat un moment comun care să-i fi consacrat. Vezi, această colaborare și calitatea oamenilor care o compun fac scena de artă din Cluj interesantă. De ce să accept termeni reductivi, veniți din afară, cum e „școala de la Cluj”, când acest lucru ar însemna să-i decupăm excluzându-i pe artiștii conceptuali, și, eventual, să adăugăm, fără discernământ, armata de pictori figurativi clujești?! Când în 2008 am deschis la Berlin un al doilea spațiu Plan B, știam că acest lucru va ajuta scena artistică de acasă. Altfel nu are sens.

A.O.: Ai pomenit de Leipzig. În „școala” lor avem același mecanism de construcție a mitului, aceeași distribuție a personajelor. Avem mentorul/profesorul, studentul inspirat, academia ca sistem de învățământ, alchimia și rigoarea atelierului, prestigiul vechi al picturii, reperatele în vechii maeștri, tradiția de onoare a realismului, genealogia fenomenului luând forma mai multor „valuri” succesive, mitologia Estului. Nu lipsesc nici galeristul, colecționarul, fabrica, *setting*-ul unui fost oraș industrial din Est, bântuit de criză. Au și ei un Sbârciu, un Brudașcu, un Mircea Pinte (colecționarul clujean care a finanțat primele expoziții ale galeriei Plan B) ai

lor. Mitologia Picturii pare fondată acolo pe același mecanism, pe aceeași „industrie”, animate fiind de același casting.

M.P.: În cazul școlii de la Leipzig, se poate vorbi despre o receptare instrumentată, lucrurile sunt organizate, Spinnerei – locul unde majoritatea artiștilor școlii de la Leipzig își au atelierelor – e administrat de o companie, e o afacere. În cazul Clujului și al Fabricii de Pensule, lucrurile sunt încă într-un proces de constituire și sunt convins că se vor dezvolta într-o direcție diferită de Spinnerei. Clujul are o imagine bună în afară datorită câtorva artiști. Ajung 4-5 oameni vizibili pe scena internațională ca locul din care ei provin să fie pus pe harta mentală a Vestului. Există expoziții care consacră asemenea fenomene, precum *Cluj Connection* la galeria Haunch of Venison din Zürich în 2006, care pentru noi a fost în egală măsură un moment de obiectivare și de conectare la scena internațională.

A.O.: Există o problemă specifică, o obsesie pentru pictură în cazul pictorilor din jurul Plan B, vorbim de o profesiune de credință în numele picturii, cum se întâmplă uneori în lumea artistică din România, unde există artiști și există Pictori?

M.P.: Dacă îi vei întreba pe Șerban Savu sau pe Adrian Ghenie, îți vor spune că nu țin neapărat să expună cu pictorii, ci mai degrabă cu Ciprian Mureșan, de exemplu. Victor Man expune cu Dan Perjovschi sau Belu-Simion Făinaru. Discuția despre pictură ca teritoriu exclusiv al pictorilor nu-și are sensul. Ghenie, Man și Savu au o cultură temeinică în instalaționism și artă video, nu sunt pictori dogmatici obsedați de pictură. (De altfel, Victor Man lucrează în medii diverse, integrează pictura în asamblaj și instalație, de curând a editat o carte pe care o consideră o lucrare în sine.) Ceea ce îi leagă e faptul că fac pictură nefiind interesați de persiflarea, ci chiar de afirmarea acestui mediu. Și cu toate astea, pictura lor nu e una tradiționalistă în sensul prost, plicticos al termenului, și nu are legătură cu tradiția românească a așa-zisei Mari Picturii. Ei s-au conectat la tradiția picturii în general, cea cunoscută inițial din cărți și albume. De aici decurg problemele de poziționare. Ei nu vor să se regăsească neapărat în expoziții cu pictori, ei sunt conectați la problemele artei.

A.O.: Dar în CV-urile lor există însă o mulțime de expoziții mari, colective, cu tematica picturii, de la *Eastern European Painting Now (2007)* și *The new force of painting (2008)* la propria ta expoziție în colaborare cu Jane Neal, *Staging the grey, 12 Romanian and Hungarian painters (Bienala de la Praga 4, 2009)*.

M.P.: E adevărat, dar ele privesc mai mult poziționarea strategică pe scena de artă. Făcând expoziția la Bienala de la Praga, am răspuns unei invitații și am confirmat că într-adevăr se întâmplă ceva cu pictura figurativă în această zonă. Pe artiști, expozițiile astea de mediu îi pun pe harta picturii contemporane, însă pe măsură ce imaginea lor crește, nevoia și dorința de a participa la aceste expoziții de tip index își pierd sensul.

A.O.: Mitologia școlii de la Leipzig e propagată și printr-o afirmație binecunoscută, conform căreia Leipzigul a păstrat tradiția locală a picturii, ținând arta la adăpost, în „est”, de ofensiva lui Beuys, dinspre „vest”. În arta românească există o asemenea polaritate, între elitismul și puritatea autentică a mediilor tradiționale (Pictura și Pictorul fiind formele ei emblematic) și hibriditatea suspectă a intrușilor, nou-veniții, *new media*. În anii '90, raportul pare uneori să fie în favoarea intrușilor: cine făcea pictură „era prost”, cum ziceai chiar tu. Cum se raportează pictorii „primului val” al „școlii de la Cluj” la această polaritate?

M.P.: Nici ei și nici eu nu am adoptat discursul acesta niciodată. Nu ne interesează nici discursul familiei estice. Văzută speculativ, pare o familie destul de jerpelită, e mai mult pentru artiștii de succes ai anilor '90 care și-au făcut o carte de vizită din problemele și pauperitatea locului lor de proveniență. Poate că e mai ușor să impui imediat „fenomene” decât personalități, însă niciun artist, ca individualitate, nu-și poate dori să fie băgat în sacul mare cu artiști est-europeni. Cred că preocuparea pentru școli, categorii sau clasamente e pentru cei care nu sunt capabili să se uite cu atenție la opera de artă și la individualități. Cel puțin în cazul picturii, dar nu numai, mă interesează tot mai mult piesa. Istoria artelor este și o istorie a pieselor care o compun, nu doar a contextelor care le-au produs. Iar când vorbim despre

comunități cred că tot individualitatea este cea care le poate genera, adică propria realizare este o condiție a coerenței proiectului colectiv din care faci parte. Sunt curios ce va fi cu noi peste ani, câți dintre cei listați acum ca artiști emergenți vor supraviețui probei timpului? Victor Man îmi propusese odată acest exercițiu, de a lua la întâmplare câteva numere dintr-o revistă populară a anilor '90, să zicem *Beaux Arts*, și a vedea câți dintre cei anunțați acolo cu mare pompă ca fiind artiștii cei mai spectaculoși ai tinerei generații mai există azi. „Ceea ce fac azi vreau să rămână valabil și peste zece ani, când mă voi uita înapoi, și din cauza asta nimeni și nimic nu mă poate grăbi să iau decizii pripite pentru un succes imediat”, spune Victor Man. Exigența față de propria lucrare și de contextul în care o prezinți e foarte importantă. Școala nu ne-a dat conștiința timpului, a trebuit să ne descurcăm singuri.

A.O.: În această versiune proprie asupra mitologiei „școlii de la Cluj”, schimbi mereu perspectiva celui care vorbește, fără să anunți: ești fie studentul la pictură, fie pictorul din *Grupul celor 6*, când colegul și prietenul, când curatorul și galeristul, mai ales promotorul și comentatorul. Însă fiindcă purtăm o discuție despre pictură și despre pictori, cum s-a pus problema contactului cu pictura „de tip Man” adusă la Cluj la începutul anilor 2000, nu pentru prietenul, colegul și curatorul, ci pentru artistul Mihai Pop? În preajma lui 2000, tocmai veniseși la București – cu pictură: una de alt tip decât cea care a produs fenomenul „școlii de la Cluj”. Galeristul care ești acum susține o pictură pe care nu o producea artistul care erai atunci. Nimic ilicit în asta. Doar că artistul cu pictura practică de el atunci nu mai e de reperat de sub galeristul cu pictura susținută de el acum, deși perspectiva lui mi se pare că se face simțită până la urmă, în subiectivismul punctului tău de vedere. În istoria „școlii de pictură de la Cluj” ca fenomen emergent în 2000, ce se întâmplă cu Mihai Pop, artist emergent și el în epocă, cel care expusese doar cu puțin timp înainte chiar pictură?

M.P.: Aștept vremuri mai bune – cu o scenă evoluată, cu mecanisme bine unse și instituții funcționale – pentru a mă întoarce în atelier.

Victor Man

text de APSARA DIQUINZIO

În cadrul practicii sale pluridisciplinare, Victor Man construiește, cu ajutorul a numeroase tehnici, instalații evocatoare inspirate de surse variate, cu scopul de a obține semnificații neașteptate de la subiecte familiare. Man realizează colaje cu imagini recuperate și obiecte ale căror rădăcini se trag din istoria artei și din propria lui experiență de artist care trăiește și lucrează în Cluj, România, unde s-a născut în 1974. Artistul aranjează aceste asamblaje, punându-le în relație cu propriile sale picturi și sculpturi și produce astfel asociații lirice între obiecte. Lucrările lui Man sunt saturate de literatură, ocultism și istorie și privilegiază subiecte încărcate de violență, erotism și mister. Referitor la munca în atelier, Man spune că „așteaptă să aibă loc ciocniri”. Aceste întâlniri sunt ghidate de intuiție, juxtapuneri conceptuale care devin reale datorită abilității unice a lui Man de a interpreta tropi familiari într-o manieră instabilă. Prin acest aer de instabilitate pe care îl impune instalațiilor sale, artistul articulează un câmp spațial în care disjunctia mentală poate duce la înțelegere.



Man compune instalații criptice, cu foarte puține deschideri contextuale pentru spectator. Și chiar dacă tonul general e unul coerent, narațiunile nu sunt niciodată distilate într-un mod foarte clar. De cele mai multe ori, artistul lucrează *in situ*. De exemplu, în momentul în care intrai în galeria principală a solo show-ului pe care Man l-a avut în 2009 pe insula din mijlocului lacului Vassivière în Franța, senzația era de imersiune într-o *mise-en-scène*; deambulai printre obiecte ciudate împrăștiate peste tot, ca și cum ai fi pășit într-un decor abandonat care încă amintea de evenimentul dramatic ce tocmai avusese loc acolo. Iar Man și-a prelungit lucrarea în peisajul înconjurător, acoperind un copac din pădure cu blănuri uzate, într-un gest protector, care restituia în același timp materialul în contextul său original. Într-o galerie, o perdea neagră împărțea spațiul expoziției și două bare din metal susțineau într-un mod amenințător capul împăiat al unei vulpi. Câteva figuri greu de discernat – învăluite în întuneric și costumate ca niște animale copilăroase – pălăiau ici și colo dintr-un tablou aproape în întregime negru. Tragedia părea în același timp trecută și totuși încă iminentă. O folie lucioasă de plexiglas negru, cu impresii de siluete aproape figurative, era sprijinită de perete, cu bucăți de păslă îndesate în față și în spate. Un cearceaf gri deasupra altei piei de vulpe înconjură picioarele unui scaun răsturnat. Rațiunea era evanescentă pe acest teren, suficient de departe ca spectatorul să nu o poată atinge. Natura derutantă a expozițiilor lui Man încurajează divagațiile mentale. Subînțelesurile psihologice sugerează că e mai degrabă vorba de peisaje onirice decât de reprezentări ale realității. S-ar putea spune că artistul creează un domeniu în care iraționalul să poată rătăci, un loc în care inconștientul să se poată concretiza în luciditate.

Punctul de sprijin în majoritatea instalațiilor lui Man este monocromul negru, dispozitivul compozițional din care emană obiectele lui. De la depărtare, forma neagră și rectilinie convoacă opera lui Kazimir Malevici, ale cărei pânze perfect negre aduseseră pictura la gradul zero de abstracție și simbolizaseră încrederea lui în utopia comunistă a viitorului. Man pictează reversul poveștii, în care distrugerea provocată de Ceaușescu reprezintă terenul pustiu pe care trebuie reconstituită imaginea, și

unde artistul restabilește semnificația. Privind dintr-un punct de vedere retrospectiv, datorită faptului că a trăit el însuși distorsiunile și deturările comunismului, Man prezintă o imagine distopică a trecutului. Din moloz se naște o nouă viață. De obicei, compozițiile sale nocturne prezintă scenarii medievale în care aspirațiile utopice ale comunismului se pierd în falsele promisiuni ale dictaturii.

Atunci când se apropie de *Înmormântarea* (2007-2008), spectatorul se vede înconjurat de siluete care par să iasă din suprafața monocromă și bidimensională. Man ajunge pe pânză la o adâncime spațială care pare aproape sculpturală, cioplită cu paleta sa restrânsă la tonuri de cărbune. Ca pe vremea lui Ceaușescu, nimeni nu știe ce demoni se ascund în întuneric. Fondul negru al tabloului are rolul solului pe care imaginea trebuie reconstruită – un prag peste care cineva trebuie să treacă pentru a putea fi conceput din nou. Identitățile sunt ascunse în mod deliberat, pentru a putea permite apariția unor noi.

Istoria este osmotică în opera lui Man: este peste tot și în același timp nu este nicăieri; pătrunde în inconștient și străbate epoci. Un tapet cu un desen pe care l-a făcut pe vremea când era în școala generală apare frecvent în expozițiile sale, cum a fost și în cazul celei de la Vassivière; e vorba de câteva episoade din viața lui Mihai Viteazul – voievodul legendar care a înfrânt Imperiul Otoman și a unificat România. În opera lui Man, mitul, istoria și dorința se întrepătrund. După cum spunea James Joyce în *Portretul artistului în tinerețe* (o sursă importantă de inspirație pentru artist), „Istoria e un coșmar din care încerc să mă trezesc” – și fiecare instalație, fiecare tablou, nu este altceva decât o încercare curajoasă de trezire.

traducere de CRISTINA BOGDAN

Text preluat din publicația: Romanian Cultural Revolution – Contemporary Art in Romania, redactori: Adrian Bojenoiu și Alexandru Niculescu, editura Hatje Cantz, 2011, ISBN 978-3-7757-2848-5

pagina alăturată:

Victor Man, Pagan Space, 2010

3 picturi, ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 42 x 33 cm fiecare

Imagine din expoziția "the dust of others", Galleria ZERO..., Milano

Foto: Roberto Marossi, credit: Galleria ZERO..., Milano

dreapta, sus:

Victor Man, imagine din expoziția "Black Hearts Always Bleed Red"

la galeria Blum & Poe, Los Angeles, 2008

credit: Blum & Poe, Los Angeles

jos:

Victor Man, Imagine din expoziția „attebasile”, Centre international d'art et du

paysage de l'île de Vassivière, Franța, 2009

Foto: André Morin, credit: Centre international d'art et du paysage de l'île de

Vassivière





Victor Man

text by **APSARA DIQUINZIO**

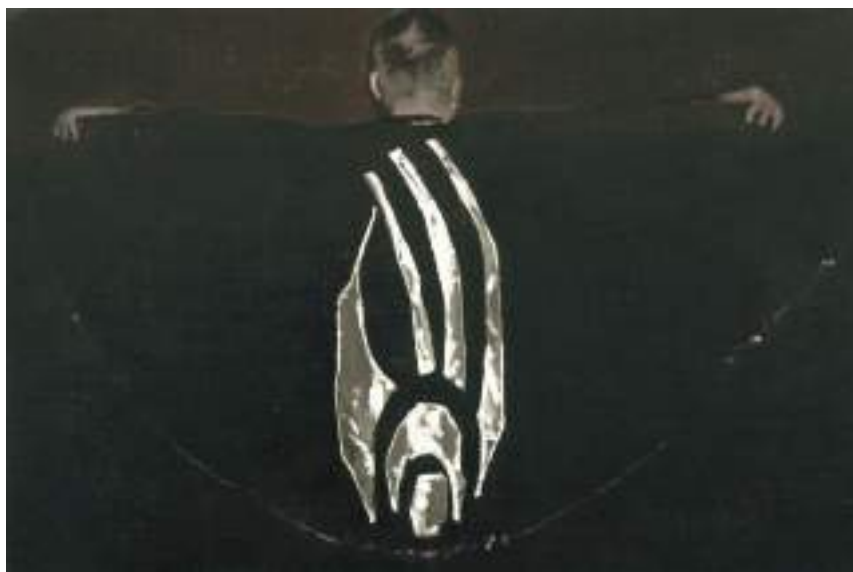
In his multi-faceted practice, Victor Man constructs evocative installations made from diverse media, and drawn from a range of sources, in order to elicit unexpected meanings from familiar subjects. Man collages together found images and objects rooted in art history, as well as from his personal experience of living and working in Cluj, Romania, where he was born in 1974. He arranges these assemblages in relation to his own paintings and sculptures, building lyrical associations among the objects. Man's work is suffused by literature, the occult, and history, and he privileges subjects freighted with violence, eroticism, and mystery. He has said of working in his studio that he "waits for collisions to occur." These encounters are intuitively guided, conceptual juxtapositions that slowly coax new understandings into existence through Man's unique ability to render familiar tropes unstable. By infusing his installations with an air of instability, the artist articulates a spatial field where disjuncture can lead to insight.

Man composes cryptic environments with few contextual entry points for the viewer. Whilst the overall tone coheres, narratives are never clearly distilled. He often builds on the site at which his work will be displayed. For example, upon entering the main gallery at his 2009 solo exhibition on the island in the middle of the Lac de Vassivière in France, one found oneself immersed in a mise-en-scène, meandering around strange objects scattered throughout the space, as if one had stepped onto an abandoned stage set where some dramatic event had just transpired. Man extended his work into the surrounding landscape, covering a nearby tree in the forest with used furs as a protective gesture, in the process returning the material to its original context. Back inside, a black curtain divides the exhibition space, and two metal stands ominously suspend a taxidermied fox head. Barely discernible figures-enshrouded in darkness and dressed in childlike animal costumes-flicker in and out of the nearly all-black untitled painting. Tragedy seems both in the past and yet still imminent. A shiny pane of black plexiglass, with impressions of faint figurative silhouettes, leans against the wall, with rolled pieces of felt tucked behind and in front of it. A grey screen drapes over another fox fur wrapped around the legs of an overturned chair. Reason was evanescent in this terrain, just beyond the viewer's reach. The

disorienting nature of Man's exhibitions encourages the mind to wander. Their obscure psychological undertones suggest that this is more a dreamscape than a representation of reality. One might say the artist nurtures a domain in which the irrational can roam, a place where the unconscious can crystallize into lucidity.

The anchor for most of Man's installations is black monochrome, the compositional device from which his objects radiate. From a distance, the dark rectilinear form summons the work of Kasimir Malevich, whose pure black canvases took painting to an abstract ground zero and signaled his utopic dream of a communist future. Man paints the flipside to this story, however, where the destruction wrought by Ceaușescu represents the desolate terrain upon which the figure must be reconstituted, and from which the artist restores meaning. With the perspective of hindsight, Man presents a dystopic view of the past, having lived through communism's distortions and misappropriations. From the rubble, a new life is possible. His nocturnal compositions typically depict medieval scenarios where the utopic aspirations of communism dissolve into the false promises of dictatorship. When the viewer approaches The Deposition (2007-2008), figures hidden in the monochromatic two-dimensional surface pulse into formation. Man achieves a spatial depth in the canvas that appears sculptural, carved with his restricted charcoal palette. As in Ceaușescu's reign, one never knows what demons lurk in these shadows. The black picture plane serves as the ground from which the image must be rebuilt—a threshold through which one passes and can then be reconceived. Identities are deliberately obscured, so that new ones might re-emerge.

History is osmotic in Man's work: it is everywhere and nowhere at once; it permeates the subconscious, and skips across eras. Wallpaper depicting a cartoon he made when he was in grade school frequently appears in his exhibitions, as it did in Vassivière; it features scenes from the life of Mihai the Brave—the legendary prince who defeated the Ottoman Empire and unified Romania. In Man's work myth, history, and desire all commingle. As James Joyce wrote in A Portrait of the Artist as a Young Man (an important influence for the artist), "History is a nightmare from which I am trying to awake," and each installation, each painting, is a valiant attempt in the awakening.



pagina alăturată, de sus în jos:

1. Victor Man, *Untitled*, 2007, ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 26,4 x 36,6 cm
Foto: Joshua White, credit: artistul
2. Victor Man, *Untitled (Tamed Triangles)*, (from, *If Mind Were All There Was*), 2008, ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 40 x 30 cm
Colecția François Pinault. Foto: Roberto Marossi

stânga (de sus în jos):

1. Victor Man, *Swallowed by Shadows That Glow*, 2006, ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 24 x 38 cm
Colecția Hort, New York
2. Victor Man, *Untitled (după lucrarea Sant' Antonio battuto dai diavoli, 1423, Sassetta)*, 2008, ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 29 x 21,5 cm
Foto: David Regen, credit: Gladstone Gallery, New York
3. Victor Man, *Untitled*, 2006-2007, ulei pe pânză, 190 x 303 cm
Colecția Hort, New York

dreapta sus:

1. Victor Man, *Leading by Example*, 2006, ulei pe pânză montată pe panou de lemn, 38 x 22,5 cm
Colecția Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

interview

ADRIAN GHENIE – MIHAI POP



deasupra:
Adrian Ghenie, *Playing as Bob*, 2010
colaj și acrilic pe pânză, 200 x 120 cm
Foto și credit: artistul

pagina alăturată, sus (de la stânga la dreapta):
1. Adrian Ghenie, *The Red is On*, 2008
ulei și acrilic pe pânză, 139 x 197 cm
Foto și credit: artistul
2. Adrian Ghenie, *Untitled*, 2006
ulei pe pânză, 32 x 36 cm
Colecția Juerg Judin, Berlin. Foto: artistul

pagina alăturată, jos:
Adrian Ghenie, *The Collector*, 2008
acrilic și colaj pe hârtie, 140 x 200 cm
Colecția Rüdiger Schöttle, München. Foto: artistul

Mihai Pop: Evoluția ta e marcată de acumulări succesive, de-a lungul timpului ai tatonat mai multe drumuri posibile, știu că pentru o scurtă perioadă te-ai apropiat și de gândirea religioasă, dar nu ai găsit ce căutai acolo. La un moment dat, lucrurile s-au legat și atunci pictura ta – puternic conotată cu teme ale istoriei secolului 20 – a atras rapid atenția. Cum funcționează în cazul tău procesul de autodefinire?

Adrian Ghenie: Eu nu sunt genul intelectualului mono, în sensul în care mă interesează un subiect și numai despre el vorbesc; mi se pare că absolut orice subiect e, de fapt, o posibilitate deschisă pentru a lămuri ce înseamnă lumea asta. Și până la urmă, arta pe care o faci este tot o reflecție asupra gradului tău de înțelegere a lumii. Mă uit pe canalul *Discovery* la o emisiune de știință, dacă e făcută bine, poate să-ți furnizeze o informație validă pentru o căutare artistică. Eu citesc ce e în media în fiecare dimineață și acolo pot să găsesc un interviu despre un fapt monden din care aflu un nume și intru pe *Google*, caut și constat că personajul respectiv are o poveste interesantă, după aceea o conectez la o situație din literatură sau istorie, e o mișcare browniană cumva, dar care la final duce la ceva integrabil în arta mea. M-ar plictisi îngrozitor să discutăm doar despre pictură.

M.P.: Această integrare în pictură a informației venite din media este în mod evident mai mult decât un simplu transfer, mă interesează resorturile acestui proces, mecanismele tale de rafinare la nivelul subiectului.

A.G.: Asta era o discuție pe care am avut-o de curând cu artistul olandez Navid Nuur, că, practic, nu există subiecte incompatibile, nu există nimic incompatibil, trebuie doar să găsești punctul de topire în care se creează aliajul. E un fapt cunoscut în chimie sau în fizică, punctul în care un lucru trece dintr-o stare în alta. Lucrurile nu pot fi colate pur și simplu. Dar dacă le găsești starea aia când naturalul se transformă în aliaj, atunci ai lucrarea! De exemplu, seria mea de lucrări *Pie Fights*: aparent nu există nicio legătură între cinema – comediiile cu bătăi cu frișcă și Holocaust. Nu există, dar dacă găsești punctul acela, lucrurile se pot combina.

M.P.: Care e punctul comun acolo?

A.G.: Este starea de umilire. Sunt două forme de umilire, una în sensul comediei, a cinema-ului și alta socială. Dar e ceva foarte brutal în ambele. Paroxistic, brutal și direct. Tot Holocaustul a fost o formă de umilire urmată de exterminarea directă. Undeva în zona asta lucrurile au aceeași temperatură, chiar dacă par total incompatibile. În plus, seria *Pie Fights* e și despre identificarea unei situații care e asociată în mentalul colectiv cu cinema-ul și care, totuși, se poate transforma în pictură.

M.P.: Un fel de drum invers de la o artă cu o mare vizibilitate – filmul – spre una clasicizată – pictura? Ce are de câștigat pictura din experiența cinema-ului? O face mai actuală, o scoate dintr-o zonă prăfuită? Ce tip de cinema te fascinează și vrei să-l aduci în pictură?

A.G.: Transferul în sine e interesant, din perspectiva căutării artistice, întotdeauna îți oferă surprize, e un drum nebătuț și atunci nu poți să-i anticipezi rezultatul. Asta e partea cea mai interesantă a practicii de atelier, zici „OK, iau un element care este bătătorit în subconștientul colectiv în forma aia, și prin inteligență artistică îi creezi un fel de reflecție, dar în alt mediu. Nu e vorba despre simpla mutare a temei din cinema în pictura figurativă, figurativul ăla descriptiv mă plictisește, n-a fost niciodată partea interesantă a picturii. Partea interesantă e tocmai cum poți să încarci pictura, dincolo de imagine, cu o tensiune în primul rând psihologică, ce-l face pe privitor să aibă o senzație foarte puternică atunci când o vede și nu e lămurit pe deplin de unde vine ea. Citește textul, a prins un cârlig, dar dincolo de cârligul ăla e o tensiune foarte specială care poate să vină din foarte multe surse. Tu în atelier poți să controlezi doar o parte dintre ele.

Aceste două medii sunt, paradoxal, despre vizual, și pictura și cinema-ul. Nu știu dacă neapărat pictura poate să fie îmbogățită de ceva ce e în cinema, dar e un experiment care pe mine mă interesează. Cred că totul pornește dintr-un soi de complex pe care-l am eu față de mediul cinema-ului. Sunt gelos pe puterea cinema-ului de a crea starea de virtualitate atât de bine și pe capacitatea lui de a te detașa de realitate. Pentru două ore ești în chestia aia! Și e ceva spectaculos, seducător în toată povestea asta cu care noi ne-am obișnuit demult; de o sută de ani mergem la film, e ca o rutină, și nici măcar nu mai analizăm cât de incredibil e mediul ăsta al cinema-ului. Aș vrea să aduc ceva din tot magicul ăsta, din



toată puterea asta, în pictură. De aceea și machetele mele de cercetare a spațiului și felul de a compune imaginea au ceva filmic, pentru că mă interesează, așa cum am zis și înainte, punctul în care ceva specific cinema-ului, ceva ce-i dă putere și-l face atât de spectaculos pentru milioane de oameni, se topește și se transferă în mediul picturii. Chiar dacă la început cinema-ul era distilat tocmai cu instrumente care veneau din pictură, în timp a devenit atât de autonom și vast încât acum e mediul suveran. Eu îmi doresc să fac drumul ăsta invers.

M.P.: Vorbești deseori despre un alt fel de pictură. Ce tip de expresie vrei tu să atingi?

A.G.: Eu am senzația că pictura astăzi se scaldă într-un manierism ciudat, și nu putem vorbi încă de o pictură radical nouă. Nu mă exclud din povestea asta, și eu sunt în manierismul ăsta, am senzația că e un soi de boală și poate e și o capacitate cumva; suntem într-o chestie exagerat de distilată și eu personal nu am văzut încă o pictură în jurul meu care să reușească să fie *brand new*. Uneori, cred că nici măcar nu mai e posibilă, poate că ăsta e specificul timpului, toată reciclarea și sinteza și combinatoria asta între estetici, secolul 20 a fost plin de oferte estetice, combinatoria e infinită. Caut un tip de pictură care să păstreze tradiția și istoria mediului, dar în același timp să includă și o ruptură totală cu pictura secolului 20. Exact cum te uita la Picasso sau la Francis Bacon, ei incorporau lucruri din iconografia și tradiția picturii vechi, dar totuși rezultatul era o pictură totală. Nu e vorba despre „dacă o să reușesc sau nu”, ideea e că încerc să văd ce resursă are pictura ca mediu sau dacă mai pot obține imaginea aia nu neapărat șoc, dar imaginea aia *brand new*.

M.P.: Asta cauți tu programatic, să faci o pictură care are ceva din acel „fără precedent”?

A.G.: Da. E un lucru care mă interesează, ...pictura în secolul 20 s-a expandat foarte mult în tot felul de direcții, sunt enorm de multe experimente în pictură, inclusiv experimente care au demonstrat că „OK, n-are sens să mergem în zona aia”, s-au demonstrat și fundăturile. Ca să se salveze, pictura a făcut foarte multe experimente. Dacă te uiți la un Rothko, un Pollock, mă gândesc că asta era senzația atunci pentru cineva care-i vedea pentru prima dată, era ceva fără precedent. Poate mediul

picturii să mai cuprindă acest „fără precedent”? Da. Toate numele mari din secolul 20 au acest atribut, împing limitele în niște zone prin care nu s-a mai trecut.

M.P.: Lumea te percepe drept un pictor virtuoz, cât e de importantă partea de tehnică picturală, materia, în pictura ta?

A.G.: Mă interesează să mă joc cu pictura în toate formele ei tocmai ca să ajung la o formă, la o cunoaștere a mediului, deci să fiu atât de intim cu pasta aia și cu gestul în sine de a pune pasta și așa mai departe, încât să-l văd din interior, nu din exterior. Imaginează-ți un mediu ca o bulă: când ești student sau adolescent te apropii de chestia asta așa, din exterior. Și atunci sperî că în acel moment se relevă un alt tip de înțelegere a mediului decât acela când ești în jurul ei și îi dai târcoale. Este o chestie care există în mistică sau în credință. Ți se cere ca prima dată să crezi și după aia să cunoști. Și asta e forma cea mai onestă de a fi în mediul picturii, jucându-te cu el, experimentând și stând în el.

M.P.: Ducând mai departe discuția despre tehnica picturii, știi că acorzi o importanță specială texturii în artă, care în cazul tău devine concept în sine.

A.G.: În special în Evul Mediu și până în secolul al XIX-lea, temele erau misterele religioase, și atunci, încercând într-o scenă religioasă să construiești o textură de catifea, picioare murdare și toată imaginea aia care era transcendentală, scena devenea mai familiară, ți-o puteai imagina în camera de vizavi. Transcendentul nu mai avea o dimensiune abstractă.

Rolul zeilor, rolul unui Dumnezeu sau al Fecioarei Maria și așa mai departe, l-a ocupat în secolul 20 și mai ales în spațiul comunist, imaginea dictatorului, cultul dictatorului. Dacă în Evul Mediu găseai peste tot o icoană a Fecioarei Maria, în Rusia sovietică găseai peste tot un portret al lui Stalin, doar că toate aceste portrete erau retușate. E o pornire naturală a noastră să fim curioși de textura obiectului venerat. Întotdeauna propaganda a încercat să elimine textura din personajele astea venerate, tocmai ca să le dea aerul ăla bisericesc. Imaginează-ți că ai văzut dintr-odată pe Kremlin un portret al lui Stalin așa cum era, în *high-resolution*, cu fața aia ciupită de vărsat, dinții galbeni, înțelegi? Pictura flamandă s-a apropiat de divinitate într-un fel foarte interesant, cumva ca un soi de *paparazzi*. Fecioara Maria era dintr-odată îmbrăcată într-o catifea cu blană pe ea, devenea cineva din epocă. Pare că pe undeva erau sătui de imaginea aia „photoshopată”! La un moment



dreapta:
Adrian Ghenie, *Stalin's Tomb*, 2006
ulei și acrilic pe pânză, 30 x 73 cm
Colecția Mircea Pinte, Cluj. Foto: artistul

dedesubt:
Adrian Ghenie, *Turning Blue*, 2008
ulei și acrilic pe pânză, 31 x 31 cm
Colecția Wilfried și Yannicke Cooreman, Puurs, Belgia.
Foto: artistul

pagina alăturată:
Adrian Ghenie, *The Dada Room (detaliu)*, 2010
imagine din expoziția personală la S.M.A.K., Gent
Foto: artistul, credit: S.M.A.K., Gent



dat, după o anumită cantitate de cult al personalității, în care o imagine este tot timpul livrată fără textură, populația simte nevoia să-i vadă chipul real. Aproape întotdeauna când artiștii au investit un personaj important cu textură era pentru a-l scoate din zona aia impersonal-abstractă, de formă platonice, și de a-l face tangibil. Imaginea de arhivă a secolului 20 nu are textură. Există volume, umbre și lumini, însă nu există texturi. Eu de asta fac abuz de textură când lucrez cu imagini din epoca aia, redau imaginii ceea ce sistemul de propagandă s-a chinuit să extragă. Și s-au chinuit să extragă exact în logica asta a zeului, zeul n-are mătreață, nu cheleşte. Cel mai bun exemplu este chiar România: portretul oficial al lui Ceaușescu era similar celui aparținând sfinților din Renaștere. Un volum, ochi, gură, nas și păr. Dar el în realitate era exact opusul: era un tip căzut, copt, era expresia bolii lui, diabet și toate chestiile alea. La un moment dat, după un anumit punct, devine frustrantă schizofrenia asta între imaginea livrată și faptul că tu știi că ăla e un moș. De asta apare logica paparazzi-ilor care vor să fotografieze vedetele fără machiaj, vedetele sunt livrate în același stil, ele apar tot timpul perfect photo-shopate. Ca niște zeițe. Ele n-au riduri, n-au accidente, n-au pistri, apare un volum perfect luminat. Paparazzi îți restaurează exact chestia aia pe care se chinuie revistele să o elimine: condiția lor umană. Au ochii umflați, cearcăne, riduri, operații estetice, le pică părul. Dacă nu ar exista oamenii ăștia, am înnebuni, ar fi insuportabil. Texturile nu sunt o scuză prin care eu să-mi manifest virtuozitatea, pentru că toate texturile mele nu sunt pictate în sensul ăla elaborat. Personajele mele ar trebui să pută cumva, să le simți, să aibă ceva zemos, să nu fie doar niște volume. Asta pentru că vorbesc exact despre o epocă în care din imaginile răspândite de propagandă textura a fost scoasă afară.

M.P.: Probabil prin textură îi redai, de exemplu, imaginii lui Göring, când îl pictezi în ipostaza lui de colecționar, o componentă psihologică pe care n-o găsești în fotografiile din epocă.

A.G.: N-o găsești deloc. Obrajii lui vineții de la morfină și alcool nu apar în fotografii.

M.P.: Unul dintre cele mai frumoase portrete făcute de tine este portretul mumiei lui Lenin (*Turning Blue*). Este ilustrarea clară a sensului dat texturii în pictura ta, cel de redare a unui adevăr istoric. Pare că tema acelei picturi e mai degrabă culoarea albastră ca rezultat al unui retuș nereușit al istoriei.

A.G.: Ți-a e subiectul. Nu Lenin. De fapt, toată operația are ceva din tradiția religioasă, el este exact ca moaștele sfinților, este îmbălsămat, pus într-o raclă, pudrat și venerat exact ca și Sfânta Bernadette de la Lourdes sau mai știi eu care. Dar, după cum știm, o dată la câteva luni trebuie scos afară pentru că mucegăiește. Devine albastru. Mă preocupă această situație fără să o pictez în sensul naturalist al cuvântului. Niciunul dintre tablourile mele nu e pictat în sensul în care ar fi făcut Repin în secolul al XIX-lea sau Courbet sau mai știi eu care. Ca să ilustrez o textură, mă folosesc probabil de o tehnică care ține de expresionismul abstract, aici e jocul. Preocuparea mea conceptuală pentru acest subiect îmi oferă un pretext pentru o cercetare în mediul picturii, care nu e unul tradițional, iar cercetarea nu este una tradițională, chiar dacă rezultatul final evocă valorile consacrate ale picturii.

Text preluat din publicația: The world belongs to you, redactor: Caroline Bourgeois, editura Mondadori Electra, 2011, ISBN 978883708509



dedesubt:
Adrian Ghenie, *Pie Fight Study III*, 2008
ulei și acrilic pe pânză, 55 x 59 cm
Colecția Hort, New York. Foto: artistul

dreapta:
Adrian Ghenie, *Dada is Dead*, 2009
ulei pe pânză, 220 x 200 cm
Colecția Dean Valentine și Amy Adelson, Los Angeles.
Foto: artistul

pagina alăturată:
Adrian Ghenie, *Duchamp's Funeral II*, 2009
ulei și acrilic pe pânză, 200 x 300 cm
Colecția François Pinault. Foto: artistul



Interview Adrian Ghenie – Mihai Pop

Mihai Pop: *Your evolution as an artist is marked by successive accumulations and over the time you have experimented different possible artistic approaches. I know that for a brief period of time you were also influenced by religious thinking but it did not offer the solution you were looking for. At a certain moment everything fell into its right place and from that moment on, your painting – bearing the powerful imprint of themes related to the 20th century history – has rapidly drawn the public attention. How does this process of self-definition function in your case?*

Adrian Ghenie: *I am not that type of “mono” intellectual who is interested in only one single aspect and never stops talking about it; it seems to me that absolutely any subject is in fact an open possibility that allows us to define the significance of this world and, in the end, the type of art any artist practices accordingly represents a reflection of his degree of understanding the world. I watch a scientific documentary on Discovery and, if it is well done, it can offer you a piece of valid information for an artistic quest. I read the media every morning and I can sometimes find an interview about a social event and I learn a name which I google and find out that this character we’re talking about has an interesting life story; afterwards I combine his story with a fact inspired from literature or history, in a sort of Brownian motion, which finally leads me to something that could be integrated into my art. I would get terribly bored if I were to discuss nothing but painting.*

M.P.: *This integration into your painting of a piece of information coming from the media is obviously more than just a transfer. I’m interested in the mechanisms of this process, in your own mechanisms of sublimation at the level of the subject.*

A.G.: *This sounds similar to one particular discussion I’ve recently had with the Dutch artist Navid Nuur, related to the fact that, basically speaking, there are no incompatible subjects; there is nothing incompatible, you only have to find the melting point of the proper artistic alloy. This point at which a substance can pass from one state into another is a well known fact in chemistry or in physics. Things cannot be simply joined together. But if you are able to find that particular state in which they change from natural things into alloys, then you’ve found your work! For instance, that’s the case of my cycle of works entitled *Pie Fights*: apparently there’s no connection between cinema – the whipped cream fights, and the Holocaust. There’s no such thing, but if you can find that particular point, things can combine.*

M.P.: *Which is the common point in this case?*

A.G.: *It is the state of humiliation. There are two forms of humiliation, one pertaining to comedy, to cinematography, and a social one. But both forms imply something brutal. Something paroxysmal, brutal and straightforward. The entire Holocaust was a form of humiliation followed by direct extermination, and in this area things look similar, even*

if they seem totally incompatible. Moreover, the *Pie Fights* series also refers to the identification of a situation which the collective mentality associates with cinema and which can, however, change into painting.

M.P.: *Could this be some kind of reversed passage from film, an art enjoying a high degree of visibility, to painting, which has become a classic art? What could painting gain from the experience of cinematography? Does this make it more immediate, does it make it go beyond the obsolete? What cinematographic genre do you prefer and wish to bring closer to painting?*

A.G.: *The transfer itself is quite interesting in terms of artistic quest, it always surprises you. It is an untraveled road and you cannot anticipate the result. This is the most important part of an artist's work in the studio; you say, OK, I take this particular thing which is commonplace in the realm of the collective unconscious where it has acquired a definite form, and by using your artistic intelligence you create a kind of reflection of that thing, but into another medium. But it's not about the simple transposition of a theme from cinema to figurative painting, that sort of descriptive figurative bores me to death, it has never been the most interesting part in the practice of painting. The interesting thing is how to enrich the painting, beyond the image, with a psychological tension that makes the viewer experience a very powerful sensation when he sees it and he is at a loss to explain where it comes from. The viewer reads the text, gets a clue, but beyond that clue there is a very special type of tension which may come from many sources. In the studio, you can only control part of them.*

These two mediums, painting and cinematography, are, paradoxically speaking, related to the visual. I don't know whether painting can necessarily be enriched by something coming from cinema, but this is one experiment I'm highly interested in. I guess everything stems from a peculiar complex I've developed about cinema. I'm jealous of the specific power of cinema to build a virtual state, and on its capacity to break with reality. For two hours you're completely under its spell! And it's something spectacular and seductive about this entire story which has become so familiar to us; we've been going to cinema for one hundred years already, it's almost a routine, and we don't even analyze how incredible this cinematographic medium really is. I'd like to bring something of this magic, of this entire force, into painting. That's why my mockups used for designing space and composing the image have a certain filmic quality, because, as I've said before, I'm interested in that point where something pertaining to cinema, something that gives it power and makes it so spectacular for millions of people, melts and passes into the medium of painting. Even if, in the beginning, cinema used to distil its images using



instruments coming from painting, it has gradually become so autonomous and vast that it can now be considered a sovereign medium. I would like to retrace the same road.

M.P.: *You often mention a new type of painting. What kind of expression would you like to embrace?*

A.G.: *I have the feeling that painting indulges today in a weird mannerism and we cannot talk about a radically new type of painting yet. I don't exclude myself from this matter, I'm also part of this mannerism, I have the impression that it is a kind of disease and maybe, at the same time, a sort of gift; we find ourselves in an exaggeratedly "distilled" kind of situation and I haven't seen anywhere around me a painting that could be considered "brand new". I sometimes think it's not even possible, maybe this is something specific to our time, all this recycling and synthesis and combination of aesthetics. The 20th century abounded in aesthetic offers so that the possibilities of combination are infinite. I'm looking for a type of painting that might somehow preserve the tradition and the history of the medium, but at the same time might also include a total break with the 20th century painting. It's exactly how you'd feel looking at Picasso's or Francis Bacon's works; they used to incorporate elements coming from the iconography and the tradition of old painting though the result was an exhaustive type of painting. It's not about whether I succeed in finding this new painting, the idea is that I'm trying to discover the possible resources of painting as a medium or whether I can still achieve that image, not necessarily shocking, but brand new.*

M.P.: *Is that what you programmatically look for, to achieve a painting that might display a particular feature of "unprecedented"?*

A.G.: *Yes, that's true. That's very interesting for me... Painting has extensively evolved during the 20th century in numerous directions. There have been many experiments in painting, including those experiments that demonstrated that they were going in the wrong direction, the ones that proved their own failures and dead ends. In order to save itself, painting made a lot of experiments. If you take a look at a Rothko, a Pollock, I guess that was the feeling for somebody who saw their works for the first time, it was something unprecedented. Can this medium of painting still offer the possibility of an "unprecedented"? Yes, it can. All the 20th century great names possess this quality; they push the limits towards areas that hadn't been trespassed before.*

M.P.: *People see you as an extremely technically skilled painter. How important is pictorial technique in your practice?*

A.G.: *I like playing with painting in all its aspects so that I could get to a particular form, to a certain degree of comprehension of the medium, in other words, get so familiarized with that painting paste and with the gesture of applying painting paste upon the canvas and so on, that I might actually see it from inside not from outside. Just imagine this medium like a bubble: when you're a student or an adolescent, you get closer to this thing from outside. And then I hope that in that precise moment you have the revelation of a specific type of understanding of the medium which is different from the one you had when you were outside it and you were just hovering around it. It is a thing generally related to mysticism or religious faith. First you are required to believe and afterwards to know. And this is the most honest form of residing within the medium of painting, playing with it, experimenting and simply staying there.*



stanga:
Adrian Ghenie, *The Devil 3*, 2010
ulei pe pânză, 200 x 230 cm
Colecția Tim van Laere, Antwerp. Foto: artistul

M.P.: Continuing the discussion about pictorial technique, I know you pay a special attention to texture in art, which in your case becomes a concept in itself.

A.G.: Especially during the Middle Ages and up to the 19th century, the subjects generally embraced by painting were religious mysteries. By trying to depict a velvet texture, dirty feet and that entire image which was transcendental in a religious scene, that scene would suddenly become more familiar, you could also imagine it placed in the next room. The transcendental was no longer an abstract thing.

The part of the gods, the part of God or of the Virgin Mary etc was replaced during the 20th century and especially within the communist space, by the image of the dictator, by the cult of the dictator. Whereas during the Middle Ages you could have always found an icon of Virgin Mary everywhere, in Russia you could have found Stalin's portraits everywhere, but all these portraits were retouched. Curiosity regarding the texture of the worshipped object is a natural human impulse. The propaganda apparatus has always tried to eliminate texture from the portraits of these worshipped characters in order to lend them that religious aura. Just imagine you would suddenly see a portrait of Stalin exhibited in Kremlin, as he actually looked in real life, a portrait showing him in high-resolution, with his pockmarked face, his yellow teeth. Do you get the picture? Flemish painting got closer to divinity in a very interesting way, like some sort of paparazzi. They suddenly got Virgin Mary dressed in velvet and furred mantel, like somebody belonging to that period. They seemed to have been sick and tired with that photoshopped image, right? At a certain moment,

after a period that exacerbates the personality cult, according to which an image is always presented without a texture, people feel the need to see the real face. Whenever artists invested a certain character with a particular texture, it was in order to take that character out of the impersonally abstract realm of platonic forms and make it tangible. The 20th century image archive lacks texture. There are volumes, shadows and lights, but there are no textures. That's why I use so many textures when I work with images inspired by that period; I give back the image the one element the propaganda apparatus struggled to eliminate. And it was doing this according to this logic of the god's representation, since gods have no dandruff, they don't get bald. The best example is Romania itself: Ceaușescu's official portrait was similar to the images of saints painted during the Renaissance: a volume, eyes, mouth, nose and hair. But, in reality, he was the exact opposite: he was a saggy, withered guy, he was the sum of his diseases, diabetes and all the rest. At a certain moment, after a while, this schizophrenia, opposing the painted image and your awareness that that guy in the portrait was an old man, became frustrating. Hence the effort of the paparazzi to take pictures of the stars wearing no makeup, because stars are portrayed in the same manner; they always appear in perfectly photoshopped pictures. Like goddesses. They have no wrinkles, no flaws, no freckles, there is a perfectly illuminated volume. Paparazzi actually restore that precise thing that magazines struggle to eliminate – human condition. They have puffy eyes, dark rings under their eyes, wrinkles, plastic surgeries, bald patches. If these people didn't exist, we would go mad, it would be unbearable.

Textures are not my excuse for displaying technical skills, since all my textures are not painted in that elaborated manner. My characters should somehow stink, they should be felt, possess something juicy and they should finally be more than volumes. I'm talking precisely about an epoch when the images proliferated by communist propaganda were devoid of textures.

M.P.: For instance, when you paint Herman Goering as an art collector, by paying a special attention to texture you probably restore a psychological component that cannot be found in the photos of that period.

A.G.: You cannot find it at all. His sunken cheeks turned purple after the extensive use of morphine and alcohol do not show in photos.

M.P.: One of the most beautiful portraits you painted is the portrait of Lenin's mummy (Turning Blue). It is the best illustration of the significance you give texture in your painting, that is rendering a historic truth. The theme of that painting seems to be the blue color as a result of a failed attempt of retouching performed by history.

A.G.: That's the subject. Not Lenin. In fact the entire operation acquires a feature pertaining to religious tradition. He reminds us of a saint's holy remains, he is embalmed, placed in a shrine, powdered and embellished, worshipped just like St. Bernadette from Lourdes or I don't know what other saint. But, as we all know, he has to be taken out of his coffin once in a couple of months, because he catches molds. It turns blue. This situation intrigues me and I try not to paint it in a naturalistic manner. None of my paintings are painted in the way Repine would have painted it during the 19th century or Courbet or I don't know who else. In order to illustrate a texture I use a special technique pertaining to abstract expressionism, that's the game. This sort of conceptual preoccupation concerning this subject offers me a pretext of researching the medium of painting which is not a traditional one, and this research is not a traditional one either, even if the final result tries to evoke the consecrated values in painting.

Translation by **DANIELA ROGOBETE**

Text first published in *The world belongs to you*, Caroline Bourgeois ed., Mondadori Electra Publishing House, 2011, ISBN 978883708509

Șerban Savu

Descifrând semnele timpului

text de ROZALINDA BORCILĂ

Realitatea nu răspunde, nu își recunoaște numele. (Achille Mbembe)

„Comunismul” (sau ce-a fost el) și-a continuat existența în România mult timp după ce a fost declarat în mod oficial mort. În orice caz, nu e asta ceea ce mă interesează, nu „Comunismul” sau regimul ci rezultatele lui, efectele unei utopii ratate. (Șerban Savu)

În ultimii ani, o generație de tineri pictori români a erupt pe scena internațională. Acest fenomen artistic își găsește o paralelă în imensa influență internațională a cinema-ului românesc contemporan. În ambele cazuri, se pune accentul pe un limbaj vizual care operează cu ajutorul unei anumite economii de mijloace. Din punct de vedere tematic, multe dintre lucrări explorează realitatea cotidiană a vieții în România după Războiul Rece ca fiind în același timp familiară și stranie.

alăturat:
Șerban Savu, *The Football Game*, 2007
ulei pe pânză, 80 x 120 cm
Colecția Hort, New York. Foto: artistul

Șerban Savu exemplifică perfect această generație de artiști, fiind în același timp una dintre figurile ei excepționale. Crescut și educat de ambele părți ale diviziunii operate de Războiul Rece, Savu se inspiră cu ușurință din tradițiile picturale europene, pe care le forțează înspre o investigație nuanțată a relației dintre ideologiile de masă și corpul sensibil. Explorează modul în care utopia ratată afectează încontinuu corpul, plâsmuind o experiență cotidiană și, în același timp, o coregrafie și un aranjament spațial pentru muncă și timp liber. Lucrările lui se caracterizează printr-o remarcabilă acuitate a observației, precum și printr-un tratament al culorii și o compoziție de o rigurozitate comparabile. Scenele, oamenii, activitățile sunt familiare și ciudate în același timp, deseori datorită faptului că forme recognoscibile au fost într-un fel dezechilibrate. Pictura devine un fel de cod sau cifru cu ajutorul căruia ne putem remodela un prezent în care totul s-a schimbat și în care totuși nimic nu s-a schimbat, un prezent pe care îl simțim ca ruptură și în același timp inerție.

De ambele părți, acum

...În același fel în care se pare că nu putem gândi nimic din ceea ce limbajul nostru nu poate formula, se pare că nu putem vedea nimic din ceea ce tradiția noastră picturală nu include sau implică. (Thomas McEvilley)

Felul în care pictez acum e rezultatul unei preocupări continue de a picta în acest fel, chiar pe vremea când pictam în alt fel. (Șerban Savu)

În discursurile istorice tradiționale, Războiul Rece este descris în termenii unei diviziuni între Est și Vest, care corespunde unei diviziuni ideologice și politice între regimurile „comunism”, respectiv „capitalist”. Cel mai ușor de recunoscut simbol al acestei diviziuni spațiale era Zidul Berlinului. Sfârșitul Războiului Rece, deseori reluat la televizor sub forma căderii Zidului în 1989, a fost văzut ca un eveniment istoric ce a șters această diviziune, semnaland totodată victoria globală a capitalismului. A fost ca și cum diviziunea spațială/ideologică (Est vs. Vest și comunism vs. capitalism) a fost înlocuită cu una temporală (pre-1989 vs. post-1989). Dar opera lui Șerban Savu, luată în ansamblu ca un corpus discursiv, oferă un mod nou de a considera problema prezentului, prin înțelegerea Războiului Rece ca un proces în continuă dezvoltare, aflat în permanentă construcție.

Ca în cazul multor artiști din generația lui, Șerban Savu are o experiență de viață și o educație artistică/intelectuală ce traversează ambele părți ale diviziunii spațiale și geopolitice. Prima lui experiență de viață în fostul „Occident” a fost o rezidență artistică de doi ani la Veneția. Deși Șerban era deja versat în limbajul dominant al artei contemporane în





deasupra:
Șerban Savu, *Three Friends*, 2009
ulei pe pânză, 163 x 220 cm
Colecția Straus, New York. Foto: artistul

vogă pe piața internațională, nu s-a arătat câtuși de puțin interesat de spectacolul Bienalei. S-a concentrat în schimb să aprofundeze studiul picturii clasice. Cu mai multe ocazii – via e-mail, dar și în atelierul lui din România – am discutat despre modulele în care propria lui încercare de a picta *într-un anumit fel* se intersecta cu o dorință istorică de europeanizare, pe care mulți gânditori români o văd ca fiind definitorie pentru spiritul național. Această căutare a legitimității în relație cu o accepție colonială a Europei e susținută în termeni de *Latinitate*; ea produce un imaginar geografic straniu, în care România e situată în apropierea civilizațiilor latine (în principiu Italia și Franța) în accepția clasică. Pentru Șerban, acest lucru s-a manifestat prin educația artistică specifică primită în România, ca și printr-o dorință de a picta într-o anumită tradiție. Însă prima schimbare dramatică în relația sa cu propria operă s-a petrecut în momentul întoarcerii în România, după sejurul în Italia: „M-am întors la o realitate extrem de familiară, pe care o vedeam acum într-un mod total diferit de momentul când o părăsisem.” Acest fel de a privi urma să devină una dintre caracteristicile principale ale operei sale.

Experiența lui Șerban este de asemenea modelată de ambele părți ale diviunii temporale marcate de anul 1989. Într-o primă fază, educația sa a fost determinată de o anumită accepție a culturii în relație cu munca. În România pre-1989, exista o distanță socială neobișnuită între clasele intelectuale/culturală și muncitoare, cu toate că în mod oficial cultura era văzută ca aflându-se în sprijinul marelui proiect istoric de modernizare industrială, în forma lui „comunist” utopică. Una dintre cele mai importante figuri de stil din arta românească oficială de dinainte de 1989 era „Omul Nou” – imaginea simbolică a muncitorului, care întrușchipează o relație specială între om, natură și tehnologie, în cadrul proiectului revoluționar. „Omul Nou” era eroul care, prin muncă, avea să schimbe lumea, al cărui corp era un teren al sacrificiului, dar și un instrument creativ, care îmbina munca și dansul. Șerban vorbește cu candoare despre faptul că e a patra generație de intelectuali din familie, având o relație inconfortabilă cu munca și cu muncitorii pe care o pune pe seama construcțiilor ideologice și sociale.

Astăzi, atelierul lui Șerban – și al majorității pictorilor din noul val – se află într-o fostă fabrică de pensule. Acest detaliu minor este semnificativ și, departe de a fi un accident, este simptomatic pentru condițiile muncii industriale în capitalismul global. La scurtă vreme după 1989, România a cunoscut o privati-



deasupra:
Șerban Savu, *Space, the Final Frontier*, 2006
ulei pe pânză, 40 x 50 cm
Colecția privată, Viena. Foto: artistul

zare accelerată și o dereglare a pieții. Foste uzine de stat au fost vândute pe nimic toată, în timp ce mâna de muncă ieftină a garantat profituri enorme pe termen scurt. După câțiva ani de frenezie speculativă, odată cu deschiderea pieții de muncă ieftine din China, o mare parte din industria românească a ajuns o ruină. Această istorie accelerată – de la mecanizarea muncii, la mașinizarea ei, la flexibilizarea muncii și apariția capitalului cognitiv – este deseori privită ca o terapie de șoc.

Șerban își îndreaptă astăzi atenția către „Noul Om Nou”, dintr-o perspectivă aut critică și strategică. Lucrează și primește vizitatori – galeriști străini, agenți și impresari – într-un atelier luminos în fosta fabrică de pensule, o clădire pe care încă o întrețin câțiva foști muncitori, și care oferă o priveliște asupra unor situri dezindustrializate în mijlocul unui cartier rezidențial care continuă să sărăcească. Este probabil inevitabil ca pictura lui să se confrunte nu doar cu imaginea sau cu personajul ideologic și mitic care ar putea fi Noul Om Nou, dar și cu felul în care procesele ideologice se imprimă asupra corpului sensibil, odată cu experiența senzorială a prezentului.

Timpul și Noul Om Nou

În condițiile tehnologiei moderne, sistemul estetic a fost supus unei răsturnări dialectice.

Sistemul senzorial uman trece de la a fi aproape de realitate la strategia pentru a bloca realitatea.

Percepția senzorială, din estetică devine anestetică, o amortire a capacității cognitive a simțurilor, care distruge puterea organismului uman de a răspunde politic chiar și atunci când auto-conservarea o cere. (Susan Buck-Morss)

...este o stare națională, o tragere de timp și o apatie, o stare pe care o preferăm adeseori oricărei activități, un mix între meditație și lene. Nu italianescul bel far niente, ci cumva lenea lui Oblomov într-un context istoric mai puțin fericit... (Șerban Savu)

Personajele lui Șerban Savu au rolul de semne compozite, de coduri vizuale pentru tipuri umane care se suprapun, mai degrabă decât de portrete ale unor indivizi familiari sau reali. Atunci când pictează, această suprapunere funcționează, în mod paradoxal, nu prin adăugare, ci prin scădere și reducere. Spațiile reprezentate se bazează uneori pe spații reale, observate și redată cu suficientă



deasupra:
Șerban Savu, *Sleep without Dreams*, 2010
ulei pe pânză, 180 x 131 cm
Colecția Alain Gautier. Foto: artistul

veracitate, dar și ele sunt compuse și funcționează ca niște semne pentru anumite tipuri de configurații spațiale. Este vorba în principal de fragmente, al căror decupaj sugerează o punere în scenă – curți, terenuri virane, interstii care par „extrase”, vizual și geografic, dintr-un ansamblu mai mare, folosind o perspectivă voyeuristică (o vedere de sus și dintr-un unghi de 3/4). Complexitatea lor socială este sugerată cu ajutorul unui număr restrâns de elemente vizuale: fiecare spațiu este un cod cu ajutorul căruia se poate descifra o geografie socială, adică un aranjament fizic și social, o reprezentare a relațiilor ce corespund triadei muncă – timp liber – casă. Acest procedeu de scrutare atentă, de observație, de abstracție, de reducere, de recompunere, are ca rezultat un fel de detașare sau distanțare față de operă – o detașare ce mi se pare a fi contrabalansată de o deschidere neașteptată înspre posibilitățile oferite de empatie. Chiar și atunci când personajele au un aer bizar sau lipsit de speranță, căutăm sensul prezenței lor. Nu ne întrebăm de ce se află acolo, cum au ajuns unde sunt și ce anume fac acolo, în schimb ne interesează calitatea experienței lor. Acest procedeu de distanțare și apropiere simultană operează datorită exploatarea de către Savu a temporalității pauzei, a intervalului. Picturile explorează trei dimensiuni ale intervalului sau pauzei, distincte și totuși legate între ele, care împreună chestionează experiența prezentului după dispariția utopiei de masă în forma ei „comunistă”.

Prima dimensiune este „pauza de lucru”, pauza dintre diferitele mișcări de bază din coregrafia procesului de muncă (munca referindu-se în cele mai multe cazuri chiar la munca industrializată, pe care Șerban o numește „munca urâtă, repetitivă, sărăcită”). Această pauză nu reprezintă o îndepărtare de muncă, nu este o evadare din disciplina neconținută a muncii industrializate, sau o depășire a muncii industrializate în condițiile capitalismului global; aceste interstii fac mai degrabă parte din însăși condiția procesului de muncă, care a fost raționalizat, industrializat, segmentat în mișcări primare, transformând astfel corpul uman într-un fel de mașinărie. Înainte de 1989, proiectul revoluționar în fosta Europă de Est a fost în mare parte un proiect temporal: un proiect de avansare istorică mai degrabă decât de expansiune teritorială. Astfel, prin muncă, Omul Nou nu cucerește teritorii noi cât câștigă timp. Tablourile lui Savu chestionează ce se întâmplă cu munca după ce visul revoluționar s-a sfârșit... odată ce mișcările sau formele muncii au fost deconectate de munca propriu-zisă, sau în orice caz deconectate de o accepție a muncii care



deasupra:
Șerban Savu, *Picnic*, 2006, ulei pe pânză, 20 x 30 cm
Colecția Mircea Pinte, Cluj. Foto: artistul

dedesubt:
Șerban Savu, *Mănăstir Bridge 2*, 2007, ulei pe pânză, 30 x 40 cm
Colecția Claudiu Șugar, Cluj. Foto: artistul



alăturat (de la stânga la dreapta):

1. Șerban Savu, *Untitled*, 2007
ulei pe pânză, 40 x 31,5 cm
Colecția Flash Art, Milano. Foto: artistul
2. Șerban Savu, *Heat, Smoke, Slowness*, 2010
ulei pe pânză, 160 x 122 cm
Foto: artistul, credit: Nicodim Gallery, Los Angeles

pagina alăturată (de sus în jos):

1. Șerban Savu, *The Chariot Driver*, 2009
ulei pe pânză, 30 x 40 cm
Colecția Anouk Martini-Hennerick, Paris. Foto: artistul
2. Șerban Savu, *The Cage*, 2009
ulei pe pânză, 50 x 35 cm
Colecție privată, New York. Foto: artistul

aparține unei anumite viziuni despre lume. Atunci când viziunea despre lume a fost spulberată, formele continuă să existe ca niște spectre, plutind într-o lume în care totul s-a schimbat și totul a rămas la fel.

A doua dimensiune a pauzei în opera lui Savu se referă la absența oricărei reacții, sau la incapacitatea de a răspunde (la evenimente, la istorie...?), și pe care Susan Buck-Morss ar defini-o ca pe o expresie a unei devastări senzoriale, care are ca rezultat o existență *anestetică*. Corespunde experienței șocante (temporalitatea șocului), care este caracteristică modernității industriale și vieții tehnologizate, utopiilor de masă aflate sub semnul mașinii. A treia dimensiune a pauzei este legată de un anumit ritm cultural, pe care Savu îl numește o „stare națională” de lene. Imaginile „timpului liber” sugerează o temporalitate în acord cu ritmurile vieții preindustriale, un simț colectiv al timpului care pare să nu fi fost afectat de disciplina industrială și de imperativul activității.

Deși în tablouri accentul poate fi pus pe una dintre aceste dimensiuni și nu neapărat pe toate în același timp, le regăsim ca fiind deja toate prezente. Luate împreună, aceste trei accepțiuni ale pauzei formează un soi de temporalitate în trei părți, fiecare parte fiind presupusă și determinată de celelalte și neputând fi înțeleasă singură. În căutarea Noului Om Nou ca fiind în același timp o imagine ideologică și un corp sensibil determinat de experiența istorică, temporalitatea tripartită a lui Savu este până la urmă timpul morții; pictura lui, pe cât de distantă pe atât de atentă, pe cât de obiectivă pe atât de tandră, este un contra monument dedicat oamenilor ale căror corpuri trăiesc momentul morții modernității, fiind în același timp vehiculele lui.

Despre prescriere și urgență

Bunurile private nu au încetat să aglomereze reveriile private ale oamenilor; încă au o funcție utopică la nivel personal. Dar abandonarea proiectului social la scară largă pune în legătură această utopie personală cu cinismul politic, deoarece nu mai este necesar să garantezi colectivității ceea ce individul caută singur.



Utopia de masă, altădată corelatul logic al utopiei personale, a devenit acum ceva învechit. (Susan Buck-Morss)

Clasa socială ca realitate politică există, și este mai fundamentală ca niciodată, deși din punct de vedere cultural și politic a dispărut total. Aici se află triumful capitalsimului. (G. M. Tamás)

Acest eseu a fost scris într-un moment în care o nouă generație de pictori români, care în Europa constituia deja un fenomen, începe să devină vizibilă în Statele Unite. Dacă ne întoarcem la opera lui Șerban Savu în contextul acestui nou fenomen cultural, de fascinație a publicului mondial față de reprezentările României „post-comuniste”, ne putem întreba: de ce această fascinație? Și de ce *acum*? Devine astfel important să încheiem eseuul cu o discuție a politicii recepției. Imediat după căderea Zidului Berlinului, emergența pe piața globală a artei contemporane din fostul bloc comunist s-a petrecut în contextul unui apetit vorace pentru discursuri despre eșecul comunismului și victoria planetară a așa-zisului *mod de viață (occidental/capitalist)*. Douăzeci de ani mai târziu, care este miza acestui nou val? Oare artiștii reprezintă pe pânză ceva diferit – și, la fel de important, privirea „noastră” asupra ei este diferită, având în vedere sensibilitatea noastră schimbată, care a fost reacordată în mod radical, de la începutul anilor '90? Cum se desfășoară întâlnirea cu această operă în 2010? Această întrebare are, după părerea mea, implicații speciale pentru publicul din Occident, marele așa-zis câștigător al Războiului Rece, în acest moment în care ne trezim din Visul democrației de piață într-un dezastru ecologic, în război permanent, într-o lume în care toate aspectele vieții sociale se erodează sub presiunea restructurării capitaliste.

Vreau să sugerez că propria noastră experiență se cere a fi interogată de urgență. Prezentul nostru este un timp de criză și de ruptură epistemologică. Privind sfârșitul Războiului Rece dinspre partea noastră (a fostului Occident), Susan Buck Morss ne amintește faptul că utopiile de masă în fostele blocuri politice opuse au fost poate diferite ca



formă, dar au constituit amândouă construcții ale aceluiași proiect, cel al modernității industriale. Sfârșitul Războiului Rece nu a reprezentat pur și simplu înlocuirea unei utopii (comuniste) cu alta (capitalistă), ci a marcat mai degrabă abandonarea unui proiect social mai mare; momentul dizolvării a însăși utopiei de masă.

Putem privi tablourile lui Șerban Savu pentru a arunca o privire fugară la propriile noastre coregrafii vidate de sens, la propriile noastre utopii spulberate, ale căror reziduuri ne parcurg corpul și dau formă geografilor vieților noastre. Deși lucrările par să facă referință la România, la un *aici* și *acum* depărtat, invit spectatorii să țină cont de felul în care acestea sunt relevante pentru propria lor experiență: să le considere niște puncte de vedere separate prin care propriul nostru prezent poate fi descifrat. Din această perspectivă, noi înșine suntem într-o stare de șoc, prinși într-o imposibilitate de a reacționa, de a răspunde istoriei și de a îi da formă, chiar și atunci când repetăm, ca niște *zombi*, formele spectrale și coreografiile democrației capitaliste. Dacă descifrarea prezentului implică, după cum spune Achille Mbembe, „să judecăm, să dăm verdicte despre faptul de a fi propriii noștri contemporani”, devine evident faptul că povestea întâlnirii noastre cu „post-comunismul” *sub semnul victoriei globale a capitalismului* e un proces cu efecte caracteristice, care prescrie posibilitățile gândirii critice și împiedică căutarea unor alternative. La douăzeci de ani după căderea Zidului, putem să ne imaginăm altfel această întâlnire, de data aceasta sub semnul posibilității și urgenței; de aici, putem vedea coincidențele flagrante ale istoriei; de aici, putem vedea că ceva ne cheamă și nu ne putem permite să așteptăm.

traducere de **CRISTINA BOGDAN**

Text preluat din monografia Șerban Savu, redactor: David Nolan, editura Hatje Cantz, 2011, ISBN 978-3-7757-2839-3

Șerban Savu

Deciphering the signs of the times

text by ROZALINDA BORCILĂ

Reality does not answer, does not recognize its name. (Achille Mbembe)

"Communism" (or whatever that was) continued its existence in Romania long after it was officially declared dead. But anyways, this is not what I am interested in, it is not "Communism" or the regime but its results, the effects of a failed utopia. (Șerban Savu)

In recent years, a generation of young Romanian painters has emerged into the international spotlight. This global artistic phenomenon has its parallel in the immense international influence of contemporary Romanian cinema. In both film and painting, there is an insistence on a visual language which operates through a certain economy of means. Thematically, many of the works explore the daily realities of life in Romania after the end of the Cold War as both familiar and uncanny.

Șerban Savu is an excellent example of this generation of artists and, I think, quite exceptional within it. Raised and educated on both sides of the Cold War divide, Savu draws with ease from classical European pictorial traditions, which he leverages towards a nuanced investigation of the relationship between mass ideologies and the sentient body. He explores the way in which a failed utopia plays out relentlessly upon the body, shaping an experience of daily life, as well as a choreography and spatial arrangement of work and leisure. His works are characterized by a remarkable acuity of observation, matched by a nuanced handling of color and geometrically rigorous composition. The scenes, people, activities are familiar and strange at the same time, often because recognizable forms have now somehow come unhinged. Painting becomes a kind of code or cipher through which one can re-engage a present in which everything has changed and nothing has changed all at once, a present which we experience as both rupture and inertia.

From Both Sides, Now

... just as it seems we can't think anything that our language can't formulate, so it seems we can't see anything that our pictorial tradition does not include or imply. (Thomas McEvilley)

The way in which I paint now is the result of a continuous preoccupation for painting in this way, even back when I was painting something else. Șerban Savu
In conventional historical narratives, the Cold War is described in terms of a spatial division between East and West – corresponding to an ideological and political division between "communist" and "capitalist" regimes. The most recognizable symbol of this spatial divide was the Berlin Wall. The end of the Cold War, often replayed on TV as the fall of the Wall in 1989, was seen as a historical event that erased this divide and signaled the global victory of capitalism. It is as if the spatial/ideological divide (East vs. West and communist vs. capitalist) was replaced by a temporal one (pre-1989 vs. post-1989). But Șerban Savu's work,

taken as a whole discursive corpus, offers another way to grapple with the problem of the present, by understanding the end of the Cold War as a process that is continuously unfolding, that is always under construction.

Not unlike the other artists in his generation, Șerban Savu's life experience and artistic/intellectual education traverses both sides of the spatial and geopolitical divide. His first experience of living in the former "West" was a 2-year artistic residency in Venice. Although Șerban was by then fully conversant in the dominant languages of contemporary art on the global market, he had little interest for the spectacle of the Biennale. Instead, he focused on deepening his study of classical painting. In several correspondences, both via email and in his studio in Romania, we spoke of the ways in which his personal quest to paint in a certain way intersected with a historic desire for europeanness which many Romanian critical thinkers see as shaping the national psyche. This national desire for legitimacy in relation to a colonial understanding of Europe is argued in terms of Latinity; it produces a strange imaginary geography that situates Romania in proximity to the Latin civilizations (predominately Italy and France) in their classical understanding. For Șerban this manifested in a particular artistic education in Romania, as well as a personal desire to paint in a certain tradition. However, the first dramatic shift in his relationship to his work took place upon his return to Romania after his stay in Italy: "I returned to a very familiar reality, which I now saw in a radically different way than at the moment of my departure". This estranged optic becomes one of the dominant characteristics of his work.

Șerban's experience is also shaped from both sides of the temporal divide relative to 1989. His early education was determined by a particular understanding of culture in relation to labor. In Romania, there was a peculiar social distance between the intellectual/cultural class and the working classes, even though (official) culture was seen as being in the service of the great historical project of industrialized modernity in its "communist" utopist form. One of the most significant tropes of pre 1989 Romanian official art was the "New Man" – the symbolic image of the worker as embodying a particular relationship between human, nature and technology in the revolutionary project. The "New Man" was the heroic character who through work would change the world, whose body was a site of sacrifice but also a creative instrument, fusing work and dance. Șerban speaks candidly of being a fourth generation intellectual, whose uneasy relationship to labor and laborers is largely mediated by ideological and social constructs.

Today, Șerban's studio – and those of most other painters in this new wave – is housed in a former paintbrush factory. This small detail is significant, and it is no accident, but rather symptomatic of the condition of



industrial labor under global capital. Shortly after 1989, Romania experienced an accelerated and wholesale privatization and market deregulation. Formerly state owned industries were sold off for pennies on the dollar, and cheap labor virtually guaranteed enormous short-term profits. After a few years of speculative frenzy, and with the opening of the cheap labor markets in China, much of Romanian industry has been left in ruins. This accelerated history – from the mechanization of labor, the mechanization of work, the flexibilization of labor and the emergence of cognitive capital – is often referred to as a shock therapy.

Today Șerban self-critically and strategically turns his attention to the emerging "New New Man". He works and receives visitors – foreign gallery owners, agents and impresarios – in a light-filled studio in the former paint brush factory, a building still maintained by several former workers, overlooking a series of deindustrialized sites in the midst of an increasingly impoverished residential neighborhood. It is perhaps inevitable that the painting confronts not only the image or ideological, mythical character that might be the New New Man, but also the problem of how ideological processes settle upon the sentient body, of the sensorial experience of the present.

Time and The New New Man

Under conditions of modern technology, the aesthetic system undergoes a dialectical reversal. The human sensorium changes from a mode of being "in touch" with reality into a means of blocking out reality. Aesthetics sensory perception becomes anaesthetics, a numbing of the senses' cognitive capacity that destroys the human organism's power to respond politically even when self-preservation is at stake. (Susan Buck-Morss)

... it is a national state, a lagging and sluggishness, a state often preferred to any kind of action, a mixture between meditation and idleness. Not the Italian *bel far niente*, but somehow like the laziness of Oblomov

unfolding in a more unfortunate historical context... (Șerban Savu)

Șerban Savu's characters function as composite signs, as visual codes for overlapping human types rather than as portraits of familiar or existing individuals. As he paints, this overlapping works not through addition but, paradoxically, through subtraction and reduction. The spaces depicted are sometimes based on real spaces, carefully observed and rendered with sufficient veracity, but they too are composites and function as signs for certain types of spatial configurations. They are often excerpted spaces, whose framing suggests a staging – courtyards, city lots, in-between spaces that become visually and geographically "extracted" from the larger whole through a voyeuristic perspective (a three-quarter view from above). Their social complexity is suggested from a minimal number of visual elements: each space is a code deciphering a social geography, that is to say a physical and social arrangement, an expression of relations corresponding to the triad work - leisure - home. This process of close scrutiny, observation, abstraction, reduction, recombination, produces a certain kind of detachment or distance in the work – which I find counterbalanced by an unexpected opening towards the possibility for empathy. Even as the characters take on a sense of strangeness and bleakness, we search for the meaning of their presence. We do not ask why they are there, how did they arrive there, and what precisely are they doing, but wonder instead at the quality of their experience. This simultaneous distancing and closeness operates especially through Savu's engagement with the temporality of the pause, the interval, the break. Over and over again, the paintings explore three distinct but interrelated dimensions of the interval or the pause, which together address the experience of the present after the disappearance of mass utopia in its "communist" form.

The first dimension is the "work break", the break between different basic motions in the choreography of the working process (work referring in most cases literally to industrialized labor, which Șerban calls the "ugly, repetitive work, the impoverished work"). This is not a departure from labor, it is not an escape from the relentless discipline of industrial labor or the overcoming of industrialized labor under conditions of global capitalism; rather, these in-between moments are part of the condition of the working process itself, which has been rationalized, industrialized, broken down into basic motions, rendering the human body as a kind of machine. Before 1989, the revolutionary project in the former East was in many ways a temporal project: a project of historical advancement rather than territorial expansion. Thus, through work, the New Man does not conquer territory but rather gains or advances time. Savu's paintings ask what happens to work after the end of the revolutionary dream... as the motions and forms of work become unhinged from work, or at least unhinged from the understanding of work that was intrinsic to a worldview. When the worldview is shattered, the forms continue as spectral forms, now floating in a world where everything has changed and everything has stayed the same.

The second dimension of the pause or "break" in Savu's work refers to the absence of a reaction, or of the inability to respond (to events, to history...?), and which Susan Buck-Morss might discuss as an expres-

dedesubt:
Șerban Savu, *The Lathe Man*, 2009
ulei pe pânză, 123 x 160 cm
Foto și credit: artistul

pagina alăturată:
Șerban Savu, *Foundation*, 2009
ulei pe pânză, 30 x 23 cm
Colecția Jim Taylor, Denver. Foto: artistul



sion of a certain sensorial devastation, producing as a result an anesthetized existence. This corresponds to the experience of shock, (the temporality of shock experience) which is characteristic of industrialized modernity and the technologization of life, of mass utopias under the sign of the machine. The third dimension of the pause is connected to a specific cultural rhythm, which Savu calls a "national state" of laziness, of idleness. Images of "leisure" suggest a temporality attuned to the rhythms of preindustrial life, a collective sense of time that seems to have escaped the internalization of industrial discipline and imperative for activity.

Although in individual paintings the emphasis may be more on one rather than the other, we see all three of these dimensions operating at all times. Taken together, these three understandings of the pause form a kind of tripartite temporality, in which each is determined by the others, and none can be understood in isolation. In searching for the New New Man as both an ideological image and a sentient body shaped by historical experience, Savu's tripartite temporality is ultimately the time of death and dying; his painting, as distant as it is mindful, as objective as it is strangely tender, is a counter monument to the people whose bodies bear the experience of – and are the material vehicles for – the dying moments of modernity.

On foreclosure and urgency

Commodities have not ceased to crowd people's private dreamworlds; they still have a utopian function on a personal level. But the abandonment of the larger social project connects this personal utopianism with political cynicism, because it is no longer thought necessary to guarantee to the collective that which is pursued by the individual. Mass utopia, once considered the logical correlate of personal utopia, is now a rusty idea. (Susan Buck-Morss)

Class as an economic reality exists, and it is as fundamental as ever, although it is culturally and politically almost extinct. This is a triumph of capitalism. (G. M. Tamás)

This essay is written at a moment when a new generation of Romanian painters, already a phenomenon in Europe, is gaining visibility and prominence in the United States. If we return to thinking about Șerban Savu's work in the context of this new cultural phenomenon, of the fascination of world audiences with representations of "post-communist" Romania, we might ask: why this fascination? And why now? It seems important to end the essay by explicitly addressing the politics of reception.

Just after the fall of the Berlin Wall, the emergence on the global market of contemporary art from the former "East" took place in the context of a voracious appetite for narratives of the failure of communism and the planetary victory of our way of life. Twenty years later, is there something different at stake in this new wave? Are the artists portraying something different – and just as importantly, are we viewing this work differently, given our current sensibility, which which has been radically re-tuned since the early 90's? How are we encountering this work in 2010? This general question has, I think, particular implications for audiences in the former West, the great supposed victors of the Cold War, as we awaken from the Dream of market demo-



cracy into ecological devastation, permanent war, increased immigration and the erosion of all aspects of social life under the pressures of capitalist restructuring.

I want to suggest that our own experience demands to be urgently interrogated. Our present is a time of crisis, of epistemological breakdown. Looking at the end of the Cold War from our side of the divide, Susan Buck Morss reminds us that mass utopias in the former East and West might have differed violently in their forms, but were in fact both constructions of the same project, that of industrial modernity. The end of the Cold War was not simply the replacement of one utopia (communism) by another (capitalism), but marks instead the abandonment of the larger social project; the moment of the dissolution of mass utopia itself.

We can look at Șerban Savu's paintings for a glimpse at our own void choreographies, our own shattered utopias, the residue of which plays out through our bodies and shapes the geographies of our lives. Although the works seem to refer to Romania, to a distant here and now, I invite the viewer to consider how they are relevant to their own experience: to think of them as an estranged optic through which to decipher

our own present. From this perspective, we ourselves are in a state of shock, caught in an impossibility to react, to respond and shape history, even while we rehearse – zombie-like – the spectral forms and choreographies of capitalist democracy. If deciphering the present also implies, as Achille Mbembe has stated, "making a judgment, a verdict on being our own contemporaries", we see that the history of our encounter with "post-communism" under the sign of the global victory of capitalism is a process that has very specific effects, foreclosing the possibilities for critical thinking and delegitimizing the search for alternatives. Twenty years after the fall of the Wall, we can reimagine our encounter under the sign of possibility and urgency; from here, we can see the glaring coincidences of history; from here we can see that something is calling, and we cannot afford to wait.

Text first published in Șerban Savu, monography, David Nolan ed., Hatje Cantz Publishers, 2011, ISBN 978-3-7757-2839-3

Marius Bercea, Radu Comșa, Oana Fărcaș, Cantemir Hauși, Victor Răcătău, Mircea Suciu

Școala de la Cluj

text de JANE NEAL

Este întotdeauna o chestiune problematică dacă artiștii care au studiat împreună și au lucrat ori s-au născut în același oraș pot fi grupați și descriși ca fiind o mișcare, cu atât mai mult atunci când acești artiști sunt tineri și ajung la o recunoaștere internațională fiecare pe rând. Este ușor să privești din poziția actuală înspre așa-ziii artiști ai secolului trecut regrupați sub denumiri ca „suprerealisti”, „impresioniști” sau „expresioniști abstracti”. Este chiar posibil să etichetezi anumiți artiști, aflați acum la maturitate și deci împliniți din punct de vedere artistic, ca aparținând unor grupări ca YBA (care nu mai sunt chiar atât de tineri) sau școala de la Leipzig. Dar atunci când o mișcare devine cu adevărat o mișcare?

Răspunsul ar putea fi: atunci când începe să fie descrisă din afară ca fiind una. Recent, revista internațională de artă ARTINFO și Financial Times au discutat amândouă despre școala de la Cluj și Scena clujeană. Distincția aceasta este convenabilă, în sensul în care primul termen poate desemna numărul crescând de pictori care au apărut recent (sau sunt pe cale de a apărea) pe scena internațională, nativi din Cluj sau din zona Ardealului, iar al doilea termen desemnează artiști care lucrează cu tehnici diferite dar care au studiat împreună și au avut colaborări unii cu alții.

Deși numeroși artiști astfel desemnați, care lucrează și trăiesc în Cluj (sau fac naveta între Cluj și mari orașe europene), aleg să nu se considere ca făcând parte dintr-o mișcare, opunându-se unor etichetări externe, istoria artei ne arată că istoricii, criticii și colecționarii au ascultat rareori apelurile artiștilor de a fi considerați în mod independent. Lumea artei – din Renaștere și până acum – a încercat mereu să eticheteze și să grupeze artiștii. Dacă un artist se mută în alt oraș, aduce cu sine propriul trecut, deși uneori ajunge să devină o parte din, sau să instigheze ceva nou în acest oraș (să ne gândim la artiștii care au venit la Paris la sfârșitul secolului XIX și la începutul secolului XX). Și, deși pare neserios să mai aduci în discuție noțiunea de Zeitgeist, există un motiv bun pentru a o face totuși. Artiștii sunt prin natura lor mai sensibili la emoțiile și la mișcările interne ale societății, cărora le dau o expresie în opera lor. Prin urmare, opera lor rezonază cu epoca în care trăiesc și ea circulă o vreme până când criticul, curatorul, colecționarul, artistul, studentul realizează faptul că are loc un nou fenomen în lume. Rezultatul acestei circulații este că oamenii încep să caute alți artiști care, chiar dacă nu sunt similari, au ceva din atmosfera, energia, culoarea sau subiectele primului artist, și astfel oamenii încep să vorbească de mișcări și stiluri.

Acest lucru poate fi foarte îmbucurător pentru artiștii care urmăresc recunoașterea internațională. Cu toate acestea, este foarte greu să împiedici crearea unei ierarhii. Prin virtutea lineară a timpului și o atitudine de tipul „primul venit, primul servit” care permite artiștilor din prima linie să reușească pe plan internațional înaintea celorlalți (spre exemplu, sunt primii care apar în bienale, în presa internațională, primii ale căror lucrări sunt vândute colecționarilor importanți, primii care sunt invitați să aibă expoziții în muzee), ocupând



astfel poziția principală într-o mișcare artistică, devine din ce în ce mai greu pentru artiștii de aceeași vârstă, care sunt originari din aceeași regiune, să fie considerați în mod independent și chiar just. În timp, artiștii care devin cunoscuți puțin mai târziu pe scena internațională, în sensul că pleacă din poziția unor necunoscuți (deși ei sunt activi în cadrul propriei lor comunități artistice) pe scena internațională, pot foarte bine să îi ajungă, ba chiar să îi întrecă pe semenii lor, dar la început este foarte greu să urmărești de acasă un seamăn ajuns faimos. Adevărata măsură a succesului unui artist – în termeni de recunoaștere critică, număr de expoziții importante în muzee și prețuri ridicate la licitații – nu poate fi de fapt cu adevărat evaluată decât după ce artistul (și toți cei din generația lui) a murit. Până atunci, totul rămâne un joc de noroc și decizii deștepte – de a expune în galeria potrivită, alături de artiștii potriviți, de a-i cunoaște pe curatorii, criticii și investitorii potriviți. Cu siguranță există și oameni cărora le pasă cu adevărat de artiști și de opera lor, oameni care încearcă să se țină deoparte de circuitul care este piața artistică internațională și să judece numai prin prisma simpatiei pe care o au pentru opera unui artist. Dar „creatorii de tendințe”, cum au fost numiți cei care „fac” cariera unui artist atunci când e proaspăt ieșit pe scena internațională – de obicei pe la 30-35 de ani – sunt în general prea ocupați pentru a se mai opri asupra acestei chestiuni și preferă de obicei să bifeze: în ce galerie expune?



pagina alăturată:
Victor Răcățău, *Butterflies, Flower and Abyss*, 2006
ulei pe pânză, 24 x 18 cm
Colecția Mircea Pinte, Cluj. Foto: artistul

stânga:
Victor Răcățău, *Little Anima Mundi*, 2010
ulei pe pânză, 20,1 x 27,6 cm
Foto și credit: artistul

jos, (de la stânga la dreapta):
1. Cantemir Hausi, *Who's trofee?*, 2008
ulei pe panou de lemn, 15 x 21 cm
Colecția Hort, New York. Foto: Adrian Ghenie
2. Cantemir Hausi, *Untitled*, 2009
ulei pe pânză, 88 x 152 cm
Foto: Feleki Szabolcs, credit: artistul

Ce pot să citesc despre el? Cine îl cumpără? Și așa mai departe.

Este în același timp previzibil și plictisitor să urmezi calea dată de acești creatori de tendințe și este de departe mai bine să recunoști fiecare artist pentru meritul lui personal, dar aceasta este lumea în care artiștii trebuie să muncească dacă vor să trăiască din arta lor.

Timpul va decide până la urmă ce rămâne din acești artiști. Vocea și talentul lor individual vor fi înregistrate în opera pe care o vor lăsa în urmă. Poate pare un pic morbid să ne oprim asupra acestui punct atunci când discutăm despre artiști de 30-40 de ani, dar e important să fim conștienți că acesta este numai începutul, și numeroase lucruri se pot și se vor schimba. Unii dintre artiștii despre care este vorba în acest dosar ar putea deveni staruri internaționale, alții s-ar putea să nu mai producă nimic, alții în final să aibă un succes modest. Un lucru este sigur. Clujul a reușit să ajungă în atenția lumii artei, iar artiștii de aici au reușit ceva ce, acum zece ani, ar fi părut ca un vis frumos. Toți artiștii despre care este vorba în acest număr, ca și cei care îi promovează, merită să fie recunoscuți pentru acest lucru.

Marius Bercea este pe punctul de a deveni unul din-

tre cei mai puternici colorști din generația lui. Peisajele lui freamătă de energie. Ceruri de un albastru profund, de un galben sulfuros sau de un alb imaculat planează deasupra unor construcții futuriste din anii '60-'70, situate printre dealuri rotunjite sau în câmpii acoperite de iarbă. Bercea a fost mult timp intrigat de filmul futuristic al lui Fritz Lang, *Metropolis* (1927), și într-adevăr multe dintre lucrările lui recente au ceva din atmosfera acestui film. Arhitectura modernistă pe care o reprezintă Bercea este invadată de vegetație. Uneori pare ca și când griul asfaltului, verdele vegetației și cerul își schimbă locurile între ele, în termeni de culoare, pentru a evoca o anumită oră din zi, sau chiar o perioadă istorică. Într-un fel oarecum ironic, aceste clădiri care sunt sinonime cu totalitarismul, au fost inspirate de idealuri arhitecturale utopice și de imaginarul și misterul care învăluiau cursa spațială.

Bercea este curajos și intuitiv, dar încrederea lui este temperată de sensibilitate, fapt ce-i permite să amestece lavis-uri executate rapid cu linii unduitoare cu zone dense, uscate și păstoase. O nuanță de portocaliu sau o pensulație cu ocră stă lângă un cer atât de albastru încât pare aproape violet; o pensulație lejeră de verde aprins apare dintr-o zonă

perfect albă, înainte ca un pic de maro să încetezeze albul. E neașteptat, dar funcționează; și într-un fel e proaspăt și incitant. Fondurile lui Bercea sunt probabil mai interesante atunci când le privești de aproape. Caracterul abstract al acestei macro-experiențe (senzația de rătăcire într-o mare de semne) o face intrigantă și plină de nesigurantă. Cerurile mai ales trebuie menționate, poate datorită dragostei pe care o poartă artistul peisajului montan din copilăria sa, un peisaj cu ceruri joase și mereu schimbătoare, dar și datorită interesului pe care îl arată față de amenințările pe care poluarea și radiația le prezintă pentru peisaje și populație. Bercea reușește să reînvioreze genul tradițional al peisajului prin faptul că reprezintă bazele fracturate ale societății contemporane. Lucrările lui Radu Comșa tind în tăcere spre derizoriu. Forța lor stă în subtilitatea și în umorul lor lejer. Comșa nu încearcă să facă declarații politice îndrăznețe sau obtuze, în loc de asta selectează și prezintă imagini din trecut și prezent pe care le consideră interesante, ba chiar amuzante. Tablouri mici cu jucării, reinterpretări ale unor afișe, hărți, animale și semne sunt redade – în parte realistice, în parte abstracte – în stilul memento-urilor. Ca o coțofană, Comșa se aruncă asupra lucrurilor și le înregistrează.





Deși fiecare lucrare are o existență individuală, împreună formează o declarație colectivă despre caracterul depășit al unor gadgeturi și afișe care în vremea lor erau la mare căutare și puteau fi identificate cu un anumit moment. În ultimii ani, artistul s-a comportat ca și când pune la o parte o serie de albume. Intenția lui Comșa de a crea o colecție de amintiri șterse este intensificată de decizia de a favoriza o paletă monocromă sau cu nuanțe diluate. Cu toate acestea, recent a injectat vibrație și căldură în picturi. Umorel lui a devenit evident într-o serie de lucrări în care artistul a „furat” tablourile colegilor săi. „Reproducerile” sale erau suficient de fidele originalelor încât mulți oameni s-au întrebat cum a reușit să pună mâna pe atât de multe lucrări ale colegilor lui fără ca aceștia să-și dea seama. În urma unei examinări mai atente, a reieșit că era în mod evident mâna lui Comșa în toate lucrările – dar experimentul s-a dovedit a fi fost unul interesant, și mai ales potrivit momentului, având în vedere că artiștii originali din același loc par foarte asemănători din afară. Întrebarea pe care a pus-o Comșa – Este a mea pentru că am pictat-o eu, chiar dacă este influențată de imaginea colegului meu? – este una pe care toți artiștii care lucrează strâns împreună și-au pus-o la un moment dat.

Oana Farcaș nu ar trebui să fie remarcată numai pentru faptul că este singura femeie din generația de pictori de 30 de ani din Cluj care a continuat să lucreze ca pictoriță după terminarea școlii. Cu toate acestea, e necesar să recunoaștem dezechilibrul dramatic dintre sexe care domină scena clujeană. Farcaș merită laudată pentru faptul că nu a încetat să lucreze într-un mediu care pare uneori macho și misogin într-un mod de-a dreptul arhaic, în ceea ce privește atitudinea și tratamentul rezervate artistelor. Faptul că Farcaș a trebuit să se lupte în anumite momente pentru a-și face vocea auzită pare să-i fi influențat opera și s-o fi fortificat. Are un talent rar, care apare mai ales atunci când atacă direct figura umană și complexitățile relațiilor interumane. Portretele lui Farcaș au impactul necesar pentru a-l face pe spectatorul unei săli pline de lucrări să se



oprească exact în fața lor. Ca și Bercea, Farcaș a luat un gen tradițional și l-a făcut contemporan. Portrete de femei, bărbați și copii, reali sau imaginari, străbat pânzele și panourile ei. De dimensiuni care variază de la miniaturi la scene de anvergură, lucrările lui Farcaș propun o diversitate colorată de personaje. Câteodată, Farcaș tinde spre fantastic, combinând animale sau figuri antropomorfe cu figuri în întregime umane; se inspiră din mitologie și basme, deseori legate de ținutul ei natal. Picturile par să fie desprinse dintr-un vis. Dar, în interiorul lumii încețoșate pe care Farcaș o creează, există o materialitate foarte tangibilă. Personajele sunt creaturi pasionale, încărcate de emoții. Faptul că suntem invitați să privim un personaj care nu știe că e observat imprimă o tentă voyeuristică lucrărilor. Unghiurile pe care le folosește Farcaș – fie prim-planuri mari, fie priviri furșe – contribuie la crearea unei atmosfere de neliniște, dar în același timp îi acordă spectatorului o poziție privilegiată. Uneori, materialitatea brută a unor momente pe care Farcaș le surprinde face ca ele să fie de-a dreptul inconfortabile de privit. Altele, scenele sunt plăcute la vedere, chiar amuzante sau romantice. Dar rămâne neschimbată natura vivace a personajelor reprezentate: fiecare dintre ele vibrează în permanență.

Lucrările mistice ale lui Cantemir Hauși au mai mereu legătură cu natura. Cu toate acestea, reprezentările tandre, viziunare de animale și scene din propria copilărie nu sunt niciodată sentimentale. În schimb, o atmosferă de neliniște și insecuritate domină tablourile lui. Avem impresia că personajele lui Hauși sunt supravegheate, poate chiar urmărite; un sentiment care continuă să-l obsedeze pe artist în urma faptului de a fi fost martorul hărțuirii tatălui său, disident pe vremea lui Ceaușescu. Umbrele lungi sunt un motiv recurent în picturile lui Hauși. Ele pot fi interpretate ca o manifestare fizică a amintirilor artistului despre frumusețea năruită de presimțiri negre. Bestiile simbolice sunt de asemenea o constantă. Pentru Hauși, animalele reprezintă ceva foarte special, aproape magic, în natură. Spre deosebire de oameni, ele nu sunt susceptibile de a fi supuse

pagina alăturată (de la stânga la dreapta):

1. Marius Bercea, *Truths With Multiple Masks*, 2011
ulei pe pânză, 280 x 385 cm

Foto: Șerban Savu, credit: Blain/Southern Gallery, Londra
2. Marius Bercea, *The South Gate of the Pleasures*, 2010
ulei pe pânză, 150 x 150 cm

Foto: artistul, credit: Francois Ghebaly Gallery, Los Angeles

de la stânga la dreapta:

1. Oana Fărcaș, *Memory*, 2007
ulei pe pânză, 25 x 20 cm

Colecția Rodica Seward, Paris
Foto: Ivan Gallery, București

2. Oana Fărcaș, *Wondering*, 2010
ulei pe pânză, 30 x 30 cm

Colecția Jane Neal, Oxford
Foto: Adrian Părvulescu



corupției sau minciunii, și reprezintă astfel versiunea pură a unor calități pentru care oamenii se zbat, cum ar fi forța, loialitatea și pacea. Paleta lui Hausi este aleasă cu grijă, în funcție de natura simbolică a culorilor. Zonele luminoase sunt construite cu straturi suprapuse de galben lămâie și pasteluri vesele, pe când adâncurile pădurii și văile sunt compuse cu nuanțe de brun, albastru de Prusia și albastru-negru adânc. Tensiunea din lucrările lui Hausi este foarte tangibilă, manifestându-se în alegerile unor culori și forme despre care el „simte” că trebuie să fie acolo, poate la fel de mult pe cât le „alege” în mod conștient.

Victor Răcățiu face în mod recurent referiri la anumite motive în picturile sale. Imagini provenite din surse diferite – circ, iconografie religioasă, natură și păduri transilvănene – sunt redată într-un stil delicat, reminiscent al picturii pe panou din prima Renaștere. Pomind de la o paletă în care predomină griurile, Răcățiu introduce lumină și culoare în picturile sale, cu o delicatete și o răbdare care fac ca suprafețele sale să strălucească într-un mod de-a dreptul bizar. De obicei de dimensiuni reduse, lucrările sale evocă pictura religioasă, deși există ceva neliniștor în privința lor care te duce cu gândul la tensiuni și forțe întunecate. Această neliniște ciudată este accentuată de prezența umbrelor adânci, alături de ceea ce pare deseori a fi un set de obiecte sau contexte cărora le-au fost acordate în mod istoric proprietăți magice sau care au tăinuit creaturi mitice bizare. Melci și plante sunt redată cu o atenție obsesivă pentru detalii, pe când îngeri se strecoară încet printre uși, cu aripi ce aruncă umbre imense, în timp ce labirinturi provoacă spectatorul să încerce să le descifreze secretele. Deși disparate, subiectele picturilor lui Răcățiu îndreaptă atenția înspre ciudățeniile vieții și misterul creației. Până și cel mai mic obiect este redat cu mirarea caracteristică artistului.

Imaginile puternice ale lui Mircea Suci fac imediat referință la o galerie pentru voyeurști. Este foarte simplu să realizezi acest lucru, căci artistul reprezintă în mod deliberat personaje care evident nu realizează că sunt privite; fie stau cu spatele la spectator, cu capetele acoperite, fie sunt adâncite în conversație, cu capetele întoarse, într-un fel în care le-ar fi imposi-

bil să fie conștienți de altă prezentă. Din ce în ce mai suprarealistă, opera lui Suci îmbrățișează bizarul într-un fel care îndepărtează personajele de standardele activității „normale”. Cu toate acestea, personajele nu par, așa cum s-ar crede, de neatins pentru spectatorul contemporan ci, în mod interesant, sunt atât de perfect integrate lumii lor încât par în același timp solide și posibile. Suci este capabil să creeze o nouă „lume”, în care purtările și acțiunile ciudate ale personajelor lui să pară mai degrabă normale decât ciudate, o lume atât de convingătoare încât să arunce dubii asupra însăși realității. Suci pare să adreseze spectatorilor o serie de întrebări destul de provocatoare: Ce este normal? Ce este real? Care este responsabilitatea celui care privește? Scopofilia (plăcerea de a privi) este cu siguranță plăcerea vinovată pe care o au cei mai mulți oameni ai secolului XXI. Niciodată până acum nu s-a întâmplat ca omul să fie inundat cu imagini pe care să le poată absorbi și de care să se poată bucura fără teama de a fi „prins”, grație universurilor private create de televiziune și internet. Faptul că li se vinde o viziune tridimensională ambalată într-o formă bidimensională este ceva ce majoritatea spectatorilor și consumatorilor ignoră. Lucrările lui Suci, plate și grafice atât în ceea ce privește forma, cât și fondul, reflectă acest lucru. Subiectele lui nu sunt pomografice – rareori reprezintă subiecte sexuale în mod explicit – dar juxtapunerea personajelor lui – preoți lângă băieți tineri, un șir de bărbați dezbrăcați, cu spatele la privitor, fiecare arătându-și labele picioarelor unei figuri autoritare care le inspectează – sugerează o vulnerabilitate inconfortabilă care ar putea fi interpretată ca fiind o metaforă a supravegherii excesive a oamenilor în societatea contemporană și a paradoxului apetit pentru voyeurism al acestora, care pare insașiabil. Niciunul dintre cei care petrec câteva momente în fața lucrărilor tuturor acestor artiști nu poate spune că asemănările formale sau stilistice sunt atât de mari încât lucrările să fie intersanjabile sau pastişe ale celorlalte sau ale altor contemporani. Cu toate acestea, există acel ceva în aceste lucrări care se simte ca și când ar fi legat de un anumit timp și loc. Probabil cel mai bun cuvânt pentru a descrie acest sentiment este franțuzescul „anomie”, care numește

o senzație de neliniște și înstrăinare. Este destul de plauzibil ca acești artiști, care au crescut în ultimii ani ai dictaturii lui Ceaușescu și care apoi au cunoscut problemele survenirii capitalismului, strâns legate de avantajele lui, să aibă acum păreri împărțite în ce privește și trecutul și prezentul lor. Există cu siguranță elemente suprarealiste comune tuturor, la fel cum există momente de nostalgie și reverii furtive. Din punct de vedere tehnic, toți acești artiști sunt adepți și maeștri ai tehnicii lor. Dar dacă nu ar avea nimic de spus, opera lor ar fi vidă. Ceea ce îi face atât de interesanți ca artiști este angajamentul lor puternic. Sunt conștienți de impactul construcțiilor ideologice și de traducerea ideilor în sisteme concrete, prin urmare acest lucru se regăsește în operele lor, chiar dacă în mod latent. Este vorba despre niște artiști dedicați picturii, care se implică în mod filosofic în dezbaterile recente legate de pictură, dar poate cel mai important este faptul că folosesc această tehnică drept o manieră de a interfera cu societatea în care trăiesc.

Traducere de **CRISTINA BOGDAN**

The Cluj School

text by **JANE NEAL**

The question of when artists who have studied together and worked in, or originated from, the same city can be grouped and described as a 'movement' is always going to be problematic, but particularly so when these artists are young and attaining international recognition at varying speeds. It's easy enough to look back from the clear vista of the 21st Century and talk about the artists who were 'The Surrealists', 'The Impressionists, or the 'Abstract Expressionists'. It's possible to label certain artists, now in their 40s and 50s and thus fully emerged, as 'belonging' to groups such as the YBA's (though not so young now), or the 'Leipzig School'. But at what point does a movement become a movement?

The answer may be when people from outside start describing it as such. Recent comments in the 'international art magazine, ARTINFO and The Financial Times have both talked about the 'Cluj School', and the 'Cluj Scene'. These two distinctions are convenient in that the former can be used in conjunction with a growing num-



deasupra:
Mircea Suciuc, *Constant Feeling of Guilt*, 2008
ulei pe pânză, 100 x 100 cm
Foto și credit: artistul

dreapta:
Mircea Suciuc, *Freak*, 2011
ulei pe pânză, 100 x 100 cm
Foto și credit: artistul

pagina alăturată (de la stânga la dreapta):
1. Radu Comșa, *From Farm to City*, 2009
ulei pe pânză, 38 x 43 cm
Foto: Șerban Savu, credit: artistul și Galeria Sabot, Cluj
2. Radu Comșa, *A time to weep, and a time to laugh*, 2008
ulei pe pânză, 130 x 300 cm
Foto: Șerban Savu, credit: artistul și Galeria Sabot, Cluj



ber of painters who have emerged (or are currently emerging) from Cluj and the Transylvania region; and the latter, to describe artists working in varying media who have trained and collaborated together.

While several of those artists living and working in Cluj (or between Cluj and other European cities), might choose not to regard themselves as 'part' of a movement, resisting the imposition of outsiders' terms, art history shows us that historians, critics and collectors have rarely listened to artists' pleas for independence. The art world – from the Renaissance onwards – has always sought to label and group artists. If an artist moves cities they bring their heritage with them, though sometimes they end up becoming part of, or instigating something else in their new environment (think of those artists who travelled to Paris in the late 19th and Early 20th Centuries). Yet while it might be considered whimsical by some to talk of the notion of *Zeitgeist*, there is a strong argument for it. Artists are by nature more sensitive to the feelings and undercurrents present in society and they express these in their practice. Their work therefore resonates 'something' of the age in which they live, and news travels until the critic, curator, collector, artist, student, become aware that a new phenomenon is happening. The result of the spread of this 'news' is that people start looking for more artists that if not similar, have something of the same atmosphere, energy, colour or subject matter, and so people begin to talk of movements and styles.

This can be very good news indeed for artists seeking international recognition. However, it is very difficult to avoid the creation of a hierarchy. By virtue of the linear nature of time and a 'first past the post' approach to affording the artists who are first to 'make it' internationally (i.e., the first to be featured in biennales, international art press, sold to important collectors, to be given museum shows), the most significant positions within a movement, it makes it increasingly difficult for those other artists who are of a similar age and who originated from the same place to be viewed and assessed independently and even fairly. Over time, artists who 'emerge' slightly later onto the international scene – in that they may have been

formerly unknown (though active within their own artistic community) to the international art world, can well 'catch up', even overtake their peers, but in the beginning it is difficult to 'follow' a peer from home who is a known quantity.

The true 'measure' of an artist's success – if it is to be measured in terms of the extent of critical recognition, the number of significant museum shows and highest prices at auction – can only really be fully accurately assessed after the artist (and all his peers) has died. Until this point it is a game of pitting wits, making clever decisions to show with the 'right' gallery, and alongside the 'right' artists, knowing the 'right' curators, critics and museum trustees. Undoubtedly, there are people who genuinely care about artists and their practice and try and steer away from the circus that is the international art market by pronouncing judgements formed solely through engagement with an artist's practice. But the 'Taste makers' as they have been called – those who 'make' an artist's career when he is newly emerged on the international art scene – usually in his early to mid 30s – are usually far too busy to spend time on this and would prefer instead to make a check list: Which gallery does he show with? What can I read on him? Who has bought him, and so on.

It is both predictable and boring to fall in with the taste makers, and infinitely preferable to consider each artist on their own individual merit but it is the world within which artists must work if they want to make a living by their practice.

Time will eventually tell for all the artists in this magazine. Their own individual voices and talents will be encapsulated in the body of works they leave behind. It may sound morbid to stress this point when discussing artists in their 30s and 40s, but it is important to remember that this is only the beginning and any number of things can and will change. Some of the artists mentioned in this issue could become international stars, others may stop working altogether, still others achieve only moderate success. One thing is certain. Cluj has succeeded in coming to the attention of the international art world and its artists have

managed something that, only ten years ago, would have seemed like the fulfilment of a dream. All the artists mentioned in this issue, and those who promote them, deserve credit for this.

Marius Bercea is maturing into one of the strongest colourists of his generation. His landscapes crackle with energy. Deep blue, sulphurous yellow or bleached-out skies offset the bizarre sights of fervently futuristic 1960s and '70s architecture nestling in rolling hills or grassy plains. Bercea has long been intrigued by Fritz Lang's futuristic film *Metropolis* (1927) and indeed many of the works in his most recent series of paintings carry something of its atmosphere. The modernist architecture that Bercea depicts is invaded by vegetation. At times it appears that the grey of the cement, the green of the landscape, and the sky exchange places in terms of colour to evoke a certain time of day, or even a period in history. Somewhat ironically, these buildings that are so synonymous with totalitarianism, were inspired by utopian architectural ideals and the imagery and lore that surrounded the space race.

Bercea is bold and intuitive but his confidence is tempered by sensitivity, allowing him to mix fast-paced washes of colour and buttery curls with dense, dry, impastoed areas. A flash of orange or scrape of ochre butts up against a sky so blue it's almost purple; a lush stroke of vivid green glances off a slow scrape of white, before a lick of brown marks the whiteness with a flurry. It's unexpected but it works; and in a way that feels fresh and exciting. Bercea's grounds are perhaps more interesting to pour over on close up than to view from a distance. The abstraction of this macro-experience (the feeling of getting lost in a sea of mark-making), is intriguing and unsettling. The skies are particularly noteworthy, perhaps because of the artist's own fondness for the mountainous landscape of his childhood with its low-lying, changeable skies, and as a result of his acute awareness of the potential threat to the landscape and population through pollution and radiation. Bercea succeeds in reinvigorating the traditional medium of landscape through his inclusion of the fractured foundations of contemporary society.

Radu Comşa's works are quietly unassuming. Their strength lies in their subtlety and in their often gentle humour. Comşa isn't seeking to make bold or obtuse political statements, instead he selects and records images from the past and present that he finds interesting, even amusing. Small paintings of toys, reinventions of posters, maps, animals and signs are rendered – part realistically, part abstractedly – in the style of mementoes. Like a magpie, Comşa seizes upon things and records them. Though each work stands individually, together they form a collective statement about the transience of trinkets, gadgets and posters that, in their day, were either sought after or identifiable with a particular moment in time. For the past few years the artist has operated as if he is building a series of albums. This sense of creating a faded collection of memories is intensified by Comşa's decision to favour a monochromatic or low-key palette. More recently though he has injected vibrancy and warmth into his paintings. His sense of humour really came to the fore in a series of works where the artist 'took off' the paintings of his colleagues. His 'reproductions' were sufficiently faithful to the originals as to make people wonder at first how he'd got hold of so many of his colleagues' paintings without them knowing. On closer inspection the work was revealed to be very much in the hand of Comşa – but the experiment was an interesting one and particularly timely considering that artists who originate from the same place can appear confusingly similar to those outside. The question Comşa posed: *Is it mine because I painted it, even though it is influenced by my colleague's image? Is one that all artists who work closely together have at some point asked themselves.* Oana Fărcaş should not be considered remarkable because she is the only female painter of the 30 plus generation in Cluj to have continued to work as a practising artist after art school. However, it is important to recognise the dramatic imbalance between the sexes in the Cluj art scene. Fărcaş deserves credit for continuing to live and work within an environment which at times feels archaically macho and misogynistic in terms of the attitude to and treatment of women artists. That Fărcaş has at times had to fight to have her voice heard seems to have both informed her work and fortified her nerve. She has a rare talent that is particularly apparent when she engages directly with the human face and the complexities of human relationships. Fărcaş' portraits radiate the kind of impact that can stop a viewer in their tracks as they peruse a room full of work. Like Bercea, Fărcaş has taken a traditional medium and contemporised it. Portraits of women, men and children, real and fictional, parade across her boards and canvases. Ranging in size from the diminutive world of the miniature, to large scale crowd scenes, Fărcaş's work delivers a colourful ensemble of characters. Sometimes Fărcaş tends towards the fantastical, combining animals or anthropomorphic beings with fully human figures; drawing from mythology and fairy tales, often sourced from her native heritage. The paintings have a dream-like quality about them. But amidst the misty environs Fărcaş creates, there is a tangible physicality. The figures are passionate creatures awash with emotions. The notion of observing a figure who is seemingly unaware, lends a voyeuristic quality to the work. The angles Fărcaş adopts – sometimes full on close-ups, at



other times furtive glances, add to the creation of uneasy atmospheres, but they also afford the viewer a sense of privilege. On occasion the raw physicality of the moments Fărcaş captures make for decidedly uncomfortable viewing. At other times the scenes are extremely pleasurable to watch, even funny or romantic. Always though the lively nature of the depicted figures is beyond question: they pulsate with vibrancy.

Cantemir Hausi's mystical works nearly always involve nature. However his tender, visionary depictions of animals and the landscape of his childhood are never sentimental. Instead, an atmosphere of uncertainty and unease pervades his paintings. There is a sense that Hausi's subjects are being watched, perhaps surveyed; a feeling that continues to haunt the artist as a result of witnessing the harassment of his dissident father under Ceauşescu's rule. Long shadows are a common motif among Hausi's paintings. They can be interpreted as a physical manifestation of the artist's memories of beauty marred by dark foreboding. Symbolic beasts are also a constant. For Hausi, animals represent something very special, almost magical in nature. Unlike humans they are not open to corruption or lies and thus represent pure versions of qualities humans strive for, such as strength, loyalty and peace. Hausi's palette is carefully chosen with the symbolic nature of the colours he works with in mind. Light filled areas are built up in impastoed layers of lemon yellows and joyous pastels, whereas the hollows of the forest and valleys are a cross weave of burnt umbers, prussian blues and deep blue-blacks. The tension in Hausi's work is tangible, played out in the choice morsels of colour and form that he 'feels' should be there; perhaps as much as he consciously 'selects' them.

Victor Răcăţău consistently references motifs in his practice. Images derived from such diverse sources as the circus, religious iconography, nature and the forests of Transylvania are delicately rendered in a smooth style reminiscent of early and pre-Renaissance panel painting. Starting from a palette predominantly heavy in grey, Răcăţău infuses light and colour into his painting with a delicacy and patience that results in surfaces that seem to shine with a strange radiance. Usually small in scale, his works are evocative of icon painting, although there is an unsettling quality about them that suggests dark tensions and forces. This strange uneasiness is reinforced by the presence of deep shadows twinned with what often appear to be objects or contexts that historically have been assigned magical properties or have hidden strange mythical creatures. Snails and plants are afforded an obsessive dedication to detail that is almost prayerful and angels slip silently between doorways, their wings casting long shadows, while labyrinthine mazes beckon the viewer to try and unravel their secrets. Though disparate, the subject matter of Răcăţău's paintings points to the strangeness of life and the mystery of creation. Even the smallest object is invested with the artist's sense of wonder.

Mircea Suciuc's arresting images speak immediately of a gallery for voyeurs. This conclusion isn't difficult to arrive at thanks to the deliberate decision of the artist to present subjects who are clearly unaware of being watched; either they have their backs to the viewer, their heads covered, or they are clearly so deep in conversation, their

heads, turned, as to be unaware of another pair of eyes. Increasingly surreal, Suciuc's works embrace the bizarre in a manner that removes the subjects from the received standard of 'normal' activity. However, interestingly, rather than the figures appearing unreachable to the contemporary viewer, they are so consistently grounded in their worlds as to appear both solid and believable. Suciuc is adept at creating a new 'world' where his figures' strange pursuits and actions seem more normal than strange, indeed it is so convincing as to make reality seem questionable. What Suciuc appears to be doing is asking the viewer a series of challenging questions: *What is normal? What is real? What is the responsibility of the viewer who is implicated in the act of looking.* Scopophilia (the love of looking) is surely the guilty pleasure most familiar to 21st Century man. Never before has man been so inundated with images that he can absorb and enjoy without fear of being 'caught' looking, thanks to the private universes of television and the internet. That he is being sold a three dimensional vision packaged up in a two dimensional form passes by most viewers and consumers. Suciuc's work in its flat, graphic treatment of both form and ground reflects this. His subject matter is not pornographic – he rarely depicts subject matter that is actively sexually provocative, but the juxtapositions of his subjects – priests near young boys, a line of naked men, their backs turned to the viewer, each holding up their feet for inspection by a figure of authority – suggests an uncomfortable vulnerability that could be interpreted as a metaphor for contemporary society's excessive surveillance of the common man, and, paradoxically, man's seemingly insatiable appetite for voyeurism.

No one who spends any time in front of the work of the above mentioned artists can say that they are so similar in terms of their chosen subject matter or painting style as to be interchangeable or pastiches of each other or of their other contemporaries. Nonetheless, there is that 'something' about their work that feels as if it has originated from a particular place and moment. The closest expression of this sensibility is perhaps the French word: 'anomie' that describes a sense of unease and disaffection. It is not implausible to suggest that these artists who grew up during the last throes of Ceauşescu's dictatorship and who have subsequently witnessed the problems of the coming of capitalism, alongside its advantages, now have mixed feelings about both their past and their present. There are certainly surreal elements common to the practice of all the artists, just as there are moments of nostalgia and furtive imaginings.

Technically, these painters are all adept and proficient masters of their craft. But if they had nothing to say their work would be hollow. What makes them so interesting as artists is their strong sense of engagement. They are only too aware of the impact of ideological constructs and the translation of ideas into concrete systems and thus, even though it might be latent as opposed to obvious, it finds its way into their work. These are painters who are committed to their medium and who are philosophically engaged with the ongoing debates within recent painting, but even more crucially, they are using their medium as a means of actively interfacing with the society in which they live.



Dragoș Bădiță, Betuker István, Alexandra Bodea, Robert Fekete, Ioana Iacob, Mirela Moscu, Leonardo Silaghi, Sergiu Toma, Veres Szabolcs

Valul 3

Am văzut pentru prima dată lucrările acestor artiști foarte tineri la expozițiile de sfârșit de semestru ale Universității de Artă și Design din Cluj, i-am cunoscut sau reîntâlnit apoi la Fabrica de Pensule. Prezentarea scurtă pe care le-o fac e din perspectiva de coleg, dar și din cea a unui artist dintr-o generație anterioară.

text de ȘERBAN SAVU

De la bun început trebuie spus că acești artiști au beneficiat pe deplin de informație actualizată în timpul școlii și cred că aceasta este una dintre principalele cauze ale precocității lor. Deși încă masteranzi sau absolvenți de curând, ei sunt deja prezenți în expoziții internaționale, se scrie despre ei, sunt reprezentați de galerii din Vest. Poate că cea mai benefică influență în evoluția lor au exercitat-o chiar acela dintre profesorii lor care aparțin generației anterioare, deja prezenți pe scena de pictură internațională; Marius Bercea, Mircea Suci, Victor Răcătau, Radu Comșa și Kudor István au dat informația la cald, verificată prin propria practică, și au



de sus în jos, de la stânga la dreapta:
1. Dragoș Bădiță, *Somes*, 2008, ulei pe pânză 40 x 30 cm
Foto și credit: artistul și Ivan Gallery, București
2. Mirela Moscu, *Untitled*, 2011
ulei pe pânză, 40 x 40 cm
Foto: Robert Fekete, credit: artista



tradus-o pe înțelesul studenților lor.

Ca o posibilă completare la sistemul educațional există, începând cu 2009, comunitatea de la Fabrica de Pensule, unde, alături de câțiva dintre cei mai interesanți artiști clujeni ai momentului, își au atelierul unii dintre cei menționați (Betuker István, Mirela Moscu, Leonardo Silaghi, Veres Szabolcs), iar alții au beneficiat de rezidențe consistente oferite de Bosisio-Sabot project space sau Galeria Laika (Robert Fekete, Ioana Iacob și Sergiu Toma). Fabrica nu înseamnă doar spațiu de lucru, ci și locul unde se confruntă idei într-o atmosferă neacademică, colocvială, dar cu atât mai fertilă poate. Această interacțiune este, cu siguranță, benefică celor care se întâlnesc aici și creează o emulație ce nu poate avea decât efecte pozitive; interacțiunea cu comunitatea de aici asigură o trecere firească de la facultate la scena reală de artă și dezvoltă preocupările noastre comune, racordate la realitate.

Ca trăsături comune, pictorii acestei generații stăpânesc foarte bine limbajul pictural și par să știe destul de precis cum să persevereze în căutările lor, sunt ambițioși și inteligenți. Am să trec în revistă câteva lucrări pe care le consider reperate de până acum ale muncii lor individuale și care, puse împreună într-o expoziție imaginară, ar putea constitui un raport asupra spiritului acestei generații de pictori formați de curând la Cluj.

Leonardo Silaghi construiește imagini la limita figurativului cu abstractul. Fluiditatea limbajului pictural evocă graba, rapiditatea, gestul intuitiv. În lucrarea *Untitled* (2009), o aparentă abstracțiune, la o a doua citire a imaginii vedem o mașină care gonește într-un peisaj pe care imaginația privitorului îl poate completa și interpreta.

Personajele, scenele sau fragmentele de realitate din picturile lui Dragoș Bădiță sunt inundate de o lumină stranie, nenaturală, care pare a avea materialitate. Pictura *Someș* (2008) este o meditație poetică asupra percepției realității, dar și o meditație asupra destinului civilizației umane.

Veres Szabolcs este un neo-expresionist interesat în mod obsesiv de figura umană căreia încearcă să-i exploateze potențialul dramatic. În lucrarea *Herpes 4* (2011) folosește o materie picturală tumultuoasă ce



deasupra, de sus în jos:
1. Sergiu Toma, *The Fox*, 2011, ulei pe pânză, 80 x 60 cm
Foto: Sergiu Toma, credit: Slag Gallery, New York
2. Leonardo Silaghi, *Untitled*, 2009
ulei pe pânză, 30 x 40 cm
Foto și credit: artistul

de sus în jos:

1. Ioana Iacob, *Untitled*, 2007

ulei pe pânză, 30 x 30 cm

Foto și credit: artista

2. Sergiu Toma, *Present perfect*, 2011

ulei pe pânză, 120 x 180 cm

Foto: Sergiu Toma, credit: Slag Gallery, New York

3. Alexandra Bodea, *Cel ascuns în groapă*, 2010

ulei pe panou de lemn, 30 x 50 cm

Foto și credit: artista



amintește de portretele lui Rembrandt. Figura semi-mutilată pare a fi intubată, muribundă, purtând o aureolă a suferinței.

Un alt pictor de factură expresionistă, dar care abordează o direcție lirică este Betuker István. El este de asemenea interesat de figura umană, de gesturi, interacțiuni și situații care par să vină din experiențele personale. Lucrarea *Untitled* (2008) e pictată în tonuri închise, cu un ușor accent mai luminos pe mâna personajului. Torsiunea mâinii creează un vortex care antrenează întreaga pictură conferindu-i dinamism și o stare de neliniște. Identificăm aici un posibil citat din Otto Dix (*Portretul avocatului Hugo Simons*), iar acest lucru poate fi interpretat ca statement.

Atenția Ioanei Iacob se concentrează pe realitatea din jurul său, descrisă cu simplitate pe dimensiuni mici. De multe ori, subiectele alese sunt obiecte banale din instrumentarul sau vestimentația unei femei obișnuite, privite dintr-o perspectivă vag erotică, uneori plină de candoare. Pictura *Untitled* (2008) este un bun exemplu în acest sens: o pictură intimă, aparent fragilă, dar cu un limbaj direct.

Alexandra Bodea este o artistă versatilă și nu doar prin faptul că schimbă în mod surprinzător mediile vizuale (ea folosește în egală măsură desenul, pictura, obiectul sau instalația), dar și prin subiectele abordate și mai ales prin felul în care sunt abordate. Limbajul se adaptează subiectului, încercând să găsească forma cea mai potrivită pentru fiecare idee. Pictura *Cel ascuns în groapă* (2010) face parte dintr-o serie pseudo-narativă mai amplă. Culoarea este folosită dezinvolt, gestual; personajul „ascuns în groapă” este protejat de un dâmb în relief, construit chiar din masa picturală.

Pictura lui Robert Fekete este despre relația dintre om și spațiul pe care îl locuiește. Personajele sale nu se simt confortabil în interioarele în care se află, pare a le lipsi ceva, fie natura (*I Would Like to Be There* (2010)), fie dorința (*Untitled* (2010)), par a fi alienate. Copilul îmbrăcat în haine de iarnă din pictura *I Would Like to Be There* privește tapetul imens de pe perete încercând să „intre” în imagine. Umbra



stânga, sus:
Veres Szabolcs, *Herpes 4*, 2011
ulei pe pânză, 30 x 30 cm
Foto și credit: artistul

jos:
Robert Fekete, *I would like to be there*, 2010
ulei pe pânză, 146 x 102 cm
Colecția John Friedman, New York
Foto: Dan Mănescu



aruncată pe imensa fotografie marchează însă limita fizică a acestei posibilități, dar contribuie în același timp la un joc subtil între realitate, fotografie și pictură.

Mirela Moscu decupează scene sau situații mai puțin explicate în sens narativ, dar care au un sens pictural rafinat. *Untitled* (2011) înfățișează o femeie (poate chiar artista) care ține mâinile întinse. Vedem apoi că părul și cerceul sunt supuse regulilor gravitației pe orizontală și ne dăm seama că modelul este răsturnat, dar felul în care este pictat, orientarea și lejeritatea tușelor ne demonstrează că imaginea a fost pictată așa cum este privită, așadar limbajul picturii este cel care decide sensul privirii și nu regulile fizicii.

Pe Sergiu Toma îl interesează universul familiei, copilăria și propriile amintiri. Majoritatea scenelor din picturile sale se petrec în interioare asemănătoare între ele – un fel de interior-prototip – mobilate și decorate într-un mod familiar nouă tuturor (*Present Perfect* (2011)). Realismul execuției este dublat de citate din pictura vechilor maeștri ca în cazul lucrării *The Fox* (2011), în care atitudinea băiatului și de fapt întreaga scenă fac o trimitere evidentă la Caravaggio. La fel ca în cazul maestrului italian, putem simți un aer erotic, inefabil, doar vag emanat de inocența cu care copilul mângâie blana de vulpe ucisă.

Este prematur de spus ce impact va avea în timp munca acestor artiști și dacă ei vor continua și se vor afirma ca un grup omogen sau vor dezvolta în timp limbaje diferite, generate de individualitățile care sunt. Ca spectatori și colegi, nu ne rămâne decât să-i urmărim cu atenție și să-i învestim cu încredere pentru că acum toate orizonturile le sunt deschise.



alăturat:
Robert Fekete, *Untitled*, 2010 (detaliu)
ulei pe pânză, 134 x 189,7 cm
Colecția Jim Taylor, Denver
Foto: Dan Mănescu

**Dragoș Bădiță, Betuker István,
Alexandra Bodea, Robert Fekete,
Ioana Iacob, Mirela Moscu,
Leonardo Silaghi, Sergiu Toma,
Veres Szabolcs**

The Third Wave

text by ȘERBAN SAVU

I first saw the works of these very young artists in the semester exhibitions at the University of Art and Design in Cluj, I've met or encountered them again at the Paint Brush Factory. My brief presentation is made as a colleague, but also as an artist from a previous generation.

From the outset it must be said that these artists have taken full advantage of updated information during school and I think this is one of the main reasons for their precocity. Although they are still MA students or have just recently graduated, they are already present in international exhibitions, they are written about, they are represented by galleries in the West. Perhaps the most beneficial influence in their evolution have been that of their teachers belonging to previous generations, already present on the international painting scene; Marius Bercea, Mircea Suci, Victor Răcățau, Radu Comșa and Kudor István delivered new information, verified by their own practice, and have made it understandable to their students. As a possible addition to the educational system, in 2009 the Paint Brush Factory community occurred, where, along with some of the most interesting artists of the moment in Cluj, some of the above mentioned have their studios (Betuker István, Mirela Moscu, Leonardo Silaghi, Veres Szabolcs), while others have benefited from substantial residences offered by Bosisio-Sabot project space and Laika Gallery (Robert Fekete, Ioana Iacob and Sergiu Toma). The Factory not only means a working space, but also the place where ideas meet in a non-academic, colloquial atmosphere, and perhaps the more fertile. This interaction is certainly beneficial to those who meet here and create an emulation that can only have positive effects; the interaction with the community here provides a natural transition from college to the real art scene and develops our common concerns, connected to reality.

As common features, the painters of this generation master very well the pictorial language and seem to know quite precisely how to persevere in their quest; they are ambitious and intelligent.

I will review some of the works that I consider milestones to date of their individual work and which, put together in a potential exhibition, would account for the spirit of this generation of painters recently trained in Cluj.

*Leonardo Silaghi builds images at the border between the figurative and the abstract. The fluidity of the pictorial language evokes the rush, celerity, intuitive gesture. In the work *Untitled* (2009), an apparent abstraction, a second reading of the image allows us to see a car racing in a landscape that the viewer's imagination can fill in and interpret.*

*The characters, scenes or fragments of reality in Dragoș Bădiță's paintings are flooded by a strange, unnatural light that seems material. The painting *Someș* (2008) is a poetic meditation on the perception of reality, but also a meditation on the destiny of human civilization.*

*Veres Szabolcs is a neo-expressionist obsessively interested in the human face, whose dramatic potential he tries to exploit. In his work *Herpes 4* (2011), he uses a turbulent painting material reminiscent of Rembrandt's portraits. The semi-mutilated face seems intubated, dying, bearing a halo of suffering.*

*Another expressionist painter, but who approaches a lyrical direction, is Betuker István. He is also interested in the human face, gestures, interactions and situations that seem to come from personal experiences. The work *Untitled* (2008) is painted in dark tones, with a slight bright emphasis on the character's hand. The twist of his hand creates a vortex which implies the entire painting, offering it dynamism and restlessness. One may identify here a possible Otto Dix quote (The Portrait of the Lawyer Hugo Simons) and this can be interpreted as a statement.*

*Ioana Iacob's attention focuses on the reality around her, which is described with simplicity at a small scale. The selected topics are often trivial objects of a woman's usual instruments or clothing, viewed from a vaguely erotic perspective, sometimes full of candor. The painting *Untitled* (2008) is a good example: an intimate painting, seemingly fragile, but with a direct language.*

Alexandra Bodea is a versatile artist and not only in that she changes surprisingly the visual media (she equally uses drawing, painting, object or installation), but also in view of the topics approached and especially in the way these are addressed. Language adapts to the subject, trying to find the most appropriate form for each

idea. The painting *The One Hidden in the Hole* (2010) is part of a broader pseudo-narrative series. Color is used freely, in a gestural manner; the character "hidden in the hole" is protected by a raised mound, built from the very painting mass. Robert Fekete's painting is about the relationship between man and the space he resides. His characters do not feel comfortable in the interior they are in, they seem to be missing something, be it nature (*I Would Like to Be There* (2010)) or desire (*Untitled* (2010)); they seem alienated. The child dressed in winter clothes in the painting *I Would Like to Be There* looks at the huge wallpaper trying to "enter" the picture. The huge shadow cast on the huge photo marks the physical limit of this possibility, but at the same time contributes to a subtle game of reality, photography and painting.

Mirela Moscu cuts out scenes or situations less explicit in the narrative sense, but which have a refined pictorial meaning. *Untitled* (2011) depicts a woman (perhaps the artist) who keeps her hands outstretched. Then we see that the hair and earring are subject to the rules of gravity on horizontal and we realize that the model is reversed, but the way she was painted, the ease and the orientation of the strokes show us that the picture was painted as seen, so painting is the language that decides the meaning of the look and not the rules of physics.

Sergiu Toma is interested in the universe of family, childhood and his own memories. Most of the scenes in his paintings occur in very similar interiors – a kind of prototype-interior – furnished and decorated in a way familiar to us all (*Present Perfect* (2011)). The realism of the execution is backed by quotations from old masters' paintings, like in the work *The Fox* (2011), where the boy's attitude and in fact the whole scene make a clear reference to Caravaggio. Like in the case of the Italian master, one may feel an erotic, ineffable air, only vaguely exuded by the innocence of the child petting the fur of the killed fox.

It is too early to talk about the impact of these artists' work and if they will continue and affirm themselves as a homogeneous group or will develop different languages in time, generated by them as individualities. As viewers and colleagues, we cannot but follow them carefully and invest them with our trust, for all horizons are now open to them.

Translation by **ALEX MOLDOVAN**



sus:
Betuiker István, *Untitled*, 2008
ulei pe pânză, 50 x 40 cm
Foto și credit: artistul



În pictura românească nu se fac tancuri și avioane¹

text de ADRIANA OPREA

Fenomenul picturii figurative românești recente se învârtă în jurul unei contradicții: ea este pictură, dar se vrea în același timp o pictură fără mamă și fără tată, o ocupație „sportivă”, perfect relaxată, o pricepere exercitată liber de orice încartiruire a priceperii, o pictură fără tradiția și morga Picturii. Se vorbește despre ea ca despre „artă”, ca despre o simplă obișnuință căreia unii dintre noi îi dau curs, după cum toată lumea are, nu-i așa, câte o mică obsesie privată, benignă și atât de necesară, o boală mărunță și absolut personală, nimic serios, nimic grav, doar pictură, really. Ca și cum pictorii aceștia ar picta peste propriul lor umăr. Ca și cum ar picta de la distanță, dintr-o altă încăpere, sub acoperire, sub camuflajul lejer al contemporaneității postmoderne. Întrebarea (mea, a oricui) e de aceea și mai acută: de ce pictează?

Consider the paintbrush. (...) When a brush loaded with pigment touches the surface, it can leave not just a single mark, but the marks of the bristles of which it is composed. The „Yes, I desire this!” of the stroke is supported by the choir of the bristles – “Yes, we desire this!”. The whole question of touch is rife with spiritual associations.

(Richard Hennessy, pictor ²)

Eu? Nu, nu pictez, se spune că nu știu, și așa e. Oricum am întoarce-o, pictura e mai întâi meșteșug, *modus operandi*, un *métier* cu reguli clare. Aura picturii de aici vine, la fel și prostul ei renume – cumplit. Ambele pomesc de la mâini și tușă. Alături de sculpturi, s-a spus, picturile sunt printre ultimele obiecte personale făcute de mâna omului cu care avem de-a face în civilizația noastră (obiecte care îi poartă și semnătura). Și tocmai de aceea, printre cele mai scumpe³. Pictura se pictează deci, produce întotdeauna câte un obiect concret, cu parametri fizici, imediați, iar actul acestei produceri îi dictează specificitatea. Vezi ce știi, și știi că tot ce are o pictură e pus acolo de mâna unuia, a pictorului, autorul acestor obiecte specifice, *low tech* și

hands-on, cum se zice⁴. Prin mână și tușă, ea pretinde că face ceea ce niciun alt mediu nu poate face, și această pretenție o expune unei neîncetate comparații cu toate celelalte medii. E un *paragone* care îi convine, pictura a avut mereu în sânge vanitatea stranie de a câștiga concursuri de merit și de supremație în istoria artei.

Or, contradicția începe de aici. În mijlocul câte unui atelier care geme de picturi, ești sfătuit, cu oarecare stânjeneală, să nu te ambalezi: nu despre „acea pictură” este vorba. Obsesie? Nu-nu, *it's just a habit*, o formă oarecare, printre atâtea altele, de producție. Artiști care fac pictură, care se ocupă cu așa ceva și ajung cunoscuți mai ales prin pictura lor, nu vor să treacă drept pictori, ci, atenție, drept artiști vizuali⁵. Le zăbânie desenele și linia, răzbat compoziția, grupajul, regia, controlul orgolios, mai bun sau mai prost, al propriei abilități (*mastership*), freamătă picturalitatea în imaginile lor⁶. În conformitate cu cele mai stricte manuale, ce se vede acolo este sfânta reprezentare mimetică, sunt figura și fondul, sunt portretul, peisajul, natura moartă, bunul iluzionism, referențialitatea cea de toate zilele din istoria picturii. Dar ce contează? Ce contează? Pictorii noului figurativ nu fac Pictură, sunt inși care pro-

dreapta:
Roman Tolici, *Hypostasis 8*, ulei pe pânză, 60 x 80 cm, 2006

pagina alăturată:
Zoltan Bela, *Unspoken*, ulei pe pânză,
90 x 60 cm, 2010, Anca Poterașu Gallery





stânga:
Adrian Preda, *Untitled, ulei pe pânză,*
140 x 200 cm, 2010-2011

duc picturi, fără să fie Pictori. Pentru că știu foarte bine că tabloul, șevaletul, atelierul, munca artistului și talentul lui de a picta trimit bombastic la mitul Picturii și la ipostaza Marelui Pictor, ei se jenează. Cum să apari la sindrofia artei contemporane la brat cu asemenea fosile?

Orgoliului actual de a nu fi, doamne ferește, pictor îi corespunde, în oglindă, orgoliul modernist de a fi fost mai ales Pictor, și de aceea s-a spus că arta contemporană e acel moment istoric în care poți fi – îți este îngăduit să fii – un mare artist, fără să fii pictor. Pentru că Pictura e o colecție de idei primite de-a gata, un protocol aristocratic, o odraslă îngâmfată a marii culturi umaniste și o matcă fidelă, eternă, răbdătoare a mitologiei emoției, prezenței, aurei, a plăcerii estetice, a cultului Marelui Autor, a mitului Omului și al Artei: ea e forma sensibilă de primă linie (ca și literatura) pe care a îmbrăcat-o cultura europeană a majusculelor. Ceva de-un teribil prost gust.

Pentru că pictura practică în prezent vrea să sară peste ea însăși, principala ei problemă, oricât de divers s-ar manifesta, ține de conștiința ei de sine: o șterge când vine vorba de Marile-Probleme-ale-Picturalității, dar atunci când problematizează, despre Marile-Probleme-ale-Picturalității este vorba. Unii zic că e patetică prin asta⁷; mie abia așa, sub chipul ăsta mi-a devenit pictura cu adevărat simpatcă, abordabilă. Se poate trăi cu o astfel de pictură (cum nu s-ar putea trăi cu Velázquez sau Manet), chiar dacă patologia ei e la vedere: fugind de sine, se autorepetă, comportamentele atavice revin și vechile fixații se reîntorc. Pictura românească de azi (ca și pictura contemporană în ansamblul ei) e o problemă a lui „nu e prima dată”.

Dar hai să nu dramatizăm, vorba pictorilor. Pentru că, dacă problema stă așa, s-au confruntat cu ea și alții, iar „reîntoarcerea” artei românești contemporane la pictura figurativă este, într-adevăr, un fenomen recurent. „Neorealismul neurotic românesc” era o etichetă (cam încărcată pentru gustul meu) pe care

criticul Luiza Barcan a lipit-o, printr-o expoziție demonstrativă, versiunii lui din jurul anului 2000⁸. Cu aproape douăzeci de ani înainte, Magda Cârneci și Călin Dan, printre alții, identificau în „noul sensibilitate/figurație” și „noul realism/expresionism”, reparația insistentă pe de o parte a picturii, pe de altă parte a figurativului. Nu le-a scăpat faptul că noutatea atitudinii „realiste”, a „figurii”, a biograficului și autoportretului, a impulsului de a culege din „cliseele culturii de masă” și din „depozitul istoric al sintagmelor de tip antropomorf”, din „imagistica trupului uman” și din „arsenalul figurativ al acestui secol (de la expresionismul istoric la realismele postbelice)”, într-un „program iconografic la îndemână, «democratic», imediat eficace, în care să te poți, la nevoie, recunoaște, rapid⁹, era o noutate destul de veche (după modelul eternei reîntoarceri a identității culturale). Fiind vorba de o dublă problemă, una a picturii și alta în interiorul ei, a figurativului, ce a rămas poate insuficient clarificat de atunci este dinamica raporturilor, sensibilă printre altele și la ideologie, dintre pictura românească figurativă și cea abstractă. Însă în ansamblu, aluviunile persistente ale picturii românești arată cât de încăpățânat și inevaluabil se face modernismul ei funciar: s-a spus cu îndreptățire că *la peinture* este singurul mediu artistic care în postmodernitate nu a rupt lasoul modernismului, legăturile lui tenace de transmisie. Simplificând, a fi Pictor sau pictor poate însemna fatalitatea blândă, aproape „naturală”, de a fi modern sau postmodern¹⁰ (și nu de dragul vreunei inutile încădrări periodice, ci în ideea unei tipologiei de teren: se știe că o pictură trădează repede apartenența de umoare, de afinitate electivă a celui care a făcut-o și că se produce încă masiv, la noi, pictură de factură modernistă). Dincolo de țâfnă, *self-fashioning* sau pur și simplu ambiție, oare poți alege într-adevăr ce fel de pictor vrei să fii, ce fel de pictor ești deja?



I had to have the idea of inventing. It is nothing to do with what your father did. It is nothing to be another Cézanne.

(Marcel Duchamp)

Every poem is a misinterpretation of a parent poem. A poem is not an overcoming of the anxiety of influence, but is that anxiety.

(Harold Bloom¹⁾)

Până și Ghenie a început să semene cu Ghenie. (Mihail Coșulețu)

Niciunde contradicția noii picturi figurative nu e mai frapantă decât în obsesia influențelor, boala cea mai frecventă, obligatorie s-ar spune, a conștiinței ei de sine. Influența e ca o durere difuză de creștere, se manifestă în legătură cu „școala”, cu *establishment*-ul (indiferent dacă e însușit sau renegat, sau, cel mai frecvent, ambele laolaltă, renegat cu atât mai mult cu cât este mai profund însușit), cu cele două accepții ale lor: Academia, sistemul de învățământ, și apoi ceva mai lax, dar nu mai puțin „fioros”, *mainstream*-ul, direcția în care bate vântul pe front (nu neapărat românesc). Expresii ca „Școala de la Cluj”



sus:
Francisc Chiurariu, Seară de înger, acrilic pe pânză,
57 x 115 cm, 2008, colecție particulară

jos:
Mihail Coșulețu, Metropolis, ulei pe pânză,
150 x 170 cm, 2010



sau „Școala de la Leipzig” (sau Dresda, sau București) se joacă, abil sau genuin, în funcție de context și interes, cu ambele. Care e diferența dintre un „vechi maestru” și maestrul cu clasă de la catedra de pictură? Dacă judeci în termeni cu majusculă (Marea Pictură privită de la baza pedestalului), sunt de obicei incomparabili, dacă o faci însă în termenii mecanismului de legitimare și autorizare simbolică, niciuna¹². „Reîntorcerea” picturii ca fenomen de școală, asemenea istoriei narate în spirit vasarian, are un spirit generațional. „Școala” nouă a picturii are o vână dinastică, genealogică, e un fenomen care are loc prin transmisie în termeni aș zice masculini, e plin de tați și fii de ambele sexe. De unde nevoia de indentificare cu o schemă de continuitate, adică „valorile”¹³ (de fapt, aici modelul atavic al transmisiei oricărei cunoașteri specializate sau, dacă nu ne jenăm de termeni, al „inițierii” de tipul maestru-ucenic).

Nu spun că anxietatea influenței e atototărătoare oriunde un artist român face pictură, ci că, mai devreme sau mai târziu, pictorii se confruntă cu ea și felul în care o gestionează se regăsește apoi în discursul lor despre ei înșiși, în identitatea lor de pictori. Așa cum nu spun că figura arhetipală a oricărui dintre pictorii aceștia e un părinte (mentor) pe care li-l furnizează, simplu și eficient, școala, cea din cărți și muzee sau cea din atelier. E mai complicat. Reproșul al unora dintre cei care fac pictură azi e că „tații” de la care au învățat nu le-au transmis-o. Și așa apar alianțele simbolice cu mamele, cu tații nelegitimi, renegați, proscrisi, aceia care își fac un titlu de glorie din a fi artiști neoficiali, fără funcții, neconformi *establishment*-ului artistic, academic sau politic¹⁴. Pictura se pare că e ceva foarte fragil, o micuță balerină care evoluează pe o frânghie, neconținut expusă pericolului de a deveni pe nesimțite o mătușă acră, senilă, cicălitoare și abrutizată: „pictorul academizat” e o figură îndeajuns de comună în sistemele instituționale ale picturii. Deși mă întreb când și prin ce se înăcrește un pictor; unii artiști se nasc academizați, așa cum se spune că unii dintre noi se nasc bătrâni, iar noua pictură figurativă are și mult epigonism de duzină, din ce în ce mai tânăr, culmea, și mai aglomerat. Cu alte cuvinte,

a transmite pictura nu înseamnă doar studiul unor lămâi lângă un vas, decât pentru amplexarea artei – ce se poate face cu pictura scoasă în lume, cum trăiește cineva pentru care a picta e ceea ce știe să facă, cum se gestionează practic această competență în contexte mai largi – în asta stă conținutul așteptat, dorit, al transmisiei de cunoaștere, cea care deseori fie lipsește, adică e sterilă sau indiferentă, fie e toxică, malformatoare. Însă acest complex al tatălui e mai ales o formă de ținere în lesă, pictorii își pasează unul altuia un folclor al influențelor care e, de fapt, o mască abil jucată a controlului. Au dreptate vrând să scape de el, și de aceea există ceva sfidător, demonstrativ, orgolios în pictura „nouă”.

In France there is an old saying, "Stupid like a painter." The painter was considered stupid, but the poet and writer very intelligent. I wanted to be intelligent.

(Marcel Duchamp)

For basically painting is total idiocy.

(Gerhardt Richter¹⁵)

În anii '90, cine făcea pictură era prost.

(Mihai Pop)

Pictura este ea însăși un termen de referință negativ pentru o întreagă cultură adversă, din anii '60 încoace. S-au săturat și alții de această „afacere de familie”. La noi, adversitatea sau tensiunea dintre pictură și noile medii – având o istorie care trece prin experimentalismul anilor '60-'70, prin intermediaritatea anilor '80 congeneră cu pictura neo-bizantină, cu cea neoexpresionistă și cu eterna pictură modernistă, cuminte și mereu predispusă la oficializare (câtă pictură s-a făcut, se tot face!) – au ajuns să însemne după 1989 opoziția dintre pictura – locală, prestigiul artei românești identitar-tradiționale – și „arta contemporană”, expresie a realității globale, internaționale, echivalente preponderent cu *new media*. Mai mult, moartea picturii și resurrecția ei, ciclice de-a lungul secolului XX, necrofilia ei postmodernă, supraviețuirea ei prin memorie

dreapta:
Roman Tolci, Raft 1, ulei pe pânză,
100 x 200 cm, 2004

jos:
Mircea Suci, 1902-1968, cărbune pe hârtie,
150 x 158 cm, 2011. Foto: Mircea Suci, colecție particulară

pagina alăturată:
Dragoș Burlacu, Lead knight... Elafonisi, 2010,
ulei pe pânză, 50 x 150 cm, Năsui Gallery





deasupra:
Oana Fărcaș, *Till death will us part*, ulei
pe pânză, 135 x 150 cm, 2008, Hort
Collection, New York, Ivan Gallery

dreapta:
Daniel Brici, *e româncă*, 60 x 50 cm,
creion, ulei pe pânză, 2011

pagina alăturată:
Betuker Istvan, *Cording 3*, ulei pe pânză,
120 x 100 cm, 2010

și reactualizare de sine, ca machiajul care
împropătează cadavrele, sunt metaforele bine-
cunoscute care au însoțit rechizitoriul la adresa
mediului picturii dinspre practicile conceptuale și
new media (mai ales odată cu „pictura post-con-
ceptuală” în America și Europa anilor '80)¹⁶.

Duchamp este celebru și pentru felul în care s-a
săturat de pictură, pentru felul de a-și manifesta
antipatia și exasperarea față de „retinal”¹⁷. Doar că
nu e nevoie să fii copleșit de o întreagă familie
Duchamp de pictori, sculptori și gravori, de o
întreagă Franță natală, de întregi secole de pictură,
de întregi istorii și muzee ale artei, pentru a-i aduce
reproșuri picturii: le ridică ea singură la fileu.
Că e nevoia prezentului de mitologie și nu de vreo
reală conștiință istorică, impulsul lui spre o expe-
riență a istoriei ca proprietate privată, ca *decorum*
superficial pentru camerele luxoase, care se cer
asezonate cu imagini *fancy*, ale imaginației și ale
reședințelor noastre urbane.



Că e o artă incapabilă de criticalitate, de atitudine
subversivă¹⁸.

Că e o artă cinică a stocului, a pieței, a mărfurilor de
lux, un fenomen al galeriilor și muzeelor (ceea ce
versiunea lui românească o confirmă: nu am vorbi
despre un fenomen al noului figurativ dacă nu ar
exista galeriile private de artă în România, cu o isto-
rie aproape coextensivă lui), o abilă potolire a foamei
iconofile uriașe (locale, dar nu numai) pentru pictură
și figurație.

Că e o artă autoritară, reacționară, ortodoxie
dușmănoasă a șevaletului, ramoleala fixistă cu aere
princiare a unei culturi vizuale obsedate de ea
însăși. O artă infinit nostalgică față de trecutul propri-
ilor convenții, care repetă în oglindă nostalgia clasei
social-politice al cărei reprezentant este pentru pro-
cesele ei de individualizare din trecut¹⁹.

Că e o efigie a tuturor clișeelelor geopolitice: cum fu-
sesse acea *italienita* a lui Carra, fostul avangardist
„întors la ordine”, ca atâția alții, după 1920, sau pre-
supusa germanitate a neo-expressionismului și, pe
linia stereotipurilor cultural-geografice, nordicul și
mediteraneanul, Europa și America, așa sunt acum
Vestul capitalist și Estul postcomunist²⁰. La Leipzig,
nu-i așa, existau în medallion, înainte de a exista la
noi, toate piesele mitologiei de care are pictura
nevoie pentru a fi practică în era reproducerii digi-
tale: o școală, o tradiție a acesteia în pictură, câteva
recente generații de profesori și studenți care fac
din pictură un *modus vivendi*, disciplinat și serios
(„valurile”, nu?), apoi există un galerist inspirat,
colecționari inspirați și ei; există până și nelipsita
fabrică. Cum spune Arno Rink („val al doilea”; stu-
dentul lui Werner Tübke; profesorul lui Neo Rauch)
într-una din cele mai succinte și grăitoare pensé-uri
despre fenomen: "If you want to talk of an advan-

tage, you can say it allowed us to continue in the tradition of Cranach and Beckmann. It protected the art against the influence of Joseph Beuys."²¹

I like everything that has no style: dictionaries, photographs, nature, myself and my paintings. (Because style is violent, and I am not violent.)

Photography has almost no reality; it is almost a hundred per cent picture. And painting always has reality: you can touch the paint; it has presence; but it always yields a picture – no matter whether good or bad. That's all the theory.

(Gerhard Richter²²)

Ce se întâmplă în pauze, între succesivele reînnoiri ale picturii? A existat vreodată în arta românească un vid complet de pictură? Nu, dar nu se uită doar asta în polemica cu pictura, ci și faptul că pictura astăzi nu mai e nici măcar un termen de referință negativ, ci doar un termen oarecare. Când se contrazice, pictura românească de azi are dreptate. Nu se mai poate hrăni la sistemul *Beaux-Arts*, poate fi practică cel mult ca pe o formă posibilă, printre atâtea altele, a artei *at large*. Pictura nu mai e o rezervație protejată, iar pictorii nu mai dialoghează doar între ei, nu se mai poate face pictură pentru pictori. *Downgraded*, pictura e o relicvă căreia nu-i rămâne decât să fie, în fapt, hibridă, impură, „teatralizată” (vezi Michael Fried), scoasă din cofa ei specifică și lăsată la cheremul impurității până ieri ținute (vezi Clement Greenberg) la distanță.

Și nu o duce rău. Își supraviețuiește, se adaptează și e rezilientă, iar formula ei stă în metabolizarea a ceea ce îi e specific, laolaltă cu ceea ce îi e diferit, „esența” specifică și relativitatea impură, contingenta multimedială; o artă a meșteșugului specific, dar și a vizualității asimilate și produse medial²³. Cum spune și Peter Weibel în proiectul *Pittura Immedia*²⁴, vizualitatea picturală de azi e mai curând una „în-mediată”, o vizualitate care a reușit să depășească ceea ce o despărțea de fotografie, film, video, digitalitate, alimentând în acest fel imagini deloc specifice ei, dar făcute prin ea.

Pictura românească „nouă” are o iconografie calmă, bine intenționată, împăcată și perfect îndreptățită în ochii ei²⁵: înfulecă orice, de la film, televiziune, *google*, publicitate, *life-style*, la BD, *comics*, *graphic design*, modă, cultură urbană, orice din fluxul informațional, hipermediatizat, digitalizat al lumii contemporane. Frapantă imunitate a picturii: pierde în multimedialitatea actuală, dar câștigă. Sare peste propria umbră, alungată, are mereu un acasă al ei la purtător, se face ușor de consumat, trece bine. E



viabilă, „sportivă” și ingenuă. Pictorii aceștia în civil (îi și văd cum mustăcesc citind asta) ridică din umeri: azi se pictează de parcă asta se întâmplă firesc de la începutul lumii.

Foarte importantă atât pentru revenirea, cât și pentru revenirea „noastră” la pictură este relația ei cu fotografia și cu filmul²⁶. Cum ne spun sănătoasele clișee ale discursului despre *mediatic turn*, într-o lume în care imaginea fotografică este ubicuă, într-o lume în care experiența umană este întotdeauna experiența camerei, ecranului, simulacrumului, display-ului, suntem specimene fotografice, suntem deja apropiați. Așa că ceea ce se întâmplă e ca și cum am încerca să apropiem, prin pictură, ceea ce ne-a apropiat deja, să batem o apropiere printr-o contra-apropriere, ripostă care se spijină mult pe o estetică a montajului și a colajului de imagini²⁷.

Și totuși. Avem doi termeni contradictorii: „Pictura e o povară, mitologia ei e sufocantă.” / „Nu simt nimic, fac pictură așa cum mă scol și-mi beau cafeaua în fiecare dimineață”. Pentru acești pictori, și în ciuda lor (care se vor grăbi să mă contrazică, nu?), cred că mitologia *high* a picturii atârnă mai greu decât imageria *low*, primul termen e mai tare decât al doilea. De unde ar putea veni altfel acest *uncanny* al ei, acest *déjà vu*, fie și în picturile a căror imagerie

nu are nimic „străin”, neliniștitor, opac-crepuscular²⁸? Pictura este mediul „recăderilor” artei, regresia ei, încăpățănarea ei de a nu avansa: „întoarcerea repri-matului în costum cultural”²⁹.

Pentru că, dacă ar fi invers, nu am vorbi despre pictură, ci despre unul dintre acele lucruri plictisitoare, perfect seriale, care îi plăceau lui Warhol, tocmai pentru că îl plictiseau odihnitor, pentru că îl făceau să nu simtă nimic, adică să simtă golul³⁰. Or, prin simplul fapt că există, pictura figurativă păstrează febril întreaga problematică a reprezentării, cu atât mai acută în plină criză a reprezentării pe care o parcurem. Dar o păstrează mai întâi printr-un dat fizic (obiectul, mâna, tușa), mai degrabă decât printr-o discursivitate. De unde carnea, plinătatea și directetea ei concrete, fizice, corporale („textures”, cum spune cu accent britanic Adrian Ghenie), care o țin la o distanță, etem problematică, față de *criticality*. Nu este pictura ultimul refugiu al individualității, al persoanei, al experienței, chiar al corporalității, în lumea asta în care totul a fost deja instituționalizat³¹ Și atunci despre ce anume vorbim aici?

¹ Declarația unui critic de artă român cu ocazia unui vernisaj de pictură din 2010.

² Richard Hennessy, „What's All This”, Artforum, no. 9, May 1979.

³ Meyer Shapiro, ap. Jonathan P. Harris, *Critical Perspectives on Contemporary Painting: hybridity, hegemony, historicism*, Liverpool University Press, 2004.

⁴ E relevant dosarul dublu despre pictură din Artforum, „Thick and thin – painters and curators discuss the state of painting in the last two decades – Critical Essay”, aprilie 2003: „The '80s. Wrapping Up a Decade the Art World Loves to Hate”. Artiști și curatori vorbesc pe larg despre „primitive means”, „strong physical component”, „a particular kind of object” și „medium-based particularities that sets painting apart”.

⁵ Negarea specificității mediului pune probleme pretenției de a avea un talent anume, cum o semnalează chiar un artist în discuția redată în Artforum: „LANE RELYEA: (...) The idea of medium is also too problematic-and it's for a medium, is it not, that the individual shows a talent in the first place. Today's individual artist is talented at what? You could be cynical and say "the system, the art game, institutionalism, bureaucracy." But is it that different from saying that today's artist is trained in and needs to show talent for discourse itself?”

⁶ De altfel, atât pictura, cât și desenul au făcut obiectul unor „reintoarceri” în arta celei de-a doua jumătăți a secolului XX. Expoziții de referință, de la „A New Spirit in Painting”, Royal Academy in London, 1981 la „Painting on the Move”, Kunstmuseum, Kunsthalle, Basel, 2002, și de la „Drawing Now”, MOMA, New York, 1976 la „The Stage of Drawing”, Drawing Center, New York, 2003 au atras atenția asupra fenomenului. Recent, expoziția Ilenei Pintilie, „În miezul lucrurilor”, Galeria Calina, Timișoara, Muzeul de Artă, Cluj, 2010, a fost o asemenea problematizare locală a mediului picturii, după cum expoziția „Figure in, Figure out”, curatoarea Simona Vîlău, LC Foundation, București, 2011, a scos în față specificitatea figurativă a acesteia.

⁷ Așa apare ea în a doua parte a discuției din Artforum, „The Mourning After. The '80s. Wrapping Up a Decade the Art World Loves to Hate”, martie 2003.

⁸ Vezi catalogul Neorealismul neurotic românesc 2000-2001, Fundația HAR, dar și Adrian Guță, „Gânduri despre „Neorealismul neurotic românesc”, Observator Cultural, nr. 57, 27 martie 2001.

⁹ Magda Cămechi, „Noua figuratie/noul realism – repere provizorii”, Arta, nr. 9, 1988; Călin Dan, „Aspecte ale unei generații”, Arta, nr. 11, 1986 și „Ioana Bătrănu”, Arta, nr. 1, 1986. Doar că, spre deosebire de neoespressionismul românesc al anilor '80, noua pictură figurativă autohtonă e orice, însă o „estetică a strigătului” nu. Rămâne de trasat parcursul sinuos al picturii și al figurativului în arta românească a secolului XX, incluzând aici și (poate mai ales) realismul socialist.

¹⁰ De-a lungul acestei polarități schematice se joacă în efigie, spune Thomas Lawson, argumentele pentru viața și pentru „moartea” picturii în secolul XX, „Last Exit: Painting” din Brian Wallis (Ed.), Art after

Modernism: Rethinking Representation, The New Museum of Contemporary Art, New York, Boston, 1984.

¹¹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.

¹² Elocvent este termenul „măiestrie”, încetățenit în școala românească de artă pentru a desemna colectivul atelierelor, toate facultățile „practice” ale unei universități de artă, separate fiind astfel de Istoria și Teoria Artei, zona ei conceptual-teoretică.

¹³ „Valurile” constituie o inflație în pictura românească actuală, un brand, un ambalaj curatorial bun la toate, însoțit de orgoliul legitim al „primilor sosit” și de „vreau-și-eu”-ul la fel de legitim al celor desemnați drept follower-i. Fenomenul pune la dispoziția oricui câte o nouă clasificare „în valuri”, și prin asta, cred eu, își face un deserviciu, aruncă practica însăși a picturii în derizoriu: dacă identifiți și numești un nou val, de ce nu indici și cadrul lui de referință, eventualele valori premergătoare și scara/contextul apariției lor? Cu atât mai mult cu cât raportul derivativ al influenței nu este liniar și previzibil (cum rămâne cu studentul care își influențează profesorul, sau cu artistul matur care o taie brusc spre figurativul inițiat de alții mult mai tineri decât el). Altfel, se cere „recuperată” cu mai multă atenție perioada anilor '90, poate cea mai puțin defrișată până acum în arta românească, perioada unei picturi fără piață, fără galerie (instituție promotoare). La sfârșitul ei și în primii ani de după 2000 apar artiști dintre care câțiva se vor număra printre reперele actualelor generații ceva mai tinere (Roman Tolici, Alexandru Rădvan, Suzana Dan, Nicolae Comănescu, Gili Mocanu, Dumitru Gorzo). Cum se pune problema figurativului pentru ei (știind că „neorealismul neurotic românesc” îi prinde doar pe unii)? Pe de altă parte, dacă vorbim despre caracterul probabil ciclic al carierei unui artist, mă întreb, împreună cu Victor Man, câte asemenea „valuri” vor persista și în ce termeni vom putea vorbi despre figurativul picturii românești peste o decadă, două, trei? A se vedea și David W. Galenson, *Old masters and young geniuses: the two life cycles of artistic creativity*, Princeton University Press, 2006.

¹⁴ Ioana Bătrănu e un reper interesant al discuției: nu doar prin faptul că imagineria ei glamour, filmică, despre care vorbește Călin Dan în 1986, e un reper neexplicit al multora din imaginile figurativului de după 2000, dar și prin statutul de necontestat pe care și l-a câștigat între timp, e printre foarte puținele artiste-pictorițe autohtone unanim creditate. Apoi, prezența pedagogică discretă a unei artiste ca Stela Lie în spațiile unei întregi generații deja de tineri artiști, care fac pictură figurativă deși absolvenți ai secției de grafică a UNARTE, București (ei înșiși conștienți de diferență). Nu știu dacă e de întrezărit o componentă de gen aici, sau în preferința unora pentru o pictură adesea miniaturală (Ioana Urșu, Oana Fărcaș – artiste, din nou). În altă ordine, Corneliu Brudășcu e un asemenea mentor neoficial pentru prima generație de noi figurativi clujeni.

¹⁵ În Texts. Writings, Interviews and Letters 1961-2007, Thames and Hudson, London, 2009.

¹⁶ Narațiunea curentă a istoriei artei spune că, în timp ce practicile conceptuale din anii '60 încoace au dematerializat, pulverizat soliditatea de statut a picturii, unii artiști au continuat, în ciuda a orice, să o practice: ei sunt Baselitz, Kiefer, Richter, ș.a.m.d. Vezi Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*, Icon Editions, New York, 1996. Se conturează astfel ideea paradoxală a unei „picturi alternative”. Vraja tradiționalismului (neo-ortodoxist) cu contemporaneitatea (noul mediu), care se consumă uneori cu dinții strânsi în anii '90 românești, are și o miză puțin conștientizată: soarta picturii ca vehicul predilect al „vechilor valor” într-o lume deodată liberă, liberă tocmai de acele valori.

¹⁷ Pierre Cabannes, *Dialogues with Marcel Duchamp, Da Capo Press*, 1987.

¹⁸ Thomas Lawson e susținătorul ideii contrare, că cea mai eficace subversiune poate fi operată exact din mijlocul pieței, din inima dogmei conformiste, de acolo de unde nimeni nu s-ar aștepta, pictura fiind de aceea ultimul refugiu posibil (last exit) al subversivului într-o lume în care toate formele de rezistență critică au fost instituționalizate: „Last Exit: Painting” în Brian Wallis (Ed.), op. cit.

¹⁹ Într-unul din cele mai dure atacuri la adresa noulor realisme, noulor expresionisme, noulor figuratii ale secolului XX, Benjamin H. D. Buchloh sustine că Neue Sachlichkeit, Pittura Metafisica, toate realismele și figurativismele postbelice sunt intruchipări ale unuia și aceluiași spirit autoritar, opresiv, reacționar prin care pictura revine în arta secolului XX, incluzând și „întorcerea la ordine” a realismului socialist. Vezi „Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting”, în Brian Wallis (Ed.), op. cit.

²⁰ Mistica griului e un asemenea clișeu, cu cariera în limbajul curatorial actual. Netaxat la timp, dimpotrivă, hrănit de cei în cunoștință de cauză, s-a propagat, deși mă întreb dacă griul asociat mereu „școlii de pictură de la Cluj” nu e o strictă problemă de gamă, de paletă, de elementar tehnic-pictural al efectului realist în imagini, mai degrabă decât metafizica sulfuroasă, cu accente socio-geo-politice, care pretinde a fi. Parafrazându-l pe colegul lui Paul Neagu de la Londra, mă tem că retorica griului nu se devină un nou exponent al aceluși „same old Eastern European (pictorial) crap”.

²¹ Arthur Lubow, „The New Leipzig School”, *The New York Times*, 8 January 2006.

²² Gerhard Richter, Notes, 1964-65, in Texts. Writings, Interviews and Letters 1961-2007, Thames and Hudson, London, 2009.

²³ S-a vorbit mult despre capacitatea picturii de a absorbi pe tăcute armele rivalului; tocmai „sărutul” oferit picturii, în mod pervers, de tehnologia și discursivitatea multimedială, ar fi făcut-o imortală. Vezi și „ROBERT STORR: One question I see confronting painting is the degree to which it has become a reflection of other image-based media, and thus the degree to which it is increasingly graphic.” în Artforum, „Thick and thin – painters and curators discuss the state of painting in the last two decades – Critical Essay”, aprilie 2003.

²⁴ Peter Weibel, „Pittura/Immedia: Painting in the Nineties between Mediated Visuality and Visuality in Context” in Anne Ring Petersen, Mikkel Bogh, Hans Dam Christensen, Peter Norgaard Larsen (Eds.), *Contemporary Painting in Context*, Museum Tusulanum Press, 2010.

²⁵ Dar câți dintre artiștii acestei picturi recente cunosc cu scrupulozitate formele ei anterioare, realismele și figurativismele succesive de după primele decade ale secolului XX? Vorbim de o cunoaștere riguroasă sau mai degrabă de o „retrăire”, o adălmecare din aer a istoriei picturii? Gerhard Richter, de pildă, e împede de referință pentru unii dintre ei, dar amplu mediată, rareori recunoscută direct.

Simbolismul și suprealismul acestei picturi, trăsături interesante, le-am auzit indentificate și comentate doar de galeristul Mihai Pop.

²⁶ E de interogată coexistența figurativismelor din pictura de la sfârșitul anilor '90 încoace cu realismele fotografiei și filmului din România (imaginea digitală, de exemplu, și noul figurativ). Fotografia este, în orice caz, o preocupare și o practică curente ale artistului român contemporan, pictor figurativ sau nu.

²⁷ Donald Kuspit, „Flak from the „Radicals”: The American case against Current German Painting”, în Brian Wallis (Ed.), op. cit.

²⁸ Multor asemenea lucrări li se aplică, într-adevăr, un alt reproș adresat neoespressionismului: că nu ar consta decât în imagini seducătoare, dar perfect obscure, impenetrabile, biciuind deliberat orice tentativă onestă de interpretare (Victor Man ar fi atunci cel mai nemilos exemplu).

²⁹ Benjamin H. D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, în Brian Wallis (Ed.), op. cit.

³⁰ Prin binomul pe care îl parafrazează, „It hurts / I don't feel anything”, Hal Foster oferă o explicație pentru întorcerea „realului” nu neapărat în pictura, ci în arta contemporană de după 1960: The return of the real: the avant-garde at the end of the century, MIT Press, 1996.

³¹ Donald Kuspit, „Flak from the „Radicals”: The American case against Current German Painting”, în Brian Wallis (Ed.), op. cit.

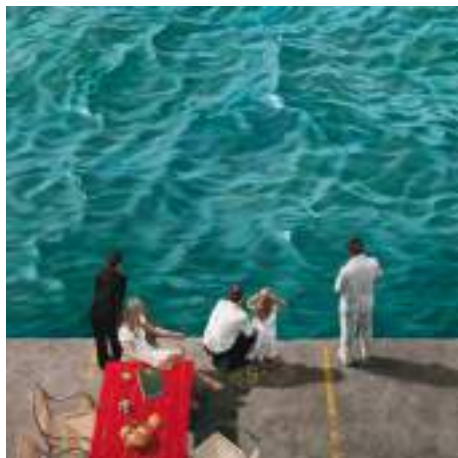


Roman Tolici

text de **OANA TĂNASE**

foto: DRAGOȘ TRĂISTARU/CARIOCA, BOGDAN ANDREI BORDEIANU

Textul de față constituie o versiune ușor diferită față de cel publicat de Oana Tănase în catalogul Roman Tolici. Grafik und Malerei, editat de Ross+Ross Galerie Stuttgart, cu ocazia expoziției personale a artistului din perioada 8 octombrie - 8 noiembrie 2011.



În urmă cu mai bine de zece ani, într-o recenzie a primei lui expoziții personale (1 PLUS 1, împreună cu Dumitru Holban, Muzeul Literaturii Române, București, iunie 2000), publicată în săptămânalul Observator cultural, deja mărturiseam interesul meu pentru ceea ce Roman Tolici elabora drept scenariu al unei lumi împinse către autodevorare. „Coșmar seducător” aveam să numesc pe atunci rezultatul unei articulări a imaginii, a subiectivului.

Dacă privim primele serii de lucrări, atunci descoperim un autoportret multiplu, zdruncinat și biologic, și metafizic: aproximări, distorsiuni, amputări, limite, neputințe, violențe, urlete, perplexități, convertiri. Dorință, iubire, sex, singurătate ori moarte – Roman Tolici nu s-a sfiit să atace tocmai subiectele dure, aparent epuizate, mobilizând în acest sens un vocabular vizual tulburător, de factură neoexpresionistă. Despre o „seducție fatală” avea să scrie, la șase ani distanță, criticul de artă Simona Nastac, atunci când artistul a prezentat la Galeria Posibilă din București *Desene recente* – o serie de lucrări ce pornesc de la negru, un negru echivalat începutului sau veșniciei, haosului sau suspansului, posibilului sau eșecului. „Teritoriile și libertățile se negociază constant, de la o lucrare la alta, ca într-un balet strategic menit să subjuge nu prin precizia mișcării, ci prin suplețea și nefixarea ei”, observa atunci Simona Nastac.

Astăzi, ceva din zvâcnirea artistului de a-și măsura puterile cu viața pare a fi pălit. Caruselul diavolului și-a încetinit alergarea. De-a lungul anilor, atracția pentru convulsiv și visceral, înclinația spre ironie și persiflare, gustul pentru scrâșnet și înjurătură s-au atenuat. De la *Pieta stradală* din 2004 – o alienantă și cutremurătoare scenă urbană ce arestează privirea prin voluta despletirii unui Isus slăbit de suferință – devenim astăzi martorii unei „liniști împinse până la surzenie”, după cum mărturisește însuși artistul. „Marile teme” lasă acum locul micilor întâmplări, așa cum sunt ele portretizate în seria *10*, aflată încă în lucru, iar liniștea ne-ar putea permite – în sfârșit!, după cum spune Roman Tolici – să numărăm stelele Universului. Aparent, radicalismul s-a îmblânzit. Cele mai recente lucrări propun un desen curat și onest, o compoziție mai degrabă cuminte, o acțiune desfășurată frontal față de câmpul imaginii. Persistă însă o anume exuberanță a căutării „adevărului ultim”.

Născut în 1974 în Republica Moldova, Tolici a urmat Școala specială de arte plastice din Chișinău, pentru ca în 1990 să se stabilească în București, inițial ca bursier al statului român, urmând studiile la Liceul de Artă „Nicolae Tonitza”, iar ulterior absolvind secția de grafică a Universității Naționale de Arte. În numeroase rânduri, discuțiile noastre de atelier

câștigă referințe ale unei culturi livrești, căci, după cum singur mărturisește artistul, formarea lui a fost mai cu seamă modelată de literatura rusă. Interesant este faptul că, în anii debutului, Roman Tolici a fost intens preocupat de un registru reprezentational familiar animației: dacă magiei filmului îi putem cu ușurință desluși resorturi intime, tatăl artistului fiind proiecționist de cinema, atunci virtuozitatea și volubilitatea desenului, forța narativă, perspectiva, cadrul și ritmul – calități extrem de prezente și în lucrările care fac obiectul discuției de față (*Action* sau *10*) – au solicitat cu siguranță ani întregi de travaliu. Desenator și, totodată, abil povestitor al celor mai neînchipuite scenarii ce sondează privatul, marginalul, fragmentarul lumii noastre, laolaltă cu magia care le învâluie, Tolici a ales într-o primă etapă să definească și să elaboreze serii de benzi desenate, împrumutând lucrări pentru volume colective publicate nu doar în România și lansând în 2002 un volum de autor, *AAARGH!*, la Hardcomics. Drumul către pictură a fost regăsit după numeroase alte „escapade”, păstrat fiind un întreg repertoriu de teme și preocupări reprezentationale, tocmai într-un moment în care umbra „morții picturii” deja călătorise către Europa de Est și devenea tot mai neliniștitoare deopotrivă pentru generații de artiști și de critici.

Un magnetism incontestabil ar fi vinovat pentru situația dată, dacă luăm în seamă cuvintele artistului fixate într-un dialog publicat în 2008, în *Addenda*, publicație ce a însoțit expoziția personală a lui Roman Tolici la Muzeul Național de Artă Contemporană din București, *Cel mai probabil mâine*. „O imagine pictată completează spații lipsă din percepția noastră asupra lumii și asupra nouă înșine”. Nu știu dacă se cuvine să exhibăm aici sensurile acestui magnetism: pictura este pentru Roman Tolici un proces, adeseori apăsător, chinător, care necesită așteptări, întâzieri, înstrăinări, reveniri, reevaluări. Roman Tolici manifestă un angajament direct cu pictura și mai puțin cu istoria picturii, potrivit încrederii că înveți mai mult privind cu o intensitate dramatică un singur detaliu și nu o covârșitoare totalitate, privind mai mult către sine și nu în exterioritate.

În ciuda mizelor diferite, găsem o oportunitate să invit totuși în discuție cazul altor artiști ai generației lui.

SUS:
5, seria 10, ulei pe pânză, 180 x 180 cm, 2010

dreapta:
1, seria 10, ulei pe pânză, 180 x 180 cm, 2010

stânga, jos:
8, seria 10, ulei pe pânză, 180 x 180 cm, 2010



Spre exemplu, atunci când analizează demersul teoretic și arsenalul mijloacelor lui Adrian Ghenie, artist al aceleiași generații (eseul „Despre pictură și distrugere”), criticul de artă Magda Radu se oprește la un moment dat asupra portretului *Duchamp*, la baza căruia sursa rămâne (tot) o fotografie. Proverbial fiind deja disprețul lui Duchamp față de pictură, artistul pare a fi pus, în lucrarea lui Ghenie, „în situația de a lua act de faptul că luptă cu materia picturală, incitația și dorința de a picta supraviețuiesc și după ce pictura a fost confruntată în diverse momente cu iminența sfârșitului ei”.

Și Roman Tolici recunoaște că peste debutul anilor 2000 plutea un anume disconfort atunci când se vorbea despre pictură, colegi de-ai lui resimțind mai degrabă o plictiseală, o suprasaturație și fiind mai degrabă înclinați să abandoneze mediul în favoarea

unor new media. Își amintește că, întrebat fiind dacă nu cumva interesul său filează și alte medii de expresie, răspunsul său a căzut oblic: „nu, pentru că pot, pot să fac pictură; trăim într-o epocă în care jocul revoluțiilor ce răstoarnă principii este o copilărie, o epocă în care multiplele adevăruri pot conviețui, iar noul a devenit o stare de spirit”. Care ar fi aceste adevăruri, într-o epocă în care suntem constant bombardat și manipulat de imagine, imagine care – la rândul ei – ne solicită la limita imaginația? O epocă în care devine tot mai dificilă distincția dintre fapt și ficțiune, cauză și efect. O epocă în care mutația, regenerarea, transformarea (chiar și în ciuda sensului lor tonic, pozitiv) sunt aplatizate de teamă, expediate în unghiul îngust al scepticismului.

Invitat să participe la nenumărate expoziții de grup ce survolau starea picturii românești a debutului



anilor 2000 (*Spot*, Galeria de INTERESE, București, 20001; *Simeza nostra*, Galeria Simeza, București, 2003; *Young Colors*, Muzeul Național de Artă Contemporană, București, 2004 – sunt doar câteva dintre acestea) devenea ușor pentru ceilalți să înțeleagă singularitatea demersului său. Asta mai cu seamă într-un moment în care producției artistice locale (și, în sens larg, est-europene) i se administrau doze teoretice menite să problematizeze relația noastră cu memoria, istoria recentă și evenimentele ei traumatizante, să imprime (mai degrabă forțat) neofigurativismului vectorii unei arte angajate social ori politic, în imediat. Roman Tolici rămâne contrariant, așa cum și Gili Mocanu, un alt coleg al său de generație rămâne contrariant, tocmai prin a nu fi îmbrățișat „orb” această viziune de re-actualizare a picturii prin înscrierea ei într-un sistem al criticii. „Cred, îmi mărturisea artistul de curând, și în rolul social al artei, ca fiind unul sugestiv, de tip filosofic, dar mai ales poetic. Însă eu, unul, nu elaborez nici proteste, nici soluții. Caut în mai mare măsură să scanez frumusețea ce se naște sub ochii noștri. Și, de ce nu?, a împărtăși celorlalți fascinația acestei frumuseți poate probabil fi la fel de util lumii de astăzi precum o revoltă împotriva dictaturii. (...) Investighez omul și condiția lui trecătoare. Frumusețea și moartea – acestea sunt cuvintele magice, cred eu, în înțelegerea raportului nostru cu realitatea. Acumulez întrebări și răspunsuri pe care le împing către uriașa colecție de întrebări și răspunsuri ale omenirii”.

Artistul pornește de la înregistrarea realității. Dar scenariul său nu are mai nimic de-a face cu construcția la care se referă, spre exemplu, Mihai Pop, artist și coordonator al Galeriei Plan B (Cluj / Berlin), aplicată unui alt coleg de generație al lui Tolici, Șerban Savu. „Pictura ta nu se naște neapărat dintr-o experiență personală, cu atât mai puțin dintr-o situație prealabilă, problematică sau traumatizantă, ci mai degrabă de la observarea neutră (obiectivă) a realității din jur. (...) Totuși, mulți curatori văd în pictura ta un conținut social și politic, iertând – dacă pot să spun așa – faptul că faci pictură. Pictura li se pare lor, mai întâi, un mediu învechit, neadaptat unui conținut socio-politic, iar tu ai avea meritul de a ieși din ea pentru a angaja conținuturi interesante pentru amatorii de artă astăzi?” (vezi interviul intitulat „Amintiri din Est”, *Dilema veche*, decembrie 2009). În general – îi răspunde artistul criticului – realitatea este mai com-

jos:
7, seria 10, ulei pe pânză, 180 x 180 cm, 2009





SUS:
Lucrări din seria NOBODY, tempera și ulei pe pânză,
60 x 30 cm fiecare, 2011

plexă decât ficțiunea. (...) mă interesează incongruențele care decurg din structura societății și din experiențele ei istorice. Sunt lucruri la care mă gândeam de multă vreme, dar nu știam că se pot picta”.

„Este adevărat că port mai mereu camera foto cu mine, considerând-o un carnet de schițe, un șevalet pentru plein-air, o muză damică”, ne spune Roman Tolici. Fotografia este, în ce-l privește, „o experiență anterioară, un document precis, unghiul meu exclusiv de vedere, participarea mea... bagajul meu generos de gânduri”. Întâlnirea cu lumea. Doar odată cu revizitarea zecilor sau sutelor de fotografii, potențialitatea unei picturi ajunge să fie relevată. Cu toate acestea, procedeul implică o construcție „de la zero” a fiecărui detaliu, o analiză a structurii compoziționale, decizii în privința elementelor constitutive – practic un proces ce conduce la o înțelegere și conștientizare a reprezentării, la o meditație asupra conținutului. Atât seria *Park* (2007), prezentată inițial la Muzeul Brukenthal din Sibiu, iar mai apoi în expoziția personală de la MNAC din 2008, cât și ampla serie *Action* (încă în lucru, primele lucrări fiind realizate în 2006) sunt grăitoare pentru relația pe care artistul o întreține cu realitatea, relație mediată de fotografie. Iată ce scrie un alt comentator al artei, Dan Popescu, despre prima dintre aceste serii, în catalogul *Park*, editat de Galeria H'art, București, 2008: „La început, componenta plastică te adjucecă. Asta m-a fascinat, dar m-a și nedumerit. Mi-am spus că nu-i cu puțință să mai faci pictură atât de direct și nevinovat, că în urma experimentelor conceptualiste până și pictura a intrat într-o eră a autoreferențialității. Că suntem postconceptualiști cu toții. Încetul cu încetul am realizat că peisajele lui Roman sunt foarte abstracte”. În ciuda hiper-reasimului, artistul nu pare să permită realității să devină prea tangibilă – de aici și nedumerirea expri-

mată de Popescu. Despre „o ambiguitate precisă” vorbesc și artiștii Muntean/Rosenblum referindu-se la propria lor practică, artiști pe care găsec oportun să-i invoc atunci când mă refer la această tradiție a picturii figurative în care Roman Tolici se înscrie. Și ei apropiază un limbaj clasic; plasează figuri arhetipale în scenografii urbane extrem de familiare pentru a explora contradicțiile interne ale construcției identității; și mesajul din lucrările lor (desen, pictură, fotografie, film) pare cumva suspendat în norul dilemelor societății contemporane. Un alt punct de referință pentru această atitudine față de realitate, în care plonjezi pentru a-i descoperi frumusețea, o realitate ale cărei zgomote le ștergi pentru a-i amplifica vitalitatea, l-ar putea constitui demersul artiștilor Dubossarsky și Vinogradov. Chiar dacă soluțiile plastice diferă semnificativ, imaginarul este hrănit de semnale și personaje ale unui cotidian foarte apropiat de cel al lui Roman Tolici. „Nu agreeam termeni precum noua sinceritate sau noul realism. Tot ceea ce ne dorim este să alegem o imagine a vieții contemporane și să o portretizăm”.

Ei bine, asupra acestei problematici vă invit să întârziem împreună: ce anume mai poate fi pictat? „Arăt lumea așa cum o văd eu și e dreptul fiecăruia să facă acest lucru”, spune Roman Tolici. Iar eu insist: dezolat de istoria majoră și neîncrezător față de impactul reprezentărilor ei actuale, plutind în melancolie (mai puțin) din pricina existenței cât a dilemelor pe care le conține, contrariant prin relaxarea cu care execută gama figurativă, nu o singură dată hărțuit cu reproșuri cum că ar „picturiza” simple fotografii, invidiat pentru acuratețea cu care te informează asupra realului imediat, prea nonșalant față de avântul politic și spectacular al artei actuale, Roman Tolici afirmă cu convingere forța picturii. De aici încolo vorbește pictura.

- de sus în jos:
1. One waltz, seria ACTION, ulei pe pânză, 130 x 250 cm, 2009
2. One drama, seria ACTION, ulei pe pânză, 130 x 250 cm, 2009



Roman Tolici

text by OANA TĂNASE

Over ten years ago, in a review of his first solo exhibition (1 PLUS 1, together with Dumitru Holban, Museum of Romanian Literature, Bucharest, June 2000) in the weekly publication *Observator Cultural* I declared my interest in Roman Tolici's portrayal of a world being driven towards its own self-devouring. A 'seductive nightmare' was what I called at the time the result of this articulation of the imaginary, of the subjective. Looking at his first series of works we discover a multiple self-portrait that has been shaken up both biologically and metaphysically: approximations, distortions, amputations, limits, impotence, violence, screams, perplexities, conversions. Desire, love, sex, solitude and death – Roman Tolici never shied from tackling hard, seemingly exhausted subjects, employing to this end an unsettling visual vocabulary of neo-expressionist inspiration. Six years later, the art critic Simona Nastac would write of a 'fatal seduction' when the artist exhibited *Recent Drawings* at *Galeria Posibila* in Bucharest, an exhibition comprising a series of works that begin with black, a black which in his early work was compared to eternity, chaos or suspense, possibility or failure. 'Territories and freedoms are constantly under negotiation, from one work to the next, like in a strategic ballet that aims to conquer, not by the precision of its movement, but by its suppleness and unfixed nature,' observed Simona Nastac at the time.

Today, something of the artist's drive to measure his powers against life appears to have waned. The devil's carousel has slowed down. Over the years, his attraction for the convulsive and visceral, his inclination towards irony and derision, his taste for grinding his teeth and abuse have decreased. By comparison with *Pieta stradală* (Side-walk Pieta) in 2004 – an alienating and unsettling urban scene that arrests the gaze through the volute unravelling of the hair of a Jesus weak with pain – we today witness a 'silence pushed to extreme of deafness', as the artist himself declared. 'Grand themes' now make way for small events, as depicted in the series 10, which is still a work in progress, and silence allows us – finally, as Roman Tolici says – to count the stars of the Universe. Radicalism has seemingly been tamed. His most recent works feature clean and honest drawing, a tamer composition and action that takes place frontally vis-à-vis the field of vision. However, there persists a certain exuberance in the search for the 'ultimate truth'.

Born in 1974 in the Republic of Moldova, Tolici studied at the special school of fine arts in Chişinău, before settling in Bucharest in 1990 on a Romanian state grant, a student at the 'Nicolae Tonitza' School of Art who would later graduate from the graphic arts department of the National University of Art. On many occasions, our studio discussions would bring up literary references, for, as he himself explained, his education was shaped predominantly by Russian literature. It is interesting how, in his early years, Roman Tolici was intensely preoccupied with a means of representation more commonly associated with animation: while his fascination for film can be attributed to personal motives, his father having been a cinema projectionist, then the virtuosity and volubility of his drawing, narrative force, perspective, composition and rhythm – qualities also highly present in the works discussed here – undoubtedly must have entailed many years of hard work. A draughtsman and, at the same time, an artful teller of the most inconceivable of stories that probe the private, marginal, fragmentary aspects of our world and the magic that surrounds them, Tolici initially chose to define and develop a series of comic strips, contributing works to collective volumes published in Romania and abroad, followed, in 2002, by the launch of a solo album entitled AARGH! through *Hardcomics*. He rejoined the road to

painting after many other such 'escapades', retaining an entire repertoire of representational preoccupations and themes at the very time when the shadow cast by the 'death of painting' had already made its way to eastern Europe and was becoming increasingly unsettling to generations of both artists and critics.

This situation can be explained on account of an incontestable magnetism, if we give credence to what the artist said in an interview published in 2008 in *Addenda*, the publication accompanying Roman Tolici's solo exhibition at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest entitled *It could happen tomorrow*. 'A painted image fills in the missing spaces in our perception of the world and of ourselves.' I am not sure we should reveal here the meanings of this magnetism: painting for Roman Tolici is an often oppressive, tormenting process that implies waiting, delay, alienation, revisiting and re-evaluation. Roman Tolici displays a direct engagement with painting, and less with the history of painting, which is in keeping with his belief that one learns more by looking with dramatic intensity at a singular detail than an overwhelming totality, looking more towards oneself and less outwardly.

Roman Tolici admits to the existence of a certain uneasiness in discussions on painting during the early years of the 2000s, when some of his colleagues experienced something akin to boredom and oversaturation and were tempted to abandon painting in favour of new media. He recalls how, on being asked whether his interest also ran to other means of expression, he answered straightforwardly: 'No, because I can, I can do painting; we're living in an era in which the revolutions that overthrow principles are childhood games, an era in which multiple truths can co-exist, and the new has become a state of mind.' What are these truths in an era in which we are constantly bombarded and manipulated by images, images which, for their part, test our imagination to the limit? An era in which it is becoming increasingly difficult to distinguish between fact and fiction, cause and effect? An era in which mutation, regeneration, transformation (even despite their invigorating, positive meanings) are blunted by fear and sent to stand in the narrow corner of scepticism?

Invited to participate in numerous group exhibitions reflecting the state of Romanian painting at the outset of the 2000s (Spot, *Galeria delINTERESE*, Bucharest, 2001; *Simeza nostra*, *Galeria Simeza*, Bucharest, 2003; *Young Colors*, The National Museum of Contemporary Art, Bucharest, 2004, to mention but a few), the uniqueness of his endeavour became clear. All the more so as local artistic production (and, in a broad sense, also that of Eastern Europe) received injections of theory intended to aid discussion of our relationship with memory, recent history and its traumatic events, and to lend (in a more forced way) neo-figurativism the traits of an art socially or politically engaged with the present. Roman Tolici is an intriguing artist precisely for his not having 'blindly' embraced this vision of making painting topical again by inscribing it into a system of criticism. 'I also believe, the artist recently told me, 'in the social role of art, one that is suggestive, philosophical, but especially poetic. But personally I develop neither protests nor solutions. I am chiefly trying to explore the beauty born beneath our eyes. And – why not? – sharing my fascination for this beauty with others might prove just as useful in today's world as rebellion against dictatorship (...) I am studying man and his transient condition. Beauty and death – these are the magic words, I believe, in understanding our relationship with reality. I accumulate questions and answers, which I

add to mankind's giant collection of questions and answers.'

The artist begins by capturing reality: 'it's true I always carry a camera around with me, which I think of as a kind of notebook, a plein air easel, a generous muse.' Photography is to him 'a prior experience, a precise document, my exclusive perspective, my contribution... my extensive baggage of thoughts.' The encounter with the world. It is only after revisiting tens or hundreds of photographs that the potentiality of a picture is revealed. At the same time, the procedure implies a building 'from scratch' of every detail, an analysis of compositional structure, decisions in respect of the constitutive elements – in effect a process that leads to an understanding and conscious awareness of representation, meditation on content. Both the *Park* series (2007), originally exhibited at the *Brukenthal Museum* in Sibiu before later forming part of a solo exhibition at the *MINAC* in 2008, and the extensive *Action* series (a work still in progress, the first items of which were created in 2006) are indicative of the artist's relationship with reality, a reality mediated through photography. Another art critic, Dan Popescu, had this to say about the first of these series in the *Park* catalogue, published by *Galeria H'art* in Bucharest, in 2008: 'At first you are won over by the visual component. This aspect fascinated me but also perplexed me. I told myself it was no longer possible to make such direct and innocent painting, that after the conceptualist experiments, even painting had entered an era of self-referentiality. That we are all post-conceptualists. Slowly I began to realise that Roman's landscapes were extremely abstract.' Despite the hyperrealism, the artist does not appear to allow reality to become overly tangible – which also explains Popescu's confusion. The artists *Muntean* and *Rosenblum* speak of 'a precise ambiguity' in relation to their own work – two artists I find it opportune to invoke when referring to the tradition of figurative painting Roman belongs to. They also appropriate a classical language; they place archetypal figures in highly familiar urban settings in order to explore the internal contradictions in the construction of identity; and the message of their works (drawing, painting, photography, film) also somehow appears to be suspended in the cloud of dilemmas facing contemporary society. Another point of reference for this attitude to reality, into which we dive in order to discover beauty, a reality whose sounds we eliminate in order to amplify its vitality, could be given by the approach of the artists *Dubossarsky* & *Vinogradov*. Even if their artistic solutions differ significantly, the imaginary in their work feeds on the signals and characters of a quotidian existence extremely close to that of Roman Tolici. 'We don't like terms such as new sincerity or new realism. All we want is to choose an image of contemporary life and to paint its portrait.'

A question I would go on to ask is that of what else can still be painted? 'I show the world as I see it myself, and it's everyone's right to do so,' says Roman Tolici. To which I say: Disillusioned with important history, and not totally convinced by the impact of its representation, floating on a sea of melancholy (less so) on account of life and its dilemma, baffling by the relaxation with which he implements his figurative repertoire, more than once reproached for his simple 'picturing' of photographs, envied for the precision with which he conveys the immediate reality, overly indifferent to the political and sensationalist explosion of art today, Roman Tolici states the power of painting. And here we leave painting to speak for itself.

translation by SAMUEL W. ONN

Dumitru Gorzo

Eșecul sfârșitului lumii

text de RICHARD UNWIN
foto: VIRGIL BABUSCOV

Dumitru Gorzo. Gorzo. Numele prescurtat, enigmatic, ne atrage atenția asupra unui talent unic, neconvențional. Este un pseudonim dramatic, care se potrivește foarte bine cu trăsăturile misterioase și îndrăznețe ale artei lui. Atrăși fiind de mister, la fel cum fluturile este atras de lumină, inevitabil ne întrebăm cine este acest Gorzo, acest creator mercurial al lucrărilor, al lumii care se desfășoară în fața ochilor noștri.

Cu toate că ne-am dori să ni-l imaginăm ca pe un super-erou din desenele animate, Gorzo este totuși doar un om, chiar dacă talentul și calitățile lui artistice cu siguranță îl separă de mulțime. Acum de renume internațional și locuind la New York, Gorzo se evidențiază printre tinerii artiști români, fiind parte a generației care îi include pe Adrian Ghenie și Ciprian Mureșan. În mod clar, aceasta este una dintre generațiile prin care arta românească a depășit orice așteptări, atingând un nivel al atenției internaționale care părea imposibil de atras cu un deceniu în urmă. În vreme ce mulți dintre acești artiști, mai ales cei din Cluj, au în comun anumite trăsături, Gorzo a avut întotdeauna o abordare stilistică diferită, de acțiune, foarte dificil de definit. A fost printre primii artiști care a fost onorat cu o expoziție special dedicată lui, la Muzeul Național de Artă Contemporană (MNAC) din București, în 2006. Lucrările lui îmbină mai multe genuri, creând o narațiune estetică de sine stătătoare.

Pare potrivit ca gânditorul independent Gorzo să se întoarcă în România pentru a inaugura noua galerie Jecza, un loc care va duce mai departe arta românească și care marchează în mod specific o nouă treaptă în dezvoltarea artei contemporane timișorene. Gorzo a atins în cariera lui punctul în

jos:
Imagine din expoziție. Detaliu

care poate experimenta cu încredere chiar mai mult, și astfel a redus din greutatea și monumentalitatea picturilor lui anterioare, realizând sculpturi, desene și picturi care izolează personaje și totemuri care au fost reprezentate de-a lungul întregii lui cariere. Concentrându-se pe contururi proeminente, observăm vitalitatea crudă a abordării lui Gorzo. Lucrările lui demonstrează o încreștare continuă cu România rurală, oamenii și peisajul acesteia; folosirea lemnului și a lutului împrumută lucrărilor o calitate naturală, genuină. Mai presus de orice altceva, desenele minimaliste și sculpturile cioplite ne permit o apropiere neobișnuită de artist și de tehnica sa, scoțând în evidență esența subiectelor explorate pe parcursul ultimului deceniu.

Ca întotdeauna, există ambiguități și trăsături de gândire alternativă înscrise în lucrările lui Gorzo. Observăm sentimentul universalului și abstractului, al unor lumi care se îngemănează într-un spațiu foarte aproape de vis. Avem indicii clare că aceste lucrări s-au născut în România, la țară, dar de asemenea este foarte clar că doar el ar fi reușit să le redea astfel. Artă lui Gorzo are legături clare cu propriile lui experiențe și percepții, dar de asemenea are și o natură a priori, internă, artistul afirmând că adesea își găsește temele furișându-se în propriul suflet. La această cumpănă, găsim personajele pe care Gorzo le numește arhetipuri, oameni sau creaturi despre care s-ar putea spune că reprezintă un personaj sau o idee universală. Acestea ar putea fi personajele atemporale ale peisajului rural – bătrânica acoperită de straie grele, țărânul care lucrează pământul – sau acestea ar putea fi personaje ceva mai iluzorii, mai abstracte, laitmotive care exprimă idei universale precum înțelepciunea, copilăria, dorința sexuală sau puterea. Pentru Gorzo, subiectele sau temele pe care le portretizează reprezintă atât creații personale, cât și standarde preluate din cultura universală. Este un teren complex și fertil de reproducere, în care „realul”, particularul și existentul pot fi văzute alături de mitologie și ocult.

Pentru observator, rezultatul revărsării exuberante a artei lui Gorzo este cu siguranță unul care ne permite să ne urmărim propriile căi narrative, variatele fire oferindu-ne interpretări multiple. Totuși, o caracteristică unificatoare care transcende lucrările lui Gorzo este modalitatea prin care piesele individuale ilustrează o reprezentare coerentă a lumii. Aduse împreună, lucrările artistice evocă un loc pe care ni-l putem imagina existând, un loc care ar putea fi casa acestor personaje, un loc în care formele lor ciudate





stânga și jos:
Imagini din expoziție

pagina alăturată:
Imagine din expoziție. Detaliu

ar putea fi acceptate. În această manieră, creațiile lui Gorzo ar putea fi comparate cu cele ale artistului britanic Charles Avery, al cărui proiect de termen lung, *Insula*, l-a motivat pe artist să aducă la viață o insulă imaginată care se presupune că există dincolo de țărmul vieții obișnuite. Prin străduințele lor individuale, cei doi artiști împărtășesc trăsătura comună prin care își extind mereu lumile exprimate, așa încât, chiar și atunci când găsim un desen care reduce abordarea artistică la câteva linii trasate pe o foaie de hârtie, sapă la fel de adânc în profunzimi neexplorate încă. Acolo unde Avery este specific în a crea un „spațiu” definit pentru creațiile sale, scopul lui Gorzo rămâne unul mai puțin clar, lăsând întrebări fără răspuns în ceea ce privește momentul în care se termină lumea reală și începe cea proprie.

O convingere importantă, pe care Gorzo și-a păstrat-o de-a lungul întregii cariere, este aceea că obiectul și imaginea rămân la fel de complete în artă ca și conceptele și ideile în gândire. Preocuparea admirabilă și adevărată pentru estetică s-a dezvoltat alături de interesul său pentru lumea fizică a realității și nevoia de a da amploare artei sale. Astfel de preocupări pot fi văzute ca motivații clare în spatele lucrărilor de sculptură ale lui Gorzo, dar le vedem exprimate și în noile desene, care combină formele bidimensionale cu contururile tactile de lut și pământ. Alături de imediata greutate și volumul aduse lucrărilor, ne putem gândi la bulgării de pământ care adaugă o doză de realitate specifică universalității manifestate liber în desene. O incursiune similară a realității, exprimată într-o manieră tradițională nobilă, putem vedea în felul în care Gorzo ilustrează viața reală a personajelor rurale. Cu toate că artistul a provocat controverse în trecut din pricina presupunerilor exploatare ale personajelor românești, de fapt el le conferă demnitate și un sentiment de mândrie interioară, determinată de claritatea și integritatea pe care o găsim la jucătorii de cărți ai lui Cézanne.



Pentru Gorzo, este important să nu supradimensionăm conexiunea rurală, dar, fără îndoială, lucrările lui au o mare profunzime, iar rădăcinile românești ne pot duce departe. Într-un pasaj ingenios, care are ceva din spiritul pe care îl găsim la Gorzo, învățatul italian Claudio Magris, marele povestitor al teritoriilor învecinate cu Dunărea, spune despre România: „Civilizația românească este una a lemnului, a calității și a puterii lemnului, a cumpătărilor religioase ferme, a ustensilelor de fiecare zi, a meselor și scaunelor din casă, care păstrează amintirea pădurilor mărețe în care populația și-a găsit refugiu și siguranță în timpurile de demult în fața iminențelor invadatori.”

Niciodată nu este departe în arta lui Gorzo aluzia unui „invadator” care e chiar la ușă, indiferent dacă acesta vine din interior – tulburările emoționale sau fizice care amenință să ne copleșească – sau dacă vine din exterior și îl putem vedea. Alături de subiectele care au luat naștere din țărmul antic împădurit al României, sexul și monștrii străbat, de asemenea, lumea lui Gorzo. Este un țărm pe care l-am putea aborda cu neliniște, în care să nu ne

dăm seama de la bun început că aceste lucruri tulbură psihicul, nu doar pe cel al enigmaticului artist, dar chiar și pe al nostru. Cu toate acestea, încercăm să îl încadrăm pe Gorzo, dar influențele sale sunt întotdeauna mult prea difuze, prea alunecoase pentru a fi clare pentru mult timp. În *Eșecul sfârșitului lumii*, preocuparea și schimbarea oarecum slăbite se definesc prin faptul că ele devin și mai puțin certe, iar personajele care ne stau în față se anunță asemănătoare cu cele din teatrul absurdului.

Traducere de **LAURA VITELAR**

Text scris pentru expoziția cu același nume de la Galeria Jecza, Timișoara, mai-iulie 2011

Dumitru Gorzo

The Fiasco of the End of the World

text by **RICHARD UNWIN**

Dumitru Gorzo. Gorzo. The enigmatic, abbreviated name draws our attention to a singular, unconventional talent. It is a dramatic monicker that sits well with the bold, mysterious quality of his art. Attracted by the enigma, like moths drawn to the flame, we inevitably question who this Gorzo is, this mercurial creator of the work, of the world, that is fashioned before our eyes.

While we might want to imagine him as a cartoon superhero, Gorzo is of course only a man, though his artistic qualities certainly set him apart from the crowd. Now established on the international scene, with a base in New York, Gorzo emerged as one of the leading lights of young contemporary Romanian art, part of a generation that included the likes of Adrian Ghenie and Ciprian Mureşan. Arguably, this was a generation that saw Romanian art exceed expectations, achieving a level of global attention that would have been impossible a decade earlier. While many of these artists, particularly those from Cluj, share discernible traits, Gorzo has always offered something different, pursuing a stylistic approach that is difficult to pin down. One of the first artists to be honoured with a dedicated exhibition at Bucharest's National Museum of Contemporary Art (MNAC) in 2006, his work spans genres, creating an aesthetic narrative all of its own. It seems appropriate that the independently minded Gorzo should have returned to Romania to inaugurate the new Jecza gallery, an opening that sees Romania's art map diversify further, and, more specifically, marks a new high for contemporary art in Timişoara. At a point in his career where he can have the confidence for even greater experimentation, Gorzo has stripped back some of the weight of earlier, monumental paintings, producing sculptures, drawings and paintings that isolate characters and totems that have recurred throughout his career. Concentrated along bold outlines, we see the raw vitality of Gorzo's approach. The pieces speak of an ongoing engagement with rural Romania, its people and landscape; the use of wood and clay lending the work a natural, earthy quality. Above all else, though, the minimalist drawings and hand-carved sculptures allow us to get unusually close to the artist and his technique, distilling the essence of subjects he has been exploring over the last decade or more.

As always, there are ambiguities and alternating trains of thought running through Gorzo's work. There is the sense of the universal and the abstract, of worlds blurring and a dream-like space. There is the indication that this work has been born of the



*Romanian countryside, but also it is clear that only this one man could have rendered it so. Gorzo's art has clear empirical links to his experiences and perceptions, but it also has an a priori, internal nature, with the artist saying he often finds his subjects lurking inside of him. It is on this divide that we find the characters Gorzo refers to as archetypes, people or creatures that might be said to represent a universal persona or idea. These might be the classic characters of the timeless rural landscape – the old woman blanketed in thick clothes, or the peasant farmer – or they may be more illusive, abstract figures, motifs that express universals such as wisdom, infancy, sexual lust and power. For Gorzo, the subjects he portrays are both his own particular creations, and at the same time they are standards taken from universal culture. It is a complex, fertile breeding ground where the 'real', the particular and the existing can be seen to mix with mythology and the occult. For the viewer, the result of the exuberant outpouring of Gorzo's art is surely one that allows us to follow our own narrative paths, the various strands allowing for multiple readings. A unifying trend that overarches Gorzo's work, though, is the way individual pieces coalesce as a coherent illustration of a world. Brought together, the art works evoke a place we can imagine existing, a place that could be home to these characters, a place where their strange forms would make accepted sense. In this manner, Gorzo's output can be compared to that of the UK artist Charles Avery whose longterm project *The Island* has occupied the artist in bringing to life a fictional island that supposedly exists somewhere beyond the realm of ordinary life. In their individual endeavors, the two artists share the trait of forever expanding their rendered worlds, so even where we find a drawing that reduces the artistic approach to a few lines on paper, it nonetheless digs deeper into uncharted territory. Where Avery has been explicit in creating a defined 'place' for his creations, though, Gorzo's purpose remains less obvious, leaving unanswered questions as to where the real world stops and Gorzo's starts.*

An important belief that Gorzo has retained throughout his career is that object and image remain as integral to art as concepts and ideas. Gorzo's admirable and valid concern for aesthetics has

developed alongside his interest in the physicality of reality and the need to convey a sense of volume in his art. Such concerns can be seen as an obvious motive behind Gorzo's sculptural work, but it is also something we see expressed in the new drawings that combine two-dimensional shapes with the tactile contours of clay and mud. Alongside bringing an immediate weight and volume to the work, we can think of the clumps of earth as adding a dose of particular reality to the loose universality of the drawings. A similar intrusion of reality, expressed in the manner of a noble tradition, is seen in Gorzo's depiction of real life, rural figures. Though the artist has attracted controversy in the past for his supposed exploitation of Romanian characters, in actual fact he provides them with a dignity and sense of inner pride reminiscent of the clarity and integrity we find in Cezanne's card players.

*For Gorzo, it is important that we do not overplay the rural connection, but undoubtedly there is a depth to his work and its Romanian roots that can carry us far. In a clever passage that captures something of the spirit we find in Gorzo, the Italian scholar Claudio Magris, the great surveyor of lands touching the Danube, says of Romania, "Romanian civilization is one of wood, of the goodness and strength of wood, of the firm, religious mildness of everyday utensils, of the tables and benches in the house which preserve the memory of the great woods in which the original population sought safe refuge, in ancient times, from the invader of the moment." Never far away in Gorzo's art is the reminder that the 'invader' is at our door, whether it comes from within – our own emotional, bodily torments straining to emerge – or an outsider looming large. Alongside subjects that have risen up from the ancient forested land of Romania, sex and monsters pervade Gorzo's world. It is a place we might approach apprehensively, were we not to realize that these things bubble within the psyche, not only of the enigmatic artist, but also our own. However we try to frame Gorzo, his influences are always too diffuse, too slippery, to hold down for long. In *The Fiasco of the End of the World*, the concern, the unnerving shift, is that things are becoming less certain still, the figures before us announcing themselves as characters from a circus of the absurd.*

Mind trap: fotorealism cu proiectorul

text de VALENTINA IANCU

Pictura a trecut de-a lungul secolelor prin repetate experimente și schimbări. Cea mai acută nevoie de a inventa modalități de expresie noi a fost resimțită odată cu apariția fotografiei, care venea să destabilizeze ideea de reprezentare a realității prin intermediul picturii. Din acel moment, pictorii s-au depărtat tot mai mult de realitatea imediată, focusându-și atenția pe expresie, impresie, gest, senzație etc. Pictura a depășit în secolul XX toate limitele academice, reconsiderând percepția clasică asupra artei. Funcția desenului ca bază a picturii a fost redusă treptat până la suprimare, culoarea jucând un rol decisiv în evoluția direcțiilor propuse de modernism, avangardă și neomodernism.

Întoarcerea la figurativ și apropierea tot mai multor artiști contemporani de reprezentarea realistă a adus cu sine și o reconsiderare a tehnicilor picturale și a picturii în sine. Pentru că această apropiere, astăzi, se face prin intermediul tehnicii, care vine să simplifice considerabil orice demers pictural. Schița pregătitoare, exercițiul desenului și pregătirea culorilor conform vechilor teorii au fost treptat înlocuite, în special la artiștii mai tineri, de construcția compozițiilor pe computer și proiectarea lor pe pânză. Destul de dur criticată de mulți teoreticieni ai artei contemporane, folosirea proiectorului în pictură rămâne o practică menită să simplifice munca fiecărui artist, fără s-o diminueze în toate cazurile. Practic, proiectorul vine să înlocuiască în mod firesc camera obscură și alte instrumente de proiecție „primitive”. Pictorul David Hockney a încercat să demonstreze faptul că maestrul picturii din toate timpurile au folosit diferite metode care să le faciliteze preluarea și prelucrarea unor elemente din realitate. Chiar dacă teza lui Hockney a fost criticată și parțial demontată deopotrivă de istorici de artă și de oameni de știință, cel puțin în acest moment, această teorie nu se poate demonstra sau demonta definitiv cu certitudine. Mergând mai departe, una dintre ideile lansate prin această controversată teorie este că pictura înseamnă mai mult decât proiecția în sine; rolul proiectorului fiind într-adevăr de multe ori minimal în finalizarea operei. Aș aduce însă în discuție etica folosirii proiectorului în cazul reproducerii perfecte a unor imagini fotografice. Există o practică destul de comună multor artiști de a prelua fotografii ale unor terți și de a le picta întocmai. Pictura devine o reproducere sau copie fidelă a unor alte opere de artă. Cosmin Năsui răspundea problemei reproducerii fotografiilor altora prin invocarea unui paragraf al Legii 186/1996 privind drepturile de autor și drepturile conexe, demonstrând că acest demers este perfect legal. Chiar dacă legile statului nu sunt încălcate, din punctul meu de vedere, reproducerea în pictură a unor fotografii anulează o parte semnificativă din munca artistului. Din creator în sine, artistul este limitat la o muncă de copiere. Reproducerea anulează creativitatea, personalitatea artistică, interpretarea. Între un pictor și un vopsitor de garduri (sau o imprimantă inkjet) diferențele rămân doar la nivel de diplomă: un muncitor licențiat și altul cu doar câteva clase. În educația artistică se practică de sute de ani copierea lucrărilor unor maeștri. Rolul acestui demers este de a dezvolta aptitudinile și cunoștințele de ordin tehnic ale tinerilor artiști. Niciodată o copie pe pânză a unor lucrări celebre nu

a depășit statutul de copie. În acest caz, de ce copia unei fotografii poate avea pretenția de a fi considerată artă în sine?

Cred că ar fi utilă o oarecare definire a picturii în contextul actual. Din punctul meu de vedere, arta nu se poate reduce doar la tehnică. Pictura impecabilă ca realizare tehnică se auto-anulează dacă din punct de vedere conceptual nu se poate susține. Societatea contemporană este una a imaginii, evoluția fotografiei, cinematografului și publicității reprezintă o sursă permanentă de consum vizual. Memoria omului contemporan primește zilnic un flux enorm de imagini. Artă care nu poate să depășească prin nimic această supra-saturare vizuală, rămânând în banalul reproducerilor imediatului cotidian, are dezavantajul de a cădea în derizoriu și, implicit, de a fi imediat uitată. Poate o componentă nouă a valorii artei contemporane ar trebui definită în funcție de memorie.

Așadar, din punctul meu de vedere, pictura este mult mai mult decât tehnică. Drept urmare, reproducerea ca atare a unei fotografii în pictură rămâne la statutul de copie. Sau ar putea fi vorba de o operă de artă cu autor multiplu. Dacă, material, ea aparține pictorului, autorul intelectual și moral al lucrării rămâne fotografatul.

Dacă pentru unii artiști proiectorul este doar un instrument menit să le faciliteze munca, pentru alții, folosirea proiectorului reprezintă o anulare artistică. În momentul în care pictura este redusă la copiere absolut identică, simplificarea la minimum a actului creator și absența originalității fac discutabil însuși statutul respectivelor lucrări, în sensul definirii lor ca opere de artă plastică.

O vară cu pictura lui Nicolae Comănescu la MNAC

text de **ADRIAN GUȚĂ**
foto: KISS ISTVAN

Pictura și vorba lui Nicolae Comănescu sunt bogate: în culoare, în pastă, pitoresc (noțiunea asta din urmă ar trebui „despletită”, are multe „șuvițe” de imagine și sunet urbane, citadinism cosmopolit sau cu „arome” locale). Dacă stai cu N.C. pe terasa de la etajul IV al MNAC sub un soare necrușător al începutului de august (2011), după ce i-ai văzut expoziția, te simți împlinit cultural și nutrești speranța că inconfortul climatic va fi învins de izbânda tocmai numită și de vivacitatea dialogului cu teme și inflexiuni îndatorate sus-amintitului pitoresc.

dedesubt:
Spending your mid-life crisis on the beach, 2007, acrilic pe pânză, 100 x 250 cm

Poate nu știați: Nicolae Comănescu, membru fondator al grupului *Rostopasca*, este, în această calitate și prin ceea ce a făcut după dizolvarea grupului, ca artist individual, unul dintre deschizătorii de drum pentru generația 2000 și pentru noua ofensivă a picturii în arta contemporană românească. Rebelii relaxați din *Rostopasca* au pictat, au făcut obiect și instalație, performance, video, după caz, conform cu răspunsurile pe care le dădeau unui context eclectic și pe care voiau să-l dinamizeze. S-au distanțat de repere locale rigidizate. Deconstruiau lucid-postmodern modele, nu ezitau să asimileze și să prelucreze seva unor surse/tendințe (reprezentând fenomene artistice sau de civilizație urbană, de la CoBrA și post-conceptualism în „dialect” apropiat de al Young British Artists la graffiti și decupaje textuale din limbajul stradal, de cartier), creau premisele comportamentului DIY chiar dacă a venit destul de repede și sprijinul instituțional. Polemizau cu ambii termeni ai polarizării neo-ortodoxism – new media, tocmai fiindcă preferau libertatea neștirbită de atitudine și expresie, tezismului de un fel sau altul. Nu au încercat activarea „cu dinții strânsi” a unui avangardism programatic; au fost, cred, mai eficienți grație spiritului ludic cu care și-au exercitat pomirea critică – o strategie pe care aș califica-o („poate mă repet”) ca fiind postmodernă. Aceasta, în opinia subsemnatului, guvernează și astăzi – a primit firești adăugiri și nuanțări în timp – gândirea și practica artistică a lui Nicolae Comănescu.

Expoziția de la MNAC este o retrospectivă, semnătura curatorială aparținând Ruxandrei Balaci. În acest context a apărut ideea, împărtășită fără rezerve de artist, ca suprafețele de expunere să fie personalizate cromatic, ceea ce a amplificat componenta de spectacol vizual a expoziției; lucrările, puternice, erau potențate și nu slăbite de culorile aplicate suportului parietal – mă refer mai ales la spațiile personalizate de pictura „perioadei *Rostopasca*” (ocupând, spune chiar N.C., intervalul de timp 1997-2004) și de aceea realizată cam între 2004 și 2007, coordonatele sale tematice fiind „Grand Prix Remix”, diverse variante de „Wrong...”, exotisme/fantasme ale trecutului și prezentului (seria „Beach Boy”). Toate acestea alcătuiesc cea mai amplă dintre cele două părți ale retrospectivei. A doua grupează tablouri pictate de Comănescu din 2007 încoace, viziunea din care au rezultat, mijloacele de expresie și tehnica diferențându-le apăsător de acelea care le precedă: „Berceni” este parola acestor opere, adică titlul însuși al expoziției, sau, conform listei de lucrări ce a fost pusă la dispoziția vizitatorilor, „Seria Praf și Pulbere”. Până la „Berceni”, peisajul urban se compunea din surprinzătoare întâlniri de planuri, depinzând de sisteme de referință (perspectivă, geografie, civilizație/cultură) diferite. Mai mult, realul făcea pace cu fantasticul-oniricul-iluzoriul, cotidianul erodant cu exotismul evazionist... Mai la zi venind cu tehnologiile de manipulare a imaginii, Comănescu deschidea ochii (dimineața târziu) asupra fluxului de imagini de

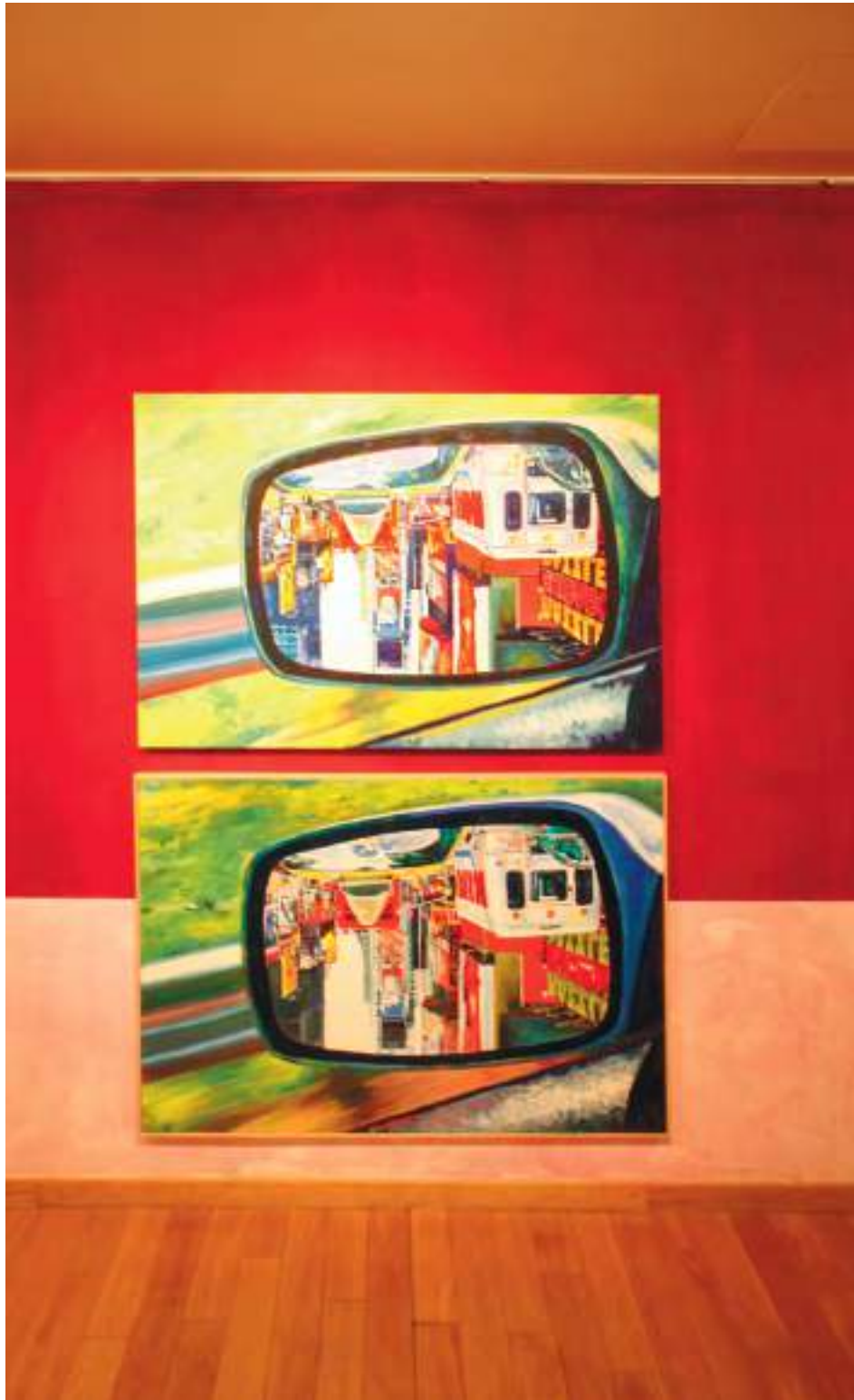




pagina alăturată, sus:
Caspar David Friedrich pe terasa blocului
uitându-se la marea de praf 2, 2009
scrum, pământ, făină de muștar cu medium
acrilic pe pânză, 80 x 120 cm

pagina alăturată, jos:
Fotolii în fundul curții la Ota, 2007
praf și medium acrilic pe pânză, 80 x 120 cm

dedesubt:
On road, 2007, acrilic pe pânză, 90 x 120 cm



pe internet, eventual combina acești stimuli cu cei adunați în fotografiile făcute de el în diverse expediții în orașul de reședință (București) ori în strivitoare metropole unde se vorbește o engleză grăbită. Anima acest hibrid cu puls aproape suprarealist, trimițând parcă și la realismul magic – apropiere tentantă pentru autorul textului de față –, printr-o remarcabilă exuberanță cromatică, asociată cu un neo-expresionism viguros. Și cu tentații iconografice&stilistice neo-pop&foto-realiste seducătoare. Să ne înțelegem: ironia este un reper atitudinal semnificativ pentru opera lui Comănescu de la începuturile *Rostopascăi* până la „tărul” „Bercenilor”. Și nu se poate spune că ea, ironia, este sortită pieirii de atunci încoace; poate că a luat-o pe căi oarecum smerite, mai discrete.

În substanța imaginii create de pictorul în discuție se impune în ultimii patru ani un realism potolit și reflexiv, cu semne că plătește un mic tribut unui romantism fără detentă retorică. Simplificând și pornind de la un exemplu din expoziție: Caspar David Friedrich (personajul) poate fi dominat nu doar de un grandios peisaj natural atemporal, ci și de unul urban contemporan.

După cum mi se confesa Nicolae Comănescu, bogăția de informație pe care o conținea pictura sa nu s-a restrâns odată cu intrarea în „Berceni”, doar că este livrată în alte coordonate: de la pluralismul cromatic și al reprezentării realității înlăuntrul și dincolo de granițele sale, s-a trecut la multitudinea materiilor cu care se pictează, în câteva tonuri, multe asemenea ingrediente fiind mostre din realul concret – mărturie stau „legende” dezvoltate ale lucrărilor expuse, cuceritoare inserții de proză scurtă; citez, reluând „motivul” sus-amintit: „Caspar David Friedrich pe terasa blocului uitându-se la marea de praf – scrum, pământ, făină de muștar cu medium acrilic pe pânză”. Realismul noilor serii de imagini este unul cumințit, ușor rănit (vezi prezența unor ruine) uneori, în orice caz poetic. Expoziția de la MNAC a lui Nicolae Comănescu incită, place, te determină să aștepti curios „episodul” următor.

Transgresiuni în pictura românească de după 1989

text de DIANA DOCHIA

Generația de artiști post-revoluție, în special cea de la sfârșitul anilor 1990 și începutul anilor 2000, a revoluționat modul de a gândi și de a privi pictura românească contemporană.

Distanțându-se de pictura liniștită și cuminte de sorginte tradiționalistă, noua generație a adus în prim-plan probleme de natură socială, politică și religioasă, deschizând o „Cutie a Pandorei”, care a părut, la început, șocantă pentru privitorul și amatorul de artă contemporană. Nume precum Dumitru Gorzo, Alexandru Rădvan, Suzana Dan, Roman Tolici etc. vor face trimiteri, în cadrul demersurilor lor artistice, la o pictură cu un puternic caracter militant prin intermediul căreia se vor succeda rapid diverse probleme cu care se confruntă lumea contemporană.

A bordarea picturii figurative la începutul anilor 2000, în spațiul românesc, va face o trecere în revistă a marilor curente europene, ca un tur de forță al anilor 1960-2000. Elemente picturale ce se revendică din arta pop, noul realism, hiperrealism și/sau fotorealism se vor integra în cadrul lucrărilor acestei generații de artiști ce s-a impus în ultimii zece ani în România. Artiștii vor fi interesați, nu de mediu în sine – deși artiști ca aceia menționați mai sus vor rămâne fideli picturii într-o perioadă în care arta video a fost în vogă în anii 1990 și după – ci de ce poate exprima acest mediu la nivel de subiect, tematică, idee. Figurativul devine în acest context un mijloc al criticii sociale, o armă a artistului pusă în slujba societății din care face parte și asupra căreia face referință.

Theodor Adorno considera că „Fiecare operă de artă este un delict necomis”¹, iar Alain de Botton afirma: „Ceea ce este considerat anormal într-un grup la un moment dat poate să nu fie apreciat astfel întotdeauna. Putem încălca granițe în mintea noastră”². Această încălcare a graniței este definită de Michel Foucault ca transgresiune.

Transgresiunea depășește și nu încetează a reîncepe să depășească o limită. Acest joc cu limita apare extrem de bine conturat în demersul artistic al lui Alexandru Rădvan, Dumitru Gorzo, Suzana Dan și Roman Tolici, între alții. Acești patru artiști, care au îndrăznit o pictură figurativă dură, cu puternic caracter critic, social și politic, au fost și cei care, la un anumit moment, au șocat, au scandalizat, au uimit, altfel spus, au trecut granița, au depășit limita, au încălcat norme și precepte morale. Pentru ei, pictura figurativă devine o sursă de reflecție și de provocare a societății contemporane, fie că este vorba despre sex, ca în expoziția „Stiff Life” semnată de Dumitru Gorzo și Suzana Dan, fie că vorbim de raportarea la valorile creștine în creația lui Alexandru Rădvan, pe axa Constantin – Iuda – Christ, sau la Roman Tolici, în seria de lucrări „Evanghelia după Moș Crăciun”. Hegel considera natura transgresivă ca fiind „domeniul incomensurabil al fiecărei opere de artă în parte”³. Anthony Julius constata că în cadrul artelor vizuale se regăsește cel mai înalt grad de exploatare al transgresivului. Lumea artei contemporane este

dominată de o pluralitate de forme artistice, neexistând principii clar stabilite asupra modului de creare și de judecare a operei de artă. Se poate vorbi în acest moment de estetică și în același timp, de anti-estetică. „Arta transgresivă este arta în care excepția subversivă constituie regula”⁴. Problema naturii transgresive apare în lucrări ale filosofilor Mihail Bahtin, Georges Bataille sau Michel Foucault. Foucault definea astfel transgresiunea:

„Transgresiunea este un gest care privește limita. (...) Jocul limitelor și al transgresiunii pare guvernat de o obstinație simplă: transgresiunea depășește și nu încetează a reîncepe să depășească o linie care, imediat, se închide în urma ei într-un val de puțină memorie, reculând astfel, din nou, până la orizontul indepasibilului. (...) Transgresiunea nu opune nimic față de nimic, nu face să alunece nimic în jocul derizivului, nu caută să clatine soliditatea fundamentelor; nu face să strălucească cealaltă față a oglinzii dincolo de linia invizibilă și de netrecut. (...) Nu e nimic negativ în transgresiune”⁵. În tradiția lui Nietzsche și Georges Bataille, Foucault scrie despre forțarea limitelor raționalității în artă, despre iraționalitățile care încălcă granițele. Gilles Deleuze consideră că „a crea înseamnă a fi liber”, iar Foucault afirma că „...a contesta înseamnă a merge până în miezul gol unde ființa își atinge propria limită și unde limita definește ființa”⁶.

Lucrarea „Cancer” a lui Alexandru Rădvan definește poate cel mai bine viziunea borgesiană a artistului. Lăsând diferite paliere de interpretare deschise, „Cancer” forțează o limită a esteticii și a moralei totodată. În faimosul Imperiu Roman Târziu, creștinat de Constantin, societatea imperială se află într-un înalt grad de putrefacție. Rădvan nu caută să clatine soliditatea fundamentelor, ci doar interoghează modul în care societatea a fost construită din cele mai vechi timpuri și până azi. Alexandru Rădvan pune în discuție, în cadrul seriilor sale, pe Constantin, Iuda, Christ, dar și creștinismul în general și modul în care societatea contemporană se raportează la valorile creștine. Este vorba de o abordare gravă, în care chestionarea dimensiunii umane coboară în cele mai adânci sondări ale sinelui. O viziune sfâșietoare a unei lumi dezordonate, în care mitul a decăzut din drepturi.

Dacă la Rădvan mitul decăzut din drepturi capătă



jos:
*Roman Tolici – One Secret, ulei pe pânză,
130 x 130 cm, 2009*

alăturat:
*Roman Tolici – Adam, acrilic pe pânză,
100 x 100 cm, 2004, colecție privată*



alăturat:
 Suzana Dan – *Evil Wins. Always*, acrilic pe pânză, 80 x 80 cm, 2006,
 Courtesy: Anaid Art Gallery

dedesubt:
 Suzana Dan – *Eternal life is a free gift*, acrilic pe pânză, 22x30 cm, 2008,
 Courtesy: Anaid Art Gallery



viziuni în maniera terifiantă a lui Goya și Bosch, la Roman Toloci, mitul decăzut se transformă în imagine de spot publicitar. Lucrarea *Pieta stradală*, 2004, amplacează una dintre cele mai tragice posturi din arta creștină, Maria ținându-și fiul mort, în mijlocul unui peisaj urban contemporan încadrat de un semn ce poate fi interpretat fie sub forma unei seceri – ce face trimitere la pudibonderia găunoasă a societății post-comuniste, care a înlocuit seceră cu religia, fie la simbolul internetului, @, care a transformat lumea într-o societate globală, devenind un nou zeu al comunicației. Problematika schimbării modului de a percepe și de a reinterpretă anumite simboluri apare destul de frecvent în opera lui Roman Toloci. Trăim într-o societate în care totul este marketing și reclamă, în care totul se transformă în produs de consum, fie că este vorba de Răstignire în seria de lucrări „Evanghelia după Moș Crăciun”, 2006, în care un iepure preia atributele și stigmatele divine, sau de reinterpretarea unor simboluri în cazul lucrărilor din 2004 „Cununa”, „Adam”, „Eva”.

Disoluția satului idilic maramureșean și suprapunerea noilor zei – banii, sexul, celebritatea – apar clar conturate în creația lui Dumitru Gorzo. Fascinat de viața tihnită a Maramureșului și fiind un fin cunoscător și observator al spiritului țaranului român, Gorzo abordează în pictura sa o lume care tinde să dispară și își pierde, din ce în ce mai mult, originea. Panourile de lemn pictate ale lui Gorzo forțează atât modul de a face pictură în sine, aflându-se la granița dintre pictură și sculptură, cât și modul în care imaginea este proiectată. Suprapunerea de imagini vorbește despre o societate în tranziție a unui sat și a unor oameni care nu-și mai găsesc locul nicăieri. În „Evil wins Always” (2006) și în seria „Barbie sfâșiată de câini și plânsă de pitici” (2008) de Suzana Dan, critica socială capătă valențe comice, având totuși în fundal un substrat fatalist. Superman, Cei șapte pitici, Albă-ca-Zăpada, Barbie sunt personaje de poveste ce au fost masacrate, zdrobite, decapitate de câini feroce. La Suzana Dan, până și vegetația capătă adesea atribute necrofage, ca în „Eternal life is a free gift” ce poate face trimitere într-un palier subliminal la Euharistie.



Arta care s-a impus de-a lungul secolelor a fost aceea care a spart normele, care a rupt firul molcom evolutiv, care a țipat din toate măruntaiele, care a condus, într-un fel sau altul, la o „transformare a gândirii”⁷, așa cum avea să remarce Arthur Danto. Este ceea ce se întâmplă și în pictura acestor patru tineri artiști români, care au șocat așteptările estetice locale și au împins puțin mai departe limitele noastre de acceptabilitate vizuală și morală.

¹ Theodor Adorno, *Minima Moralia*. Suhrkamp: Verlag, 1951

² Alain de Botton, *Consolările filosofiei*, Londra, 2001.

³ Julius Anthony, *Transgresiuni. Ofensele artei*, ed. Vellant, București, 2009, p. 10

⁴ *Ibidem*, p. 11

⁵ Michel Foucault, „Preface a la transgression” în *Essai d'ego-histoire*, ed. Gallimard, Paris, 1976.

⁶ Michel Foucault, „Preface a la transgression” în *Essai d'ego-histoire*, ed. Gallimard, Paris, 1976.

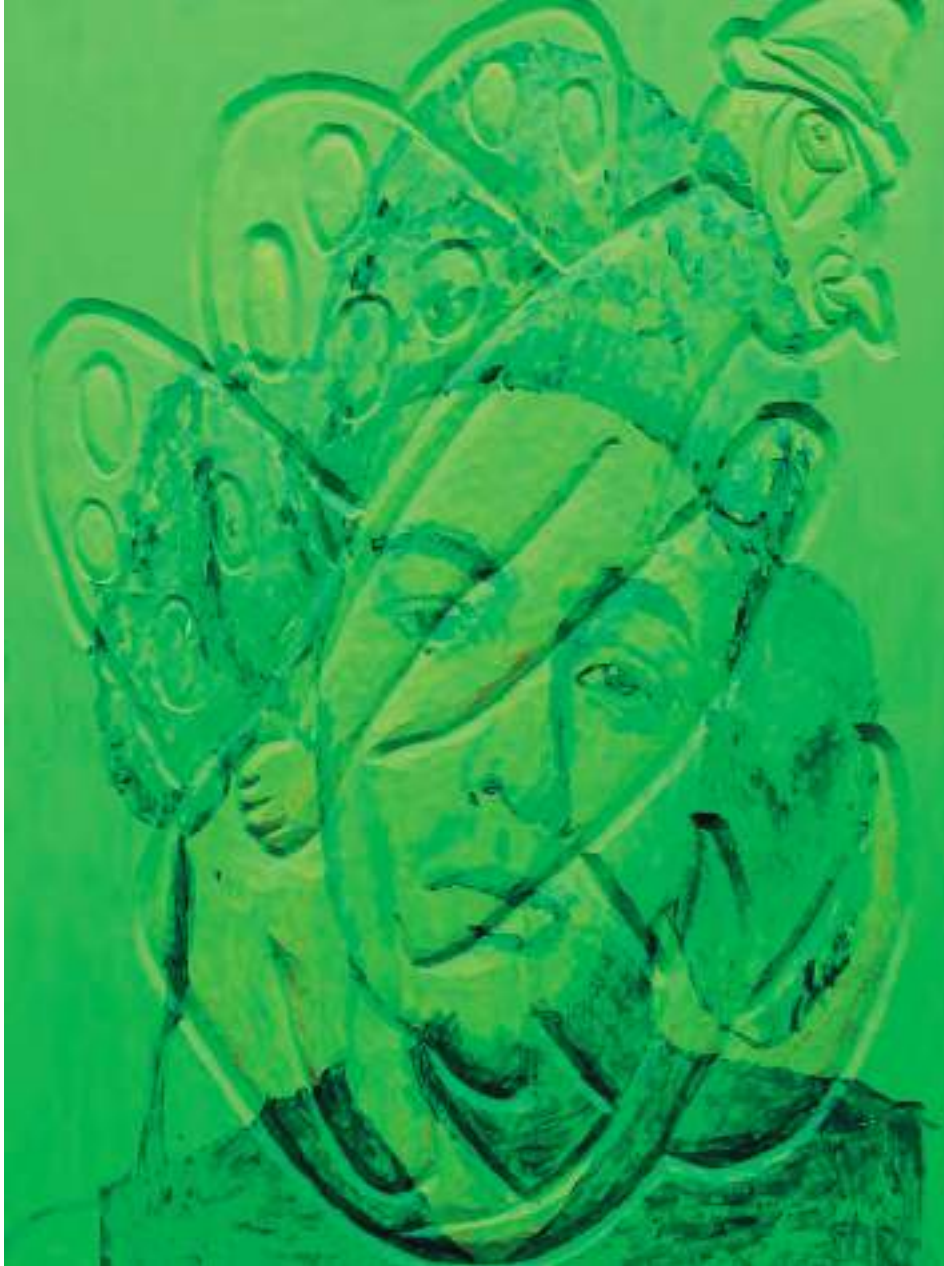
⁷ Arthur C. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, ed. le Seuil, Paris, 1993.

dedesubt:

Dimitru Gorzo - *Frumoasa din pădurea adormită*,
acril pe panou de lemn sculptat, 148 x 102 cm,
2004, Colecție privată

alături:

Dimitru Gorzo - *Fluturașul*, ulei pe panou de lemn
de brad, 109 x 100 cm, Colecție privată



Ispita în creația lui Mihai Florea

text de DIANA DOCHIA

Mihai Florea este absolvent al Universității de Artă București, secția pictură, clasa profesorului Petru Lucaci. Deși aflat la început de carieră artistică, Mihai Florea reușește să fascineze publicul amator de artă atât prin franchețea subiectului, cât și prin forța expresivă a imaginii vizuale propuse. Adesea, demersul artistic întreprins de Mihai Florea denotă o preocupare pentru serii mai ample sau mai restrânse de subiecte ce satirizează societatea glamour a zilelor noastre. Preocuparea artiștilor față de societatea de consum își are rădăcinile în arta pop a anilor 1960.



deasupra:
Mihai Florea – Whatcha Wanna Do,
ulei pe pânză, 140 x 120 cm, 2010,
Courtesy Anaïd Art Gallery

alăturat:
Mihai Florea – seria Flags, ulei pe pânză,
38 x 46 cm, 2010, Courtesy Anaïd Art Gallery

pagină alăturată, de sus în jos:
Mihai Florea – seria Useful Objects,
ulei pe pânză, 124 x 70 cm, 2009 – 2010,
Courtesy Anaïd Art Gallery
Mihai Florea – Teddy vs. Robot,
ulei pe pânză, 120 x 100 cm, 2010,
Courtesy Anaïd Art Gallery





Seria „Useful Objects” (2009-2010) identifică personajul feminin neindividualizat cu produsul pe care îl promovează spre a fi vândut. Aproape întotdeauna, campaniile de marketing ce însoțesc lansarea de produse sau vânzarea acestora în societatea contemporană sunt însoțite sau prezentate de un model feminin, ce se înscrie în binecunoscutul tipar de 90-60-90. Imaginea femeii este cea care vinde produsul.

În seria de „Steaguri” din 2010, „campania de promovare” a celor douăsprezece țări este făcută tot cu ajutorul modelului feminin, femeia în sine devenind un brand de țară.

„Candy Eyes” reprezintă imaginea unor faimoase vedete feminine, ce apar adesea pe copertele revistelor de *lifestyle*. Însă, la Mihai Florea imaginile vedetelor se întrepătrund cu texte satirice sau comice, găsite sau spuse de oameni celebri.

„Buckle up” este o serie de zece lucrări ce au ca temă centrală un accesoriu vestimentar: catarama. Pe suprafața acesteia sunt adăugate fie diverse cuvinte ce fac trimitere la jargonul „cartierului universal”, fie cuvinte care prezintă fragmentar relațiile dintre două persoane. Catarama devine un leitmotiv și un pretext de a discuta probleme și situații interumane și chiar ideea de conflict ce poate să apară în cadrul acestor relații, ca în lucrările: „Hate Love”, „Whatcha wanna do” sau „Teddy versus Robot”. Serialitatea fragmentară a imaginilor lui Mihai Florea face referire, în seria „Buckle up”, la „citaționismul” postmodern, în care imaginea este scoasă din contextul său narativ și obligată să existe în afara lui. Seria „Worship” din 2010-2011 face trimitere la



divinitățile societății de consum – petrolul, banii și internetul. Petrolul reprezintă forța motrice a societății umane, banii „sângele” economiei, iar internetul este „drogul” viitorului. Acești trei mari idoli și-au împărțit, în timpuri diferite și în grade diferite, supremația la guvernarea lumii. Pe acești trei mari piloni a fost construită societatea contemporană.

Personajele lui Mihai Florea sunt ființe trunchiate, neindividualizate, oameni prinși în cursa clipei prezente, ce jonglează adesea cu imposibilitatea, cu eșecul în cadrul unei „societăți de consum”, descrisă în termenii conceptului de „mulțime singuratică” a lui David Riesman.

Demersul artistic al lui Mihai Florea conturează o stare de fapt, o interogare a societății de azi și, de ce nu, a celei de mâine, în care ființele sunt transformate în obiectele pe care le promovează și/sau le dețin.

Rescrierea unei noi umanități la Alexandru Rădvan

text de DIANA DOCHIA



Geoffrey Hartman scria că „literatura și arta contemporană au o libertate de expresie aproape totală. Atunci când intervin reguli sau norme, acestea au mai ales rol de florete în scopul de a fi încălcate. Primul meu gând, astfel, este că nu există limite în reprezentare, chiar și atunci când este vorba despre Shoah, ci doar limite de conceptualizare”. Rolul artei este acela de a învinge tabuuri și prejudecăți sociale. „Cred în capacitatea imaginilor de a povesti. Cred că pictura este un fenomen viu, care nu se poate aborda cu circumspecție și cu atenție, ci total, fără grijă că s-ar putea să ieși șifonat din această confruntare. Ca într-o bătaie”, mărturisea Alexandru Rădvan.



Pictura, pentru Alexandru Rădvan, devine un mijloc prin care societatea contemporană poate fi interogată. Fie că este vorba de o rediscutare a miturilor, ca în seriile de lucrări „Răpirea Europei” și „Minotaurul”, sau de o interpelare și chiar de un dialog între artist și împăratul Constantin sau trădătorul Iuda sau omul Iisus. Fără cunoșcător al miturilor și simbolurilor, Alexandru Rădvan se întreabă și chiar reinterpretează dezideratele pe care s-a constituit lumea noastră de azi în cadrul unor picturi de ample dimensiuni ce interpelează direct spectatorul. Fascinat de Antichitate, de mituri și mitologii, Alexandru Rădvan își pune problema în cadrul ampler sale proiecte artistice „Memoriile lui Constantin” (2007), „Omăgiu lui Iuda” și „Cruciati” (2008), „Christ” (2011), dacă lumea pe care am clădit-o noi este cea mai bună dintre toate lumile posibile, dacă noi, oamenii de azi, deținem adevărurile absolute, dacă schimbările și deciziile pe care lumea le-a luat de 2000 de ani încoace au transformat lumea noastră de azi într-o lume mai bună, mai aproape de Dumnezeu. Întoarcem noi și celălalt obraz? Mai suntem noi capabili să înțelegem și să urmărim morală creștină? Filosoful irlandez Edmund Burke, în 1757, distinge la nașterea emoțiilor estetice „plăcerea pozitivă” suscitată de frumos și „plăcerea negativă” suscitată de sublim. „Plăcerea negativă” ia naștere în urma cercetării unei dureri, calificată drept „teroare încântătoare”. O plăcere care ia naștere în urma unui pericol, care poate conduce la uimire, admirație sau respect. Alexandru Rădvan sondează această plăcere în cadrul picturilor sale. Pictura devine un mijloc de autocunoaștere și reflecție. Minotaurul este un personaj chinut și hăcuit de propria lui natură.

Împăratul Constantin apare ca reprezentarea însăși a impunerii voinței individuale asupra umanității în numele inspirației divine. Alexandru Rădvan declara: „Constantin, un personaj menit să schimbe, prin decizia sa de a oficializa o nouă religie, destinul omenirii, e un om aflat între tradiția și spiritualitatea lumii de până atunci și mirajul iubirii aproapei, un conducător prins între tentația puterii absolute a Imperatorului și acceptarea supunerii în fața unui nou zeu, crucificat și învingător al morții”. Iuda, măcinat între trădare și culpabilitatea actului său, se spânzură. Christos – Omul, în fața morții iminente, ne este redat de Alexandru Rădvan în toată umanitatea sa, invocând protecția maternă. Eroii lui Alexandru Rădvan sunt prinși în situații care, de cele mai multe ori, le-au fost dictate și/sau impuse. Minotaurul – Constantin – Iuda – Christ și seria recentă de Sfinți creionează o situație limită, adesea o imposibilitate, un joc și o tensiune psihică permanentă. Trauma, vanitatea, grotescul, bestialitatea, suferința invită la o reînnoire a formei de cunoaștere sensibilă. În toate cazurile, suferința, ca simbol al insuportabilității, este cea care restituie omul, în grația și fragilitatea sa. Richard Wagner afirma „Niciun om, căruia ursoarea nu i-a dăruit la naștere spiritul divinei nemulțumiri față de tot ce există, nu va descoperi vreodată ceva nou”. Alexandru Rădvan este unul dintre acei artiști singulari în care frământările creației deschid căi nebănuite și orizonturi neînțelese, ce pot conduce la o rescriere a unei noi umanități.

¹Julius Anthony, Transgresiuni. Ofensele Artei, Vellant: București, 2008, pg. 263.

pagina alăturată, dreapta:
Alexandru Rădvan – Sfânta Dorothea, acrilic pe pânză, 100 x 100 cm,
Courtesy Anaid Art Gallery

pagina alăturată, stânga:
Alexandru Rădvan – Omagiu lui Iuda (triptic), acrilic pe pânză,
450 x 400 cm, 2008, Courtesy Anaid Art Gallery

dedesubt:
Alexandru Rădvan – In Hoc Signo Vinces, acrilic pe pânză,
200 x 200 cm, 2007, Courtesy Anaid Art Gallery



Școala de pictură bucureșteană?

Note pe marginea expoziției absolvenților secției de pictură, promoția 2011

text de RUXANDRA DEMETRESCU

foto: UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE BUCUREȘTI

În ultimii ani, în lunile de vară, galeriile de artă bucureștene au acordat un spațiu privilegiat absolvenților UNAB: această prezență masivă a tinerilor artiști pe simezele capitalei incită deopotrivă spectatorul și comentatorul. Notele ce urmează au fost provocate de expoziția absolvenților secției de pictură – promoția 2011 –, eveniment ce a fost găzduit de sala Constantin Brâncuși a Palatului Parlamentului în prima jumătate a lunii iulie.

Dintr-o perspectivă a istoriei cantitative a artei¹, frapează numărul mare al absolvenților: 37 la licență, 27 la master, în total 61, față de aproximativ 15, câți erau în urmă cu doar două decenii.

Asistăm așadar la un fenomen de masificare a învățământului artistic, ceea ce pare o contradicție în raport cu dimensiunea vocațională, specifică acestuia. Masificarea se conjugă, după adoptarea reformei europene a învățământului universitar – cunoscută drept sistemul Bologna – cu structurarea în cele două trepte: licență și master, care a dus la aglomerarea și abrevierea parcursului de studii, de la șase, la cinci, la patru și acum la cei trei ani de licență, care se continuă însă, pentru o parte a absolvenților, cu cei doi ani de studii masterale. Recurgând la un (previzibil și oarecum obosit) clișeu literar, am putea spune că „ timpul nu mai are răbdare” cu studenții artiști, obligați să acumuleze, să se formeze și să (se) expună public foarte repede. Răgazul profesat odinioară de Pallady, care a stat aproape un deceniu în atelierul maestrului său, este azi o pură imposibilitate, nedorită de altfel, pentru cei mai mulți dintre studenți. Concluzia ar fi că asistăm la o schimbare fundamentală a metabolismului însuși în formarea unui artist vizual.

În spațiul UNAB, această masificare se conjugă, în cazul secției de pictură, cu existența atelierelor/claselor paralele de studiu, conduse de profesori diferiți. Promoția 2011 a fost îndrumată, alături de regretatul Alexandru Chira, de Horea Paștina și Mihai Sârbulescu, de Marcel Bunea, Petru Lucaci, Cătălin Bălescu. Prezența atâtor voci distincte anulează uniformitatea discursului academic, tradițional, în favoarea unei binevenite democratizări a pedagogiei artistice, care cultivă principiul diferenței și al egalității între metode, viziuni și concepții distincte despre acest atât de vechi și atât de nou mod de exprimare artistică care este (încă) pictura. Iată de ce catedra de la București nu are ambiția să formuleze o „lecție” autoritară, ci aspiră la o diversitate – de propuneri pedagogice și artistice – într-o unitate – a unui mediu – în final, cel al picturii. În locul lecției, asistăm la o pledoarie pentru pictură în uimitoarea ei metamorfoză și – mai ales – în capaci-

tatea de depășire a limitelor. Fiecare membru al catedrei de pictură – care se definea până la dispariția lui Alexandru Chira sub semnul „celor 13” – are propriul său discurs, susținut de o viziune stilistică și de o opțiune existențială distinctă, adesea clar formulate². Adrian Guță vorbea recent de o „echipă” care reprezintă o valoroasă concentrare de forțe ale picturii noastre din anii '70 până în prezent³: de la variantele actuale ale figurativului la câteva (persistente) formule de abstracționism și (vagi) ecouri neoexpresioniste, de la pledoariile vizuale ale Prologului la repercursiunile formale și structurale ale utilizării tehnologiilor digitale. Efortul conjugat al celor 13 repune, cred, în discuție conceptul însuși de „școală de pictură”, care este mai degrabă deconstruit, în acord cu exigențele învățământului artistic contemporan. Așa cum remarca în urmă cu mai bine de un deceniu Alfred Pacquement⁴, școala de artă se distinge, în lumea contemporană, prin două caracteristici fundamentale: abandonarea dominației maestrului asupra elevului și instaurarea unui spațiu de confruntare între practici voi actuale și modalități pedagogice deliberat ancorate în tradiție. Altfel spus, raportul dintre tradiție și inovație trebuie să fie prin excelență dinamic în spațiul învățământului artistic, care trăiește din tensiunea incitantă dintre cele două componente, dintre adepții lor, dintre modelele pe care le propun. De la icoană la arta digitală, spectacolul artei românești contemporane poate fi infinit și imprevizibil, ceea ce reprezintă mai mult decât o criză de creștere. Este un risc asumat.

Pe de altă parte, calitatea unei școli se măsoară nu doar pornind de la prestigiul profesorilor, ci prin rezultatele ei, vizibile în performanța studenților, care devin foarte repede artiști, de îndată ce intră în circuitul expozițiilor și galeriilor.

Revenind la spectacolul vizual al picturii tinere de la sala Brâncuși, am putut descifra câteva dominante: persistența unei dimensiuni figurative puternice, adesea agresivă sau ironică și utilizarea – uneori explicită, alteori ambiguă – a mediilor digitale. Spectatorul era derutat, neputând, de cele mai multe ori, să distingă între o lucrare realizată prin „manipulare” digitală și una creată prin mijloacele tehnicii tradiționale. Dintr-o perspectivă iconografică, prezența umană este covârșitoare: de la portretul supradimensionat



deasupra:
Imagine din expoziția de licență și masterat a Universității Naționale
de Arte București, Sala Constantin Brâncuși, Palatul Parlamentului,
iunie 2011



deasupra:
Imagini din expoziția de licență și masterat a Universității Naționale de Arte București, Sala Constantin Brâncuși, Palatul Parlamentului, iunie 2011

la fragmentarea corpului, de la asemănarea fotografică la deformarea expresivă, omul pare a fi referențial esențial în universul tinerilor artiști: real, posibil, (im)probabil. Fiecare tablou pare că are încifrată în el o poveste, rar spusă explicit: exista, în cele mai multe, o trăsătură fundamental eliptică, de parcă toți protagoniștii ar fi fost conștienți de dimensiunea non-lingvistică a imaginii; sau, pentru a-l cita pe James Elkins, imaginea este, în epoca noastră, un „puzzle”, care obligă comentatorul la un considerabil efort de interpretare⁵.

Încercând să interpretez semnificațiile ascunse în spatele imaginilor, am descifrat o altă constantă: dimensiunea critică, explicită sau implicită la cei mai mulți dintre tinerii artiști. Raportarea la realitatea cu care se confruntă fiecare în parte presupunea abandonarea unei stări de contemplație a naturii și abordarea frontală a marilor „constante”, „probleme”, sau doar „teme”, fie ele de sorginte politică, socială, religioasă, sau (doar) artistică. În ansamblu, ochiul tânărului pictor este nu doar cunoscător, ci și necruțător: nimic nu-i este indiferent sau „sfânt”. Iar această raportare critică mi se pare lecția fundamentală a expoziției. Și riscul cu adevărat asumat. Cea mai mare dificultate cu care se confruntă comentatorul în acest caz îl reprezintă numele artiștilor: cei 61 de exponanți se constituie, volens nolens, într-o masă, asemenea unui salon de odinioară; a-i aminti pe toți – așa cum s-ar cuveni – riscă să devină o întreprindere în sine, concretizată în redactarea unei liste, o anexă-catalog, care nu-și are locul aici. Așa că nu-mi rămâne decât să invoc subiectivitatea inerentă oricărui comentator și să numesc patru pictori: alegerea este legitimată de toate considerațiile anterioare, devenind într-un fel, ilustrarea lor. Este vorba de Răzvan Boar, George Marinciu, Radu Mocanu și Andrei Tudoran. Pentru a contracara subiectivismul de mai sus, am optat pentru imagini de ansamblu, care redau dimensiunea de grup a expoziției și restituie atmosfera vernisajului.

¹ cf. Béatrice Joyeux-Prunel, „L'histoire de l'art et le quantitatif. Une querelle dépassée”, în *Histoire & mesure*, nr. XXIII - 2, 2008, pp.3-33.

² A se vedea măturile cuprinse în catalogul *Treisprezece. Pictura*. UNAB, Centrul Artelor Vizuale, 1 martie - 15 martie 2011, Editura UNARTE, București, 2011.

³ Adrian Gută, „Treisprezece pentru pictură”, în catalogul sus-menționat.

⁴ Alfred Pacquement, „L'école des beaux-arts, a l'aune de l'art contemporain”, *Le Débat*, 1998/1, nr. 98, p.64.

⁵ James Elkins, „Why are our pictures puzzles?”, *New Literary History*, 1996, 27, pp 271-290.