

Optzecismul vizual după 20 de ani

The 1980s Generation in the Visual Arts Twenty Years Later

arta

PORTRETE DE ARTIST / PORTFOLIOS
DIALOGURI / DIALOGUES
EXPOZIȚII / EXHIBITIONS
ESEURI / ESSAYS
DEZBATERE / DEBATE

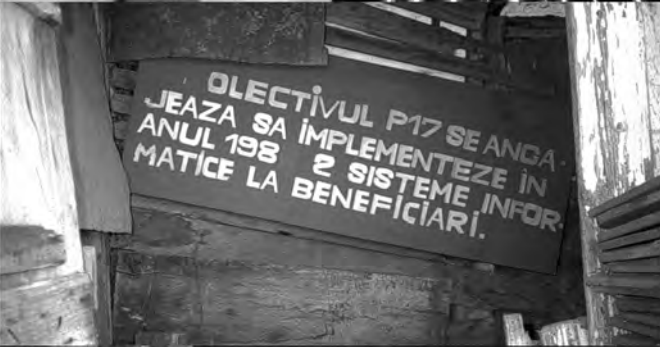


Dan Mihăilescu, Viață de artist în socialism, fotografii alb-negru / The Artist's Life Under Socialism, black and white photographs 1979-1989

#2

Optzecismul vizual după 20 de ani

The 1980s Generation
in the Visual Arts
Twenty Years Later



Generația artistică '80 de la un mileniu la altul

text de **ADRIAN GUȚĂ**

Au trecut, în mare, trei decenii de la apariția generației '80 pe scena artistică românească. Între timp, s-au sfârșit un secol, un mileniu, au început altele, iar artiștii optzeciști își continuă traseele de creație atât în țară cât și dincolo de hotarele ei. Tineretea, debutul, s-au petrecut în „epoca de aur” ceaușistă, în condiții social-politice dificile. Puțini și-au asociat numele cu arta oficială, de comandă socială și s-au făcut cunoscuți în acest fel. Reprezentanții acestei generații și-au constituit variate strategii având ca rezultat o artă alternativă la cea oficială, la nivelul atitudinii și la cel al limbajului. Nu a fost vorba de artă cu angajament politic creator de disidență deschisă față de regim, însă distanțarea de ideologia și cultura oficială se putea face pe mai multe căi. *Noua sensibilitate* introdusă și cultivată de optzeciști, structura, ca și *noua autenticitate* din poezia și proza scurtă ale congenerilor scriitori, o nouă viziune asupra realității, neidealizată, necosmetizată, mizând pe cotidianul surprins în „priză directă”, pe o imagistică inspirată adesea de instantaneul fotografic și a cărei tensiune creștea datorită „contaminării” figurativului de către registrul formal-cromatic al neexpressionismului. Se petrecea, pe de altă parte, fenomenul retragerii în sine, sondarea dramatică a universului interior, traumatizat de realitatea politică exterioară, de condițiile de viață, mereu mai precare. Una din formele de opoziție față de agravarea condiției umane era ceea ce continui să numesc fără ezitare *rezistența prin cultură*: aceasta a însemnat, între altele, autoimpunerea unui regim intensiv de lectură; cozi impresionante la librării precum la magazinele alimentare, vânzarea publicațiilor greu accesibile, inclusiv a celor străine, efortul, stimulul de dificultăți, de a fi, pe cât posibil, la curent cu ce se întâmpla în lumea artistică internațională. Ar fi și aceasta una dintre explicațiile faptului că postmodernismul, ca amplu fenomen cultural, ca formă de cultură care se hrănește din cultură, a găsit un teren favorabil rodirii în cultura română a anilor '80 ai secolului trecut. Citatul filtrat, ironia, parodia, spiritul ludic (era și el activ, chiar necesar), elemente ale vocabularului postmodern, erau în consonanță cu strategiile „esopice” puse în operă de mai mulți artiști optzeciști. Și din alte generații. În același context, relevantă este optica *fragmentului*. Această unealtă deconstructivistă postmodernă, repetat utilizată în reprezentări ale corpului uman, mai ales de către sculptori tineri în deceniul nouă, continua o activare a tentației arhaicului și arheologicului în plastica noastră recentă, dar era și un semn limpede, implicit protestatar, al/la adresa caznelor la care era supusă aceeași condiție umană, de către regimul totalitar din România acelei vremi. În ce privește formele alterna-

tive, pe atunci, de exprimare, adică arta obiectuală, *land art*, instalația, fotografia, filmul experimental, *performance*, ele „beneficiu” de o toleranță restrânsă din partea autorităților. Condiția *underground* însoțește mai multe asemenea exemple, potențialul critic era sporit, uneori. Afilierile la neobizantinism, apropierea, fie și pe o cale mai lungă, de spiritualitatea creștină, ce au cuprins și pe unii exponenți ai optzecismului, reprezentau, în sine, o ipostaziere a artei alternative.

Existența *Atelierului 35* a fost esențială pentru miezul artei și al spiritului generației '80 în perioada ieșirii la rampă și afirmării sale. Mă refer, e drept, la o substructură a Uniunii Artiștilor Plastici, controlată și ea de cenzură, însă a fost, în ultima decadă a regimului comunist, cea mai dinamică și mai „indisciplinată” formațiune a breslei artistice. Una din tacticile artiștilor tineri era de a-și aduce lucrările în sală (subsolul Galeriei Orizont, la București) nu cu mult timp înainte de vernisaj, pentru ca „oficialii” să nu mai aibă când să reacționeze. După 1986, până în 1989, s-a hotărât „sus” că nu mai e cazul să fie primiți noi membri în U.A.P.; de ce să fie hrănit pericolul înmulțirii unei structuri profesionale care, adesea, „făcea greutăți”? (Din fericire, și „outsiderii” au putut expune în acei ani.) Expoziții importante de grup (*Alternative*, 1987, București) au fost închise înainte de termen, unele cataloage nu au mai apărut ori „au scăpat” doar puține exemplare (*Expoziția Națională a Tineretului*, Baia Mare, 1988). Au avut loc chiar descinderi ale Securității în spațiul de desfășurare al unor *performances* (*Visul nu a pierit*, de Alexandru Antik, la Sibiu, în 1986). Textele critice despre evenimentele Colocivului de artă și critică plastică, desfășurate la Sibiu în anul menționat, au avut acces în revista *Arta* (și atunci, cenzurate) cu aproape un an mai târziu. Meritul de a fi transformat *Atelier 35* într-o rețea cu adevărat națională, în anii '80, îi aparține Anei Lupuș, artistă de anvergură europeană, care a contribuit la crearea unui curent de opinie și opțiuni favorabil artei conceptuale și conceptului de intermedia în arta românească; ea și Mircea Spătaru au avut o benefică influență directă asupra unor optzeciști formați în cadrul Institutului „Ioan Andreescu” de la Cluj. Expozițiile de grup locale, regionale și naționale ale *Atelierului 35*, desfășurate pe parcursul deceniului al nouălea al secolului trecut, uneori însoțite de debateri teoretice la care artiștii optzeciști se întâlneau cu criticii congeneri, au contribuit hotărâtor la formarea spiritului, a conștiinței de sine a generației artistice '80.

Existența frontului de lucru în mai multe limbeje, inclusiv alternative, dincolo de cele tradiționale în care erau formați academic, crea premisele pentru profilul

de artist postmodern, optzeciștilor. A existat, apoi, nr.2/1989 al revistei *Arta*, cu un grupaj tematic dedicat „Postmodernismului” (contribuții dinspre artele vizuale, literatură, arhitectură). Deloc lipsit de importanță este faptul că acele ample întâlniri cu ocazia expozițiilor de grup, la care erau prezenți numeroși artiști și critici, au oferit și terenul de discuție despre fondul teoretic și de practică artistică ale postmodernismului. Nu era un *trend* impus de forțe oculte, ci devenea treptat o componentă importantă a spiritului epocii, de regăsit și în alte spații pe atunci aparținătoare blocului de regimuri comuniste. Neexpressionismul, ipostază majoră a postmodernismului activ în artele vizuale, prindea teren aproape simultan în vestul și în estul Europei, plecând de la premise contextuale social-politice și de civilizație diferite, însă definit prin date stilistice apropiate în bună parte, conformându-se unei influențe de la vest spre est, în primă instanță.

Artiști din București, Oradea, Cluj, Bistrița, Timișoara, Baia Mare, Arad, Alba Iulia, Sibiu, Craiova, Târgu Jiu, Ploiești, Bacău, Iași, Constanța..., au particularizat rețeaua *Atelier 35*, au făcut, în acest context, primii lor pași în existența artistică. Mă gândesc, între alții, la Christian Paraschiv, Teodor Graur, Constantin Petrașchievici, Olimpiu Bandalac, Dan Mihăițianu, Ioana Bătrănu, Andrei Chintilă, Mircea Tohătan, Gheorghe Rasovszky, Marcel Bunea, Marilena Preda Sânc, Ana și Nicolae Golici, Rolando Negoită, Stela Lie, Dodi Romanăți, Violeta Bulgac, Leonard Răchită, Darie Dup, Aurel Vlad, Romelo Pervolovici, Mircea Roman, Vlad Ciobanu, Gheorghe Marcu, Constantin Șevțov, Cătălin Guguianu, Vlad Iacob, Dorin Crețu, Dinu Pacea, Petru Lucaci, Claudiu Filimon, Ștefan Râmniceanu, Mihai Sârbulescu, Ioan Bolborea, Mircea Popescu, Florica Pacea, Cristina Passima, Roxana Trestioreanu, Ilie Rusu, Petru Alexandru Galai, Radu Igazság, Dan Perjovschi, Rudolf Bone, Újvárossy László, Dorel Găină, Anikó Gerendi, Miklós Onucsán, Ioan Augustin Pop, Gina Hora, Vioara Bara, Alexandru Antik, Titu Toncian, Ioan Aurel Mureșan, Alexandru Păsat, Adriana Popescu, Maria Lukáts, Nora Raboca, Andor Kömives, Timotei Nădășan, Aurel Cucu, Vasile Tolan, Marcel Lupșe, Miron Duca, Gheorghe Ilea, Iosif Király, Valeriu Mladin, Călin Beloescu, Camelia Crișan Matei, Sorin Vreme, Rudolf Kocsis, Onisim Colta, Mircea Novac, Sorin Novac, Grigorian Rusu, Alina Roșca, Mihai Topescu, Valer Neag, Mihai Chiuaru, Costel Butoi, Gheorghe Zărnescu, Adrian Timar, Mircea Stănescu, József Bartha, Sándor Bartha, Mircea Enache... În deceniile surse de la anii debutului, unii dintre optzeciști au murit: de la Alina Roșca, Sorin Novac ori Constantin Petrașchievici, la Andrei Chintilă,

Adriana Popescu, sau, recent, Constantin Șevțov... Diaspora artistică românească include și reprezentanții ai generației '80, printre care Christian Paraschiv, Ana și Nicolae Golici, Rolando Negoită, Mircea Popescu, Cătălin Guguianu, Ștefan Râmnicăneanu, Adriana Blendea, Dorin Crețu, Iulian Olariu, Claudiu Filimon, Dodi Romanati, Petru Russu, Dan Mihăițianu, Ion și Mirela Isăilă, Călin Dan. După 1990, când dialogul cu lumea liberă a intrat pe un curs firesc, artiștii și operele lor au început să călătorească în alt ritm. Ei au intrat în circuitul, spectaculos ramificat în ultimii 15 ani, al bienalelor internaționale, au făcut parte din retrospectivă în Vest ale artei din Est, beneficiază de rezidențe, li se organizează expoziții personale în galerii și muzee tot mai importante. Un exemplu concludent îl oferă Dan Perjovschi, un altul îl constituie grupul subREAL, înființat în 1990 în alcătuirea Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihăițianu (după 1993 format doar din primii doi). O vizibilitate internațională notabilă are în lumea *performance* art-ei Ūto Gusztáv, care este un acționist autentic și a coordonat nouă din cele zece ediții ale Festivalului de artă vie *AnnART* de la Lacul Sfânta Ana, inițiat în 1990 de Baász Imre. Mircea Roman a obținut în 1992, la Trienala de la Osaka, unul dintre cele mai importante premii de sculptură pe plan mondial. O ascensiune mai recentă, de luat în seamă, în spațiul expozițional internațional, o are artistul conceptual Miklós Onucsán. Este remarcat în spațiul francez și dincolo de el, Christian Paraschiv. Participări la importante expoziții internaționale au, între alții, Iosif Király, Teodor Graur, Dan Mihăițianu, Marilena Preda Sânc, Lia Perjovschi – și Adriana Popescu (până ce moartea a răpit-o dintre noi). Din păcate, pentru mulți artiști optzeciști incontestabil valoroși, consacrarea internațională pe măsură întârzie încă, din pricini care țin de o insuficiență promovare a lor. Instituțiile culturale ale statului, galeriile particulare al căror număr crește și a căror strategie de pătrundere pe piața de artă externă se îmbunătățește din mers, ar trebui să facă mai multe în acest sens. Generația '80 a fost, la începuturile ei, una a rupturii, a *rupturii* cu modernismul academizant, cu arta oficială și automatismele ei. Au existat artiști ai generațiilor anterioare, e adevărat, pe care optzeciștii i-au privit ca modele etice și culturale, luând în considerație și mesajele lor stilistice – îi menționez, în această ordine de idei, doar pe Horia Bernea și Ion Grigorescu. După vârtejul decadelor a noua a secolului trecut, odată cu maturizarea și reconsiderarea unor repere ale trecutului, a apărut și o serie de *continuități*. Generația '80 își consolida poziția în ansamblul artei contemporane românești, lansa, la rândul ei, semnale către promoțiile care îi urmau. A contribuit la

prelungirea exploatării filonului neoexpresionist, justificată de faptul că România tranziției de la un sistem politico-social la altul era scuturată de tensiuni, problematici care făceau viabilă și în anii '90 (mai ales) exprimarea neoexpresionistă. Optica postmodernă perpetuată, a nutrit, între altele, și prelucrarea datelor postimpresionismului într-un nou context. Pe un cu totul alt culoar, dar în același perimetru postmodern, „populat” eclectic, prin definiție, au avansat apropierea cu real interes și cu o notă adesea ironică, câteodată și puțin nostalgică, de *kitsch*. Cazurile de abordare feministă în analiza condiției umane, după 1990, nu sunt numeroase, dar semnificative. Unele artiste focalizează pe universul personal, eventual asociat celui citadin, fără ca discursul lor să aibă note feministe. Dacă ar fi să exemplific succint aceste ultim menționate patru tipuri de demers, mă gândesc la Andrei Chintilă, Ioana Bătrănu, Mircea Tohătan, Újvárossy László, Stela Lie, Andor Kómvics, Valeriu Mladin, Marilena Preda Sânc, Roxana Trestioreanu, Adriana Elian, Florica Prevenda, Claudia Todor.

Optzeciștii au adus la „suprafață” *performance art*-a în era postdecembristă, i-au creat în peisajul local platforme de afirmare internațională – a se vedea *AnnART* și *Zona*, al doilea fiind un festival inițiat la Timișoara de criticul de artă Ileana Pintilie, în prima parte a anilor '90. În acest teritoriu al acționismului din România, două nume de referință, care ajung la un angajament de mare intensitate afectivă în intervențiile lor, sunt Alexandru Antik și Rudolf Bone. Călin Dan, critic de linia întâi în promovarea congenerilor optzeciști (în revista *Arta*, cataloage de expoziții) și apoi artist multimedia, a fost primul director al Centrului Soros pentru Artă Contemporană din București, în care calitate a inițiat și coordonat primele „anuale C.S.A.C.”, care au contribuit la deschiderea de orizont a artei contemporane românești și au adus, în acest nou context expozițional, și mai mulți reprezentanți ai generației '80. Arta video în România, capitol ce a debutat spre finalul deceniului al nouălea în ipostaza de instrument pentru documentarea acțiunilor și instalațiilor (*House pARTy*, 1987-1988, evenimente cu distribuție predominant optzecistă), a câștigat rapid teren după 1990, între protagoniști fiind și congeneri ai subsemnatului, adică artiști ce fac parte din aceeași generație '80: Dan Mihăițianu, Sorin Vreme, Radu Igazság, Marilena Preda Sânc, Teodor Graur, Iosif Király, Călin Dan, grupul 2META (Romelo Pervolovici și Maria Manolescu), Újvárossy László, ori ceva mai tânărul, apropiat optzeciștilor, Alexandru Patatics. Apelează la computer, infografie, Christian Paraschiv, Miklós Onucsán. Fotografia se înscrie între mediile în

legătură cu care optzeciștii au avut un rol important, pentru integrarea ei între limbajele demne de toată atenția în arta contemporană românească. Sunt de menționat, între alții: Iosif Király, Radu Igazság, grupul subREAL, grupul Euroartist București (Olimpiu Bandalac și Teodor Graur), Gheorghe Rasovszky, Dorel Găină, Roxana Trestioreanu, Valeriu Mladin, Andrei Chintilă... Ulterior, raporturile între fotografie (digitală) și pictura neo-figurativă au evoluat, au devenit strânse – ele pot crea acum atât imagini ale realului, cât și ale imaginarului, iar hotarul între lumi devine tot mai discret.

Un traseu aparte, o artă cu program spiritual-creștin profund asumat și comunicat prin intermediul unor viziuni personale răspicate, neconforme dogmaticii, desfășoară Marian și Victoria Zidar. Se întâlnesc, în expozițiile lor, tradiția cu arta modernă și cu cea contemporană.

Generația '80 s-a impus atenției și datorită criticilor care s-au ocupat/se ocupă de ea: cei care au pomit la drum împreună, în același timp cu artiștii optzeciști, dar și unii mai vârstnici ori mai tineri. Îi amintesc, de pildă, pe Magda Câmeci, Călin Dan, Mihai Ispir, Mihai Drișcu, Andrei Pintilie, Vasile Drăguț, Dan Hăulică, Horia Horșia, Dan Grigorescu, Aurelia Mocanu, Ileana Pintilie, Livia Dan, Judit Angel, Anca Vasiliu, Gheorghe Vida, Adrian Silvan Ionescu, Ramona Novicov, Cătălin Davidescu, Tiberiu Alexa, Adrian Guță, Gheorghe Kazar, Pavel Șușară, Ruxandra Balaci, Horea Avram, Erwin Kessler, Irina Cios, Oana Tănase...

Reprezentanții generației '80 a artelor vizuale își împărtășesc acum experiența de creație, propunerile formative, și în cadrul învățământului artistic superior românesc. Pornesc de la o cultură vizuală solidă, în expansiune, la care se adaugă traseul artistic personal cu toate meandrele sale. Au învățat „meserie” serioasă pe vremea studenției lor, nu vor ca lucrul acesta să se piardă la actualii studenți, însă vor și ca tinerii să aibă ochii larg deschiși spre cele multe care se întâmplă în lumea artistică globalizată. Încearcă să stimuleze apariția unor *noi sensibilități*.

P.S.: Articolul lui Erwin Kessler, publicat în acest număr al revistei *Arta*, denotă o intoleranță cronică a autorului la postmodernism (și la asocierea generației '80 cu ipostaze ale acestuia), conceptul având un domeniu de definiție mult mai amplu decât își închipuie/știe E.K. Dincolo de dezbateră teoretică, firească, E.K. face unele afirmații și aprecieri care, în opinia mea – și nu e singulară –, nu sunt doar incorecte, ci, uneori, chiar jignitoare. Erwin Kessler crede că reprezintă glasul Adevărului în literatura artistică românească. Nu i-o fi greu cu asemenea povară pe umeri?

Atelier 35 București și în general.

Scurtă privire retrospectivă

text de **MAGDA CÂRNECI**

S-a creat o anumite mitologie culturală în jurul ideii de Atelier 35 de dinainte de 1989 în rândul tinerei generații de artiști de după anul 2000. O aură ușor legendară înconjoară anumite expoziții și manifestări, întâmplate în deceniul de dinaintea fracturii istorice din decembrie 1989, față de care ne despart acum mai bine de 20 de ani tulburi, neașezați, nu tocmai benefici pentru a construi sinteze solide. Această perspectivă vag idealizantă asupra fenomenului Atelier 35 vine desigur din distanța temporală care tinde tenace să înfrumusețeze trecutul, dar vine și din starea în continuare precară, insuficient de coerentă și de consistentă, a recuperării documentare a acestui fragment de istorie culturală recentă. Tinerii artiști și critici de azi fantasmază pozitiv sau problematizează agresiv despre o realitate culturală condiționată istoric și finalmente definitiv încheiată.

Și totuși trebuie recunoscut că Atelier 35 a avut relevanța sa pentru epocă, ca o formă instituționalizată de încadrare profesională a tinerei generații de artiști, tipică pentru comunismul de stat românesc aflat în faza lui terminală. Chiar dacă inițiat într-o primă structură, nu foarte încheiată, în a doua jumătate a anilor '70 (și aici îmi vin în minte de-a valma numele lui Ion Nicodim, Ion Sălișteanu și Wanda Mihuleac care s-au implicat atunci) - ceea ce a rămas în memoria breslei ca Atelier 35 propriu-zis a prins consistență abia în prima jumătate a anilor '80 și a cunoscut apogeul către 1987-1988.



În ce consta acest azi faimos Atelier 35? Pe baza unui simplu dosar cu lucrări, schițe sau fotografii de lucrări, absolvenții institutelor de artă intrau în această structură laxă de cenaclu artistic, ca într-o antecameră a intrării în Uniunea Artiștilor Plastici - UAP (care se petrecea cu dificultate, pe bază de dosar ce implica și câteva elemente politice, și asta după câțiva ani buni de așteptare). În principiu, tinerii plasticieni puteau rămâne în acest cenaclu până la vârsta de 35 de ani, considerată limita de sus a tinereții, de unde și numele de Atelier 35, dar în fapt mulți dintre ei rămăneau și mai departe în el dacă nu intrau în UAP. Iar acest UAP, această unică organizație profesională a plasticienilor permisă de comunismul de stat, a devenit din ce în ce mai exclusivă și mai închisă spre mijlocul anilor '80 tocmai față de tânără generație. Pe scurt, Atelier 35 era un mod pre-instituțional de a îndrugi o creativitate juvenilă, a structura o tensiune profesională și a controla o precaritate socială – lucruri devenite evidente abia pe parcurs sau ulterior.

Cu toate acestea, sau tocmai de aceea, Atelier 35 a fost trăit în anii '80 cu fervoare și folosit intens de tânără generație atunci ieșită în lume. În ciuda constrângerilor politice și sociale, cu care de fapt se născuseră și pe care știau să le ocolească cât de cât, tinerii artiști și critici ai momentului au dat un conținut propriu și au instilat o energie nouă în această formă aproximativă de organizare, reușind s-o transforme într-o atitudine de generație, care a devenit o embleună și, ca atare, le-a și supraviețuit.

Îmi amintesc bine de momentul în care, în 1984, plasticiana Ana Lupaș – responsabilă din partea conducerii operative a UAP cu Cenaclul Tineretului, cum se numea inițial această structură – a convocat la București mai mulți tineri artiști și critici pentru o discuție de principiu. În urma acelei discuții, ea m-a numit președintă a Atelierului 35 din București, responsabilitate pe care am primit-o inițial cu reticență și provizoriu.

Ulterior, lucrurile au luat avânt, au fost create alte Ateliere 35 în mai multe orașe mari și mici din țară. Am început să organizăm dezbateri și expoziții – personale, de grup, colective și chiar naționale. Destul de repede s-a creat o stare de emulație, o fervoare. La București, am început să animăm constant cu evenimente artistice galeria Atelier 35 de la subsolul galeriei Orizont din centrul orașului. Îmi amintesc de surescitarea creată de expoziția Aniei Firon, care în anul 1981 a însemnat, după mine, începutul neo-expresionismului în România. Îmi amintesc despre discuția din jurul postmodernismu-

pagina alăturată și dreapta sus:

Imagini de la vernisaj și din expoziția *Alternative*, galeria Atelier 35, București, 1987

lui pe care am organizat-o la sediul UAP în 1984 și despre alte discuții pe subiecte legate de arta contemporană, românească, dar mai ales internațională, atunci când cineva putea aduce informație proaspătă din afară. Îmi amintesc de expoziția colectivă *Desen-Poezie* din 1985. Sau despre cea intitulată *Secțiune prin atelier* din 1985. Îmi amintesc despre expoziția colectivă *Mail Art* tot din 1984. Sau despre expoziția *Alternative* din 1987, care a avansat o ipoteză de lucru și a propus o selecție simptomatică prin producția tânără pe direcția a patru tendințe mari: figurație, abstracție, expresie și concepție¹. Și așa mai departe.

Privite cu ochii de atunci, ni se părea că participăm, din ce în ce mai consistent, la închegarea unei mișcări artistice coerente, la un spirit de generație. Vizitam alte Ateliere 35 din țară – la Cluj, Oradea, Timișoara, Arad, Craiova, Bacău, Iași etc. –, invitam artiști din alte centre să expună la București, existau o colegialitate și o apreciere reciprocă reale. Eram la curent cu ce se întâmplă în zone culturale conexe, participam sau asistam la cene literare devenite faimoase – Cenaclul de luni, Junimea, Charmides, apoi Universitas din București – cu reverberații în cenaclurile și revistele studențești de la Iași, Timișoara sau Cluj. O conștiință de generație s-a format în cazul nostru mult mai rapid și mai trainic decât cu alte promoții anterioare – datorită unor circumstanțe politice și sociale constrângătoare – iar optzecismul a fost destul de repede recunoscut de critici importanți ai momentului.

Postmodernismul a devenit pentru noi, de pe la mijlocul anilor '80, flamura teoretică sub care ne-am protejat și accentuat intuițiile, foamea de nou, dorința de sincronizare cu restul lumii și nevoia de schimbare. Citeam în xeroxuri mizerabile, dar citeam, în limbi străine, cele câteva cărți teoretice și reviste de artă internaționale, disponibile pe sub mână sau, miraculos, în unele centre culturale străine din București și în câteva biblioteci universitare (chiar la biblioteca UAP din anii '80 se găseau câteva exemplare din revista *Artforum*, promotoarea *en titre* a postmodernismului în America). Iar neo-expresionismul și intermedialismul² au fost alte două concepte cu care am încercat să structurăm cercetările și producția vizuală de atunci – și chiar am reușit, din moment ce acestea au deveni astăzi instrumente critice și de istoria artei frecvent utilizate³.

Pe lângă ferveoarea noastră juvenilă explicabilă, trebuie să subliniez rolul crucial al Anei Lupaș,



menționată deja înainte. Elegantă și distantă, respectată ca înainte-mergătoare în zona experimentalismului de la începutul anilor '70, plasticiana clujeană a fost și o bună organizatoare, exigentă și cu mână de fier, a rețelei de Ateliere 35 din țară. Ea a fost interfața, adeseori fermă și protectoare, dintre aceste cenacluri și conducerea UAP, supusă la rândul ei cenzurii și presiunii politice de către ideologii oficiali, ceea ce tinerii de atunci nu întotdeauna înțelegeau sau cunoșteau în detaliu.⁴ Dar succesul cel mai evident al Anei Lupaș a fost fără îndoială Expoziția Națională a Tineretului de la Baia-Mare din 1988, un fel de congres-expoziție al generației optzeciste din artele plastice, pregătit timp de doi ani printr-un fel de program-manifest și prin întâlniri succesive de lucru, la care au participat foarte mulți artiști și critici veniți din toate părțile României. Gândită ca o enormă radiografie prin fenomenul plastic tânăr, expoziția s-a constituit, prin cei aproape 300 de participanți din 23 de Ateliere 35 din țară și prin cele peste 700 de lucrări înregistrate, ca o mare demonstrație, palpabilă, superb vizuală, a coerenței unei întregi generații artistice ce-și semna în felul acesta un act impresionant de legitimare culturală.

Cu toate acestea, într-o cultură centrată pe discursul literar, precum cultura română, generația '80 din artele vizuale a rămas mai puțin cunoscută decât cea din literatură, devenită celebră și instituind un nou canon literar. Iar bulversantul deceniu al anilor '90, cu marile lui răsturnări sociale și politice post-comuniste, dar și cu confuzionanta deschidere spre lumea internațională a artei, nu a permis acestei generații vizuale să se afirme plenar și să fie recunoscută, cum s-ar fi întâmplat într-o situație de evoluție culturală normală. Anii 2000 au însemnat deja o altă lume și o altă societate, marcate de o ideologie neo-liberală avidă, în care, aparent surprinzător, tendințe vizuale și tematici abia atinse de generația '80 (în cadrul figurativismului neo-expresionist de pildă) au fost preluate într-o cheie estetică foto-realistă agresivă de generația 2000.

Privite cu ochii de acum, toate faptele artistice și momentele Atelierului 35 de dinainte de 1989, menționate în treacăt mai sus, pot primi o lectură mult mai dubitativă și critică. Astfel, coeziunea generațională a fost poate și o reacție de auto-apărare la condiții sociale și ideologice din ce în ce mai drastice și restrictive, față de care reactivitatea politică a generației optzeciste a fost de altfel redusă. Refuzul situației exterioare constrângătoare s-a limitat la o



cercetare vizuală introspectivă, dar una profundă și expresivă, în cadrul neo-expresionismului și neo-bizantinismului, care au dat câțiva mari artiști. Într-o Românie izolată de restul lumii și extrem de săracă, aflați în aproape-imposibilitatea de a mai intra în mod normal în rândurile UAP, tinerii plasticieni și critici de atunci au secretat un spirit de generație protector și auto-iluzionant. Neo-expresionismul și intermedialismul au apărut în rândurile optzecismului probabil și sub impulsul unor indirecte influențe estetice exterioare. Postmodernismul a fost poate o etichetă teoretică internațională prea ambițioasă pentru germeii de nouitate care apăreau în limbajele artistice locale. Dar aceste observații sunt valabile și pentru alte fenomene artistice similare, din alte locuri și alte timpuri, fenomene care nu pot fi totalmente invalidate prin judecăți posterioare prea radicale, prea politizate (deci ideologice la rândul lor) și finalmente inadecvate realității artistice de fapt. Mitul generației optzeci este poate exagerat. O anume discreție socială a membrilor ei, o marginalizare asumată, venind din izolarea comunistă și din haosul post-comunist, a contribuit pe de o parte la ne(re)cunoașterea acestei generații de artiști de către marele public, iar pe de altă parte a generat un anume halou difuz de notorietate. Dar coerența estetică a optzecismului devine din ce în ce mai evidentă, odată cu trecerea timpului și cu recunoașterea artiștilor lui importanți. Iar istoria rămâne istorie.

Note:

¹ Expoziția a fost organizată de Magda Cârneci, Călin Dan și Dan Mihăițianu.

² Vezi mai multe despre fenomenul Atelier 35 și generația '80 în artele plastice în Magda Cârneci, *Arta anilor 80. Texte despre postmodernism*, Litera, 1996.

³ A ataca vehement acum, în prezent, înțelegerea de atunci a postmodernismului, contextualizată de anumite circumstanțe socio-politice evidente, în numele unei purități teoretice pe care nimeni din spațiul nostru cultural, și cu atât mai puțin cei care critică, nu o poate invoca, mi se pare un exercițiu de o sterilită și inutilă agresivitate. Vezi pentru detalii despre postmodernism în anii '80, Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945-1989*, Meridiane, 2000.

⁴ Îmi amintesc astfel cum a reușit Ana Lupaș să amortizeze efectul happeningurilor curajoase și provocatoare, mai ales cel al lui Alexandru Antik, de la Colocviul de artă și critică tânără de la Sibiu din 1986, grație trecerii pe care ea o avea la Consiliul județean local, astfel că niciunul dintre participanți nu a fost urmărit ulterior de Securitate.



Dan Mihălțianu

Viața de artist în socialism

Portret al Bucureștiului în anii '80

Ca urmare a șantierului deschis timp de peste un deceniu, perioadă în care jumătate din centrul istoric a fost demolat, orașul era permanent acoperit de un nor de praf ce reducea vizibilitatea la mai puțin de câteva sute de metri. De la începutul construcției și până în ultimele zile ale regimului socialist, Casa Poporului era învăluită într-o ceață misterioasă, iar străzile erau acoperite de un strat permanent de noroi ce acoperea o arie largă din zona centrală. Din cauza ocolirilor și a condiției proaste a străzilor, traficul era congestionat și transportul public aglomerat în permanență. Iluminatul stradal era redus în centru și aproape inexistent la periferie.

Produsele alimentare de bază fiind raționalizate, doar cei ce locuiau oficial în București puteau cumpăra ulei, zahăr, făină, unt, carne și alte câteva produse în rații lunare și după cozi interminabile. O serie nouă de alimente au intrat în vocabularul de zi cu zi sub nume amuzante ca *Adidas* (picioare de porc), *Calculatoare* (cap de porc), *Takimuri* (gheare de pui), *Nechezol* (cafea cu înlocuitori) plus alte câteva delicatose ale timpului, sub nume ce încercau să ascundă faptul că erau la limita comestibilității. Procurarea hranei a devenit o psihoză de masă, populația se plimba dezorientată în cursul zilei prin oraș căutând disperată ocazii de a găsi produse alimentare, lăsând străzile pustii după căderea întinerului.

O reducere sistematică a livrării de electricitate, apă, gaze și căldură era o practică constantă a regimului în încercarea de a rezolva cerințele mari de energie ale Industriei Socialiste. Doar jumătate din numărul de vehicule particulare puteau circula la sfârșit de săptămână, alternând numerele pare de înregistrare cu cele impare.

Programul de televiziune era redus la câteva ore de emisie pe zi și acestea dedicate aproape în întregime propagandei. Multe dintre antene erau orientate spre Sofia, televiziunea bulgară fiind considerată mai liberală și mai captivantă.

După larga campanie de demolare, numărul câinilor vagabonzi a crescut substanțial, luând în stăpânire străzile, parcurile, spațiile publice și maidanele. Într-un oraș de 2,5 milioane de locuitori, ei au devenit a doua largă populație după cea umană.

La sfârșitul anului 1989, Centrul Civic era un oraș-fantomă, cu blocuri parțial nelocuite, alternând cu structuri goale de beton în stadiu incipient de construcție. Casa Poporului, deși deja inaugurată, avea încă largi zone neterminate în interior și încă nu funcționa ca o clădire ce trebuia să găzduiască toate instituțiile Statului Socialist.

The Artist's Life Under Socialism

A Portrait of Bucharest in the 80's

As a result of the construction site open for more than a decade during which half of the historical center was demolished, the city was permanently covered by a cloud of dust, reducing visibility to less than a couple of hundred meters. From the early stages of construction to the last days of the Socialist regime, the building of the People's House was wrapped in a veil of mysterious mist. In the streets, a layer of mud covered permanently a large area of the city center. As a result of detours and poor road conditions, traffic congestion was constant and public transportation overcrowded. Street lighting was scarce in the center of the city and quasi non-existent in the suburbs.

Since food supplies were rationed, only those officially registered in Bucharest could buy oil, sugar, flour, butter, meat and a few other basic necessities, according to monthly allowances and after endless queuing. A new range of food products entered the everyday vocabulary under funny names like *Computers* (pork heads), *Adidas* (pork feet), *Takimuri* (chicken claws) and a few others hard to describe, delicacies of the time meant to blur the truth that they were barely edible. As finding food became a mass psychosis, people would wander around the city during the day looking for opportunities to buy goods, leaving the streets dramatically deserted after sunset.

A systematic reduction in providing inhabitants with electricity, water and heating was an established practice of the regime, designed to manage the huge energy demands of the Socialist Industry. In order to reduce petrol consumption, only half the total number of private vehicles could circulate during the weekend, alternating the restriction according to odd or even license plate numbers.

TV programming was reduced to only a few hours a day, almost entirely dedicated to propaganda. Most TV antennae were turned to Sofia, since Bulgarian television was considered more liberal and entertaining.

After the large demolition campaign, stray dogs increased in number taking over streets, parks, public spaces and urban wastelands. In a city of two and a half million inhabitants they became the second largest population, after humans.

At the end of 1989, the Civic Center was like a ghost town with still uninhabited blocks of flats alternating with hollow concrete structures in the early stages of construction. The People's House, though already inaugurated, had large unfinished areas inside and did not yet function as a building intended to house all the institutions of the Socialist State.

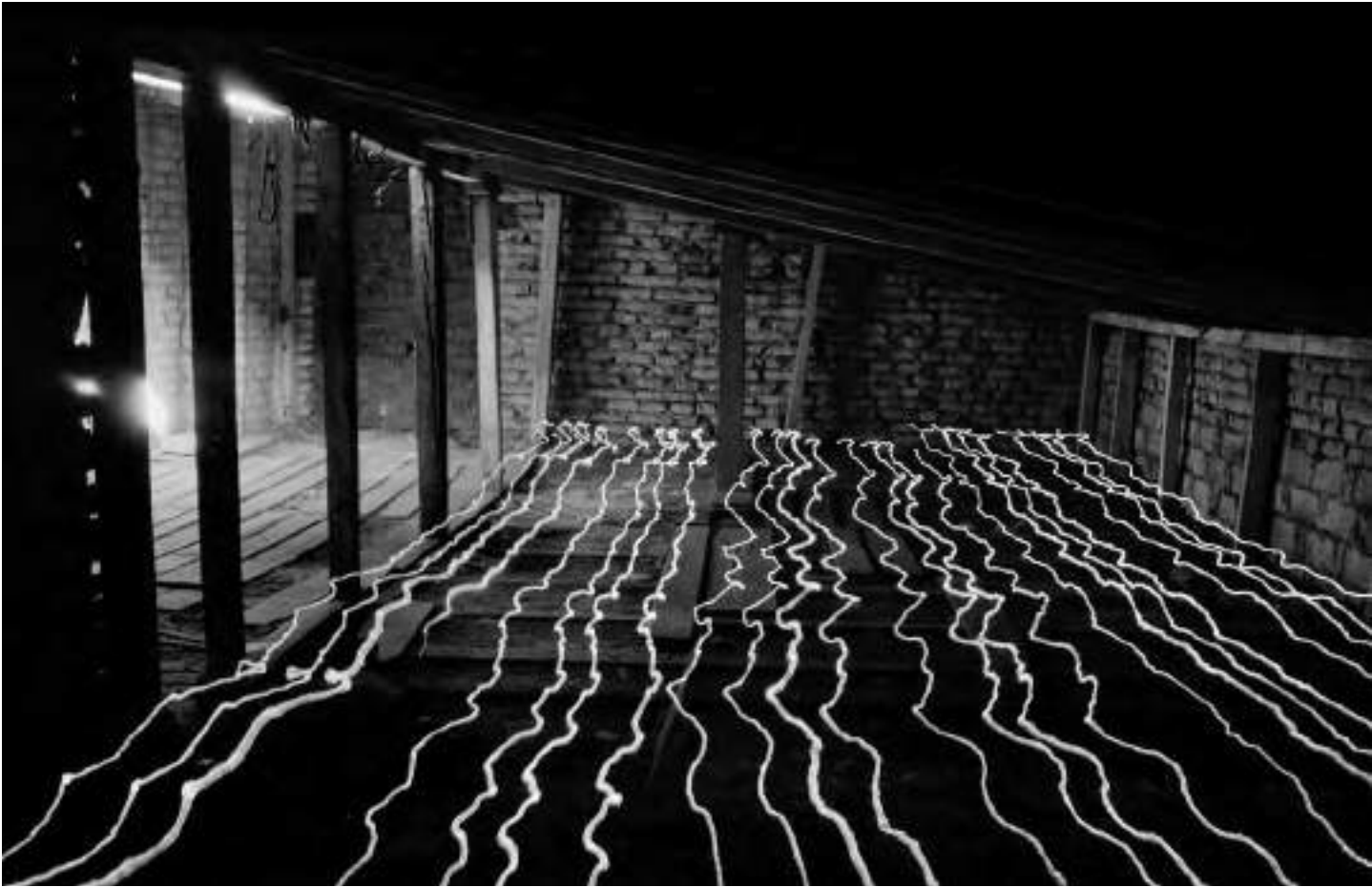


deasupra:
Cântarea României, Sala Dalles / Celebrating Romania, Dalles Art Hall, București, 1989

dedesubt:
Titanic Vals, Muzeul Farmaciei / Titanic Waltz, Museum of Pharmacy, Sibiu, 1986

pagina alăturată:
Bulevardul Victoriei Socialismului / Victory of Socialism Avenue, București, 1989





Practici artistice

În ciuda imaginii apocaliptice a Republicii Socialiste România din anii ei terminali, viața artistică se dezvoltă în propriul ei ritm și ambient – o scenă artistică cu circuit închis, aparent fără evenimente spectaculoase și fără superstar-uri, în afara celor desemnați de regim. Protagonist principal în acest joc era Uniunea Artiștilor Plastici, fondată în primii ani ai socialismului după un model sovietic, fiind singura asociație de artiști vizuali profesioniști existentă. Sub umbrela ei s-au dezvoltat câteva tipuri de practici artistice: *Arta oficială* – produsă de artiști legați într-un fel sau altul de sistem, era menită să ofere o față artistică propagandei Național Comuniste. De-a lungul timpului, arta oficială s-a schimbat constant, oglindind schimbările petrecute în discursul politic oficial. Deja în anii '60 și '70, pentru a sublinia fața umană a socialismului, includea nu doar strict estetica realist socialistă inspirată de arta sovietică, ci și forme hibride. Experimente de culoare, formă și compoziție influențate de diverse tendințe internaționale erau combinate cu estetici, tradiții și practici locale în încercarea de a crea o Nouă Școală Națională de Expresie Socialistă.

Discurs dublu – pentru a supraviețui politic și financiar, mulți artiști aveau constant o atitudine duplicitară. Acest trend a devenit notoriu în anii '80, când propaganda comunistă s-a întors în forță. Executând comenzi pentru stat, lucrări legate de obicei de cultul personalității al lui Ceaușescu, dar în același timp continuând să creeze lucrări ce puteau fi considerate subversive din punct de vedere oficial și expunându-le în expoziții personale în țară ori în străinătate, era o practică curentă printre artiștii consacrați și cei ce aspirau spre o poziție socială și financiară mai bună. Construirea Casei Poporului și a întregului complex architectural înconjurător, că Apoteoză a Socialismului în România, a fost o mină de aur pentru artiști datorită volumului uriaș de componente și detalii artistice: sculpturi, coloane, capitelluri, frize, ornamente, fântâni arteziene, mozaicuri, fresce, picturi, tapiserii, mobilier, ceramică, metal, sticlă și design interior. Mulți artiști au semnat contracte de milioane de lei, pretinzând că nu au nimic de-a face cu Propaganda Socialistă.

Outsideri – un grup relativ restrâns de artiști au ales să ocupe o poziție marginală în relație cu arta dominantă a epocii, încercând să dezvolte un discurs artistic independent, liber de stereotipurile și ideile persistente în linia estetică oficială. Un tip de artă ce nu se încadra în cerințele Societății Socialiste, dar era ignorată ori tolerată atât timp cât nu genera un interes public și nu devenea un pericol pentru academile de artă și pentru întregii generații de artiști. A produce artă și evenimente artistice în astfel de condiții era o atitudine legată de instinctul creativ și nevoia interioară de exprimare, evitând în același timp crearea de accesorii pentru un regim politic ce dicta reguli și valori în toate sferile sociale.

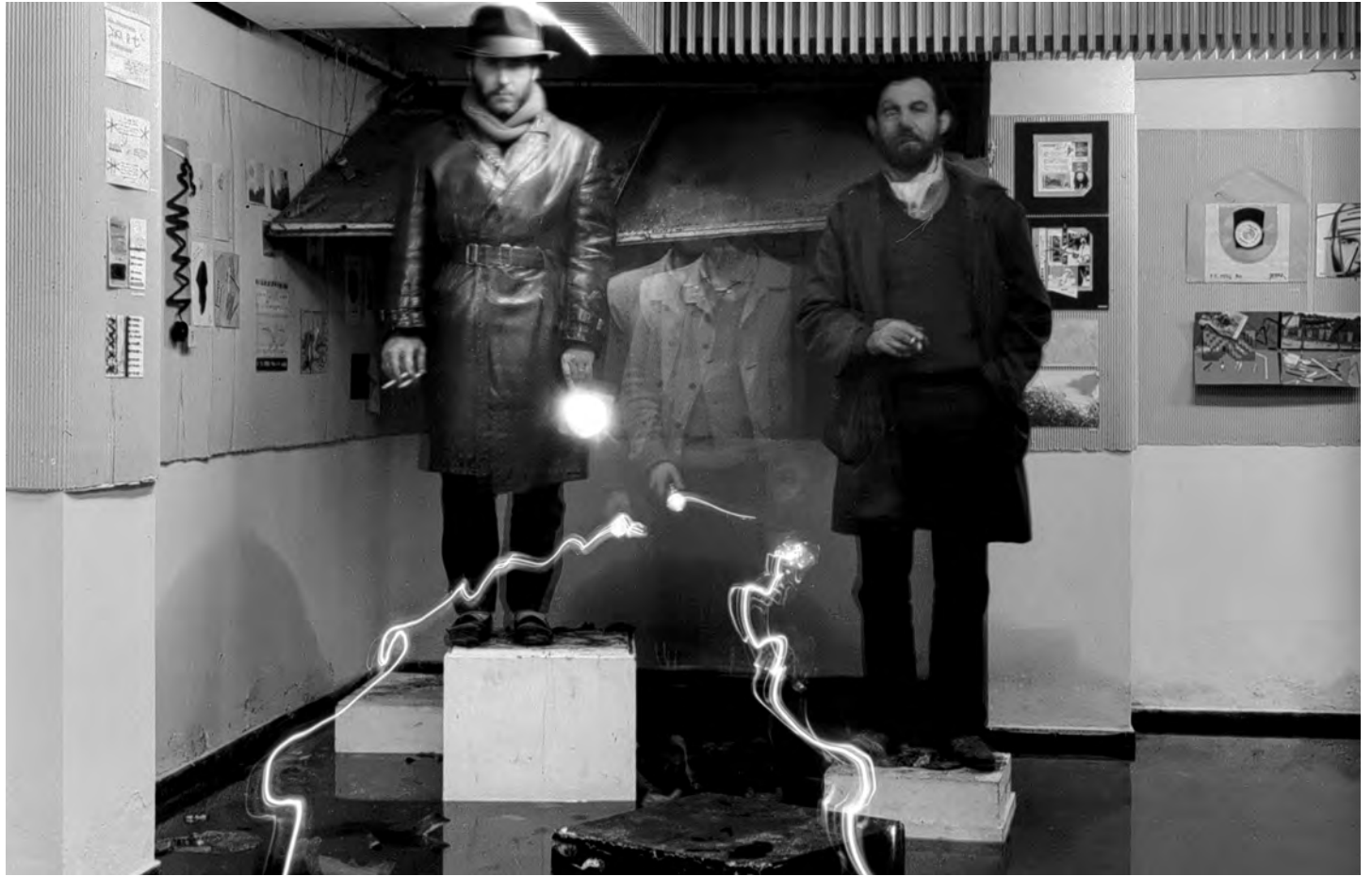
Artistic Practices

Despite the apocalyptic image of the Socialist Republic of Romania in its terminal years, artistic life developed according to its own rhythm and environment – a closed-circuit art scene with no apparent spectacular events and no superstars, apart from those designated by the state. The major player in that game, the Romanian Artist's Union, founded in the late forties following a Soviet model, was the only existing professional association of visual artists. Under this umbrella, several major artistic practices were developed:

Official art – produced by artists related, in one way or another, to the system, was designed to give an artistic face to the National Communist propaganda. Over the decades, official art constantly changed, following changes occurring in the official political discourse. Already in the sixties and seventies, in order to highlight the human face of socialism, it included not only the strict aesthetics of Socialist Realism, inspired by Soviet art, but also hybrid forms. Experiments in color, form and composition influenced by various international trends were combined with local aesthetics, traditions and practices in an attempt to create a sort of New National School of Socialist Expression.

Double discourse – many artists constantly practiced a double-faced attitude in order to survive politically and financially. This trend became notorious in the eighties when Communist Propaganda retaliated. Doing commissions for the state, works usually related to Ceausescu's cult of personality but, simultaneously, continuing to produce works that could be considered subversive from the official point of view and showing them in personal exhibitions at home or abroad, was a current practice among many well-established artists and others who aspired to a better social and financial position. The construction of the People's House and its complex environment, as the Apotheosis of Socialism in Romania, was a gold mine for artists due to its enormous volume of artistic components and details: sculptures, columns, capitols, curls, ornaments, artesian fountains, mosaics, frescoes, paintings, tapestry, furniture, ceramics, metal, glass and interior design. Many artists signed contracts for millions of Lei while pretending they had nothing to do with Socialist Propaganda.

Outsiders – a relatively limited group of artists chose to occupy a marginal position in relation to the prevailing official art of the time. They attempted to develop an independent artistic discourse free of stereotypes and ideas persistent in the official aesthetic line. It was a kind of art that did not properly fit the demands of Socialist Society, but was ignored or tolerated as long as it did not generate public interest or become a threat to the art academies and entire generations of artists. To produce art and art events under such conditions was nothing more than an attitude related to the creative instinct and an interior need for expression, but nevertheless avoiding an external contribution towards creating accessories for a political regime that dictated rules and values in all its social spheres.



deasupra:
Mail Art, Atelier 35, București, 1986

dedesubt:
Canal Grande, Institutul de Arhitectură / Institute of Architecture, București, 1986

pagina alăturată:
Natura Luminii / Nature of Light, București, 1982





Educația artistică

Poziția artistului în Societatea Socialistă era una privilegiată. Chiar dacă statutul său social și economic s-a degradat constant în decursul timpului, faptul că încă mai putea gândi, crea și acționa diferit decât masele largi de oameni ai muncii, îi oferea o libertate ce nu se compara cu nicio altă categorie socială.

Învățământul artistic, la rândul lui, avea un statut privilegiat, iar structura sa și relațiile dintre profesori, studenți și administrație difereau mult de celelalte forme ale învățământului superior. Numărul limitat de locuri și afluența mare de candidați crea o concurență aproape insurmontabilă pentru cei din medii modeste.

Sistemul neoficial de pregătire ce forma un network paralel cu institutele de artă era singura alternativă pentru succesul la examenul de admitere – un sistem ce a supraviețuit, se pare, schimbărilor politice din 1989, într-o formă mai mult sau mai puțin diminuată, până în prezent.

Odată admis, fapt ce putea să însemne mulți ani de încercări și eșecuri, lucrurile deveneau mai relaxate. Dacă păstrăm proporțiile, referindu-ne doar la anii '70 și la București, atmosfera nu diferea într-un mod flagrant față de unele instituții similare din vest. Evident, nu predau personalități ca Beuys, Paik ori Lüpertz, dar erau totuși câteva modele de urmat printre profesori și mai ales printre artiștii ce activau atunci, nume ce au rămas și astăzi repere: Bernea, Neagu, Brătescu, Grigorescu și alți câțiva.

Nu trebuie să se înțeleagă totuși că libertatea din institutele de artă era absolută; pe măsură ce România înainta spre o închidere culturală, politică și economică, campanii succesive de restrângere a libertății universitare și a vieții studentești se făceau simțite. Profesorii, ce în marea lor majoritate erau formați în perioadă stalinistă, nu aveau, cu rare excepții, capacitatea și deschiderea de a înțelege evoluția actuală a artei.

Învățământul politic prin cursuri ca Socialism științific, Filosofie și Marxism, printre altele, enunța clar faptul că, în viziunea Partidului Comunist Român, liber profesioniștii (artiști, scriitori, muzicieni) erau o categorie socială ce trebuia să dispară într-un viitor foarte apropiat, înlocuită de o mișcare largă de amatori la dimensiuni naționale, în care profesioniștii trebuiau să fie absorbiți.

Artistic Education

The artists' place within the Socialist Society was a privileged one. Even though their social and economic status waned constantly over the years, being still able to think, create and act in a different way than the large masses of working people, afforded a freedom that was out of reach for all the other social categories.

The artistic educational system enjoyed in its turn a privileged status, as its structure and the relationships between teachers, students and the administration were very different from the other branches of academic education. The limited number of admissions and the large amount of candidates gave rise to a competition that was almost impossible to overcome for those coming from poor social environments.

The unofficial coaching system, functioning as a network parallel to the art institutes, was the only chance of success at the admission examination – this system has survived the political changes in 1989 and continues to exist even today.

Once admitted, which could have taken many years of trying and failing, things began to relax to a certain extent. Keeping the proportions and referring exclusively to the 70s and to the city of Bucharest, the atmosphere did not seem radically different from the one in several similar Western institutions. Obviously, the professors were not personalities like Beuys, Paik or Lüpertz, but there were still a few examples to follow among the professors, and especially among the artists that were active in those days, and whose names continue to be relevant even today: Bernea, Neagu, Brătescu, Grigorescu and a few others.

One should not conclude that art academies enjoyed an absolute freedom; as Romania was advancing towards a cultural, political and economical closure, there began several campaigns meant to restrict the freedom of the academic activity and of the students' way of life. The professors, most of them educated during the Stalinist era, were not, with very few exceptions, capable and openminded enough to understand the recent developments of art.

The political education, inoculated through disciplines like Scientific Socialism, Philosophy and Marxism, among others, was making it very clear that from the viewpoint of the Romanian Communist Party, free-lancers (artists, writers, musicians) were a social category doomed to disappear in a very near future; their place was to be taken by a large mass of amateurs, which was going to reach a national scale and gradually absorb the professionals.



deasupra:
Dejunul în Pod / Luncheon in the Attic, București, 1983

dedesubt:
Comunicare, Uniunea Tineretului Comunist / Communication, Union of Communist Youth, Sibiu, 1986

pagina alăturată:
Studiu de împachetare / Wrapping study, București, 1979





deasupra:
Haine de lucru / Working clothing, București, 1979

pagina alăturată:
Golem, București, 1985

Circulația informațiilor și ideilor

Până la începutul anilor '80, bibliotecile din București și probabil cele din marile orașe din țară aveau încă abonamente la reviste de artă din Vest pe lângă cele din țările socialiste, printre cele mai cunoscute: *Artpress*, *Artforum*, *Domus*, *Projekt*, *Bildende Kunst*, *Iskustvo*, *Arta*. Cărți recente de istoria și teoria artei precum și noile medii: fotografie, film, video, instalații, *land art* ori *performance* erau prezente în rafturi și expuse ca noutăți în vitrinele ce semnalizau noile achiziții. Iar dacă titlurile din bibliotecile Institutului de Arte Plastice, ale Institutului de Istoria Artei, ale Uniunii Artiștilor Plastici, din Biblioteca Centrală Universitară și din Biblioteca Academiei nu erau de ajuns, mai rămăneau câteva alternative: Biblioteca Americană, Goethe Institut, Institutul Francez, Institutul Italian și bineînțeles omoloagele lor din țările socialiste.

Chiar dacă programul expozițional nu se putea compara cu cele din multe capitale ale lumii, erau totuși anual câteva expoziții ce meritau atenția, multe dintre ele itinerante ori produse în alte orașe din țară, urmărind artiști și teme majore în arta românească actuală, printre altele: *Arta și Orașul* (București), *Scrierea* (București), *Studiul* (Timișoara), *Expresia Corpului Uman* (București), *Spațiul Obiect* (București), *Spațiul Oglinda* (București), *Mobil Fotografia* (Oradea), *Medium* (Sf. Gheorge).

În același timp o serie de expoziții mari aduse din străinătate ce urmăreau tendințe ale artei internaționale din Statele Unite, Republica Federală Germană, Franța ori Scandinavia și evident din țările socialiste, puteau fi văzute la intervale oarecum regulate. Toate acestea nu erau însă prioritățile educației artistice și ale artei socialiste, ele fiind orchestrate în așa fel pentru a nu umbri elanul propagandistic ce se desfășura în forță prin expoziții omagiale, comemorative, anuale, republicane, municipale și Festivalul Național Cântarea României.

Chiar dacă mulți dintre studenți și artiști nu treceau prin biblioteci ori nu dădeau o atenție specială unor evenimente artistice importante și aveau o teamă, justificată sau nu, de a intra în institute culturale străine, informațiile minime pentru a compune o imagine relativ clară a ce se întâmpla pe plan artistic internațional existau.

The Circulation of Information and Ideas

Until the beginning of the 80s, the libraries in Bucharest and probably those in the big cities still had subscriptions to Western and Socialist art magazines, like *Artpress*, *Artforum*, *Domus*, *Projekt*, *Bildende Kunst*, *Iskustvo*, *Arta*. Recent volumes dedicated to art history and theory, as well as to the new media: photography, film, video, installations, land art or performance, could still be found on the shelves and seen in the glass cases advertising the newest acquisitions. And if the titles in the libraries of The Fine Arts Institute, of The Art History Institute, of The Artists' Union, of The Central University Library and of The Library of the Academy were not enough, you still had a few alternatives: American Library, Goethe Institute, French Institute, Italian Institute, as well as the similar institutes from the socialist countries.

Even though the program of exhibitions did not bear comparison with what was happening in most capital cities in the world, every year there were a few exhibitions that deserved attention. Many of them were itinerant or were produced in other cities of the country; they were focusing on Romanian contemporary artists and major themes, among others: *Art and the City* (Bucharest), *The Study* (Timisoara), *The Writing* (Bucharest), *The Expression of the Human Body* (Bucharest), *The Object Space* (Bucharest), *The Mirror Space* (Bucharest), *Target Photography* (Oradea), *Medium* (Sf. Gheorge). At the same time, one could see regularly enough a series of large exhibitions from abroad, following the tendencies of international art at work in the United States, The Federal German Republic, France or Scandinavia, and, obviously, in the socialist countries.

Yet all these were not considered as being the priorities of artistic education and of socialist art and were all carefully thought out as not to eclipse the propagandistic enthusiasm that was manifesting itself in all its fervor in laudatory, commemorative, annual, republican, municipal exhibitions and the Celebrating Romania National Festival.

Even though many students and artists did not visit the libraries, did not pay too much attention to important artistic events, and showed fear, justified or not, of visiting the foreign cultural institutes, the minimum information necessary for making up a fairly clear image of what was happening on the international artistic stage was still available.





deasupra:
Hello, Istituto Italiano, București, 1987

pagina alăturată:
Cascada / Waterfall, House Party, București, 1988

Alternative

Foarte puține evenimente artistice pot fi încadrate în categoria *underground*, de aceea cu greu se poate vorbi despre o mișcare *underground* în arta românească din anii socialismului, ci doar de mici nuclee de artiști separate, răspândite în București și în alte localități din țară. Aspirația la o mai mare libertate de expresie, rezistența pasivă la propaganda comunistă și fronda aveau un caracter mai mult sau mai puțin individual. Orice fel de presiune politică, economică sau socială putea fi surmontată de cei ce aveau motivația și tăria de a rezista. Evaziunea, atitudinea subversivă, și folosirea sistemului erau practici ce puteau fi încercate cu mai mult sau mai puțin succes.

Totuși, prin natura lor, multe evenimente ce ar fi putut aspira la un astfel de statut s-au petrecut în săli de expoziții, tabere de creație, case de creație sau ateliere ce erau legate într-un fel sau altul de Uniunea Artiștilor Plastici, Atelier 35 (Cenaclul Tinerilor Artiști Plastici), Consiliile Municipale sau Județene de Cultură și Educație Socialistă ori Uniunea Tineretului Comunist, motiv pentru care termenul este impropriu, chiar dacă unii își închipuie că ar fi acționat *underground*.

Viața artistică merge înainte în orice sistem social, chiar și în cele represive. Necesitatea interioară de a atinge un grad înalt de creativitate și expresie artistică este la fel de mare ca și aspirația spre un statut social elevat, ducând uneori până la confuzia celor două componente, ce nu derivă automat una din alta. Dar în final, poate că acesta este chiar motorul artei.

Ideii, citate, fragmente și pasaje întregi prezente în acest text se regăsesc în scrieri anterioare: Art of Exile, KUNST.EE 3/2004 Tallinn; Les enfants de Ceausescu et de George Soros, 2004, Muzeul Național de Artă Contemporană, București; Fotografia în Arta Contemporană. Tendințe în România după 1989, 2006, Galeria Noua, Editura UNARTE, București; Divided Files, 2007, National Academy of the Arts, Bergen; Social Cooking Romania, 2007, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin; Viața de artist în socialism, Vector 04/2007, Iași.

Alternatives

There are very few artistic events that can be classified as underground; therefore, we cannot talk about a proper underground movement within the field of the Romanian art during socialism. There were only a few small nuclei of artists that functioned independently from one another and were scattered in Bucharest and other cities in the country. The aspiration to freedom of expression, the passive resistance to the communist propaganda and the spirit of rebellion had a more or less individual character. Any kind of political, economical or social pressure could have been overcome by those who were motivated and strong enough to fight it; evasion, subversive action and the ability to use the "system" were practices that one could have tried out more or less successfully.

Nevertheless, by their nature itself, many of the events that could have aspired to such a status took place in expositional spaces, creation camps, creation residencies or studios that were connected one way or another to the UAP (The Artists' Union), the Atelier 35 (the youth section of the UAP), the Municipal or County Councils for Socialist Culture and Education or the UTC (The Union of the Communist Youth); therefore, the term is inadequate, although some may think they had been acting underground.

Artistic life survives and goes on in any social system, may it be an oppressive one.

The inner need to reach a high level of artistic expression is as acute as the need to reach a high social status, leading sometimes to confusing the two components, which do not necessarily derive from one another – maybe this is the "engine" of art itself.

Ideas, quotations, fragments and entire passages from this text are to be found in previous writings: Art of Exile, KUNST.EE 3/2004, Tallinn; Les enfants de Ceausescu et de George Soros, 2004, National Museum of Contemporary Art, Bucharest; Photography in Contemporary Art. Trends in Romania After 1989, 2006, Galeria Noua, Editura UNARTE, Bucharest; Divided Files, 2007, National Academy of the Arts, Bergen; Social Cooking Romania, 2007, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin; The Artist's Life Under Socialism, Vector 04/2007, Iași.



Anii 1980 la Timișoara. Király și Beloescu. Pata de lumină. Pictura lui Beloescu sub spot



Începutul anilor 1980 a adus o schimbare în arta românească, mai izolată față de scena internațională decât înainte prin ruperea contactelor, posibile în deceniul anterior, prin accentuarea controlului și a cenzurii și prin explozia programului oficial, bazat pe ideologie. În același timp, în această perioadă se poate observa accentuarea sciziunii dintre arta oficială, tot mai agresivă și arta underground, evoluând în cele mai neașteptate „rețele” (mail art de exemplu) sau locuri (atelierelor artiștilor, malurile râurilor etc.). Plecarea lui Bertalan din Timișoara a însemnat o repliere a grupării dintre Flondor și Tulcan, la care se alătură tot mai frecvent, pentru diferite proiecte expoziționale sau acțiuni, Iosif Király.

text de ILEANA PINTILIE

Atras de medii diverse de exprimare, el practică acțiuni izolate, fără public, creează obiecte și instalații. În acest context, fotografia este un mediu de înregistrare și notare a diferitelor experimente, devenind treptat chiar ea purtătoarea unor experimente vizuale: imaginea apare oglindită, proiectată pe ecran și eventual „arsă” prin distrugerea voită a suportului, pentru a fi fotografiată în timpul acestui proces. Fotografia îi oferea lui Király materia primă în elaborarea unor compoziții complexe de tipul colajului, utilizate apoi în mail art, gen abordat de mai mulți artiști în România, datorită izolării, a imposibilității participărilor la expoziții în afara granițelor. Forțarea acestei blocate produse de cenzură echivala, pentru artiștii înscrși în această mișcare de comunicare vizuală neconvențională, o victorie fie și simbolică asupra mijloacelor de oprire aplicate sistematic asupra lor. Mail art apare, la acea dată, ca un mediu privilegiat de un grup de tineri artiști, printre care se număra și Iosif Király, atras tot mai mult de posibilitățile de exprimare prin imagini manipulative, inducând sensuri ascunse.

Király a colaborat de multe ori cu Beloescu la proiecte de acțiuni, transformate ulterior în lucrări fotografice sau în colaje utilizate în mail art, antrenându-l pe acesta într-o zonă mult mai experimentală. Mărturie a acestei colaborări stă *Acțiunea cu melci*, din 1986, în care artiștii au ideea de a aduna niște melci într-o grădină, de a instala mai multe planuri pătrate de oglindă și de a-i fotografia apoi cum se răspândesc pe aceste suprafețe. Acțiunea a multipli-

cat imaginile preluate din natură, iar prin asocierea oglinzii (element simbolizând civilizația) cu melcii a obținut un efect straniu de artificialitate. Pentru Călin Beloescu participarea la câteva acțiuni și proiecte cu caracter experimental, împreună cu Iosif Király, a avut o importanță pentru creația lui prin diversificarea viziunii plastice. Chiar dacă nu a abandonat limbajul pictural, totuși, în urma acestor experimente, viziunea lui devine mai suplă, se adaptează și participă la rețeaua de mail art, destul de activă în Timișoara în anii 1980, se interesează de organizarea Atelierului 35 din Timișoara, pe care-l coordonează câțiva ani la rând, reușind, împreună cu Pavel Vereș, să editeze chiar și o revistă.

Făcând figură de lider al generației anilor 1980 în Timișoara, Călin Beloescu este astăzi un artist care a parcurs multe experiențe plastice și existențiale, inclusiv dezamăgirile care acompaniază o carieră cu urcușuri și coborâșuri. Debutul său promițător, susținerea de care s-a bucurat din partea artiștilor din generația matură, în primul rând din partea admiratului profesor-pictor Romul Nuțiu, dar și din partea criticilor, l-au propulsat într-o poziție centrală, dublată și de poziția obținută prin implicarea lui în organizarea Atelierului 35 din Timișoara. Începutul anilor 1990, cu inevitabila diversificare a lumii artistice, i-a adus nenumărate dezamăgiri, dar și replieri și reorganizări personale și artistice.

În anii 1980, interesul său vizual se îndrepta spre definirea unei stări interioare în pictură, utilizând însă mijloace „obiective”; obișnuia să se documenteze

deasupra:
Călin Beloescu, *Crossroads, I, print și ulp, 100 x 130 cm*

pagina alăturată, de sus în jos:
1. Călin Beloescu, *Fumatul interzis, II, print și ulp, 100 x 130 cm*
2. Călin Beloescu, *Misterul peronului II, 2008, print și ulp, 100 x 130 cm*



făcând fotografii, pe care le proiecta pe pânză, peste care ulterior picta, obținând efectul unei relative veridicități a lumii înconjurătoare. Expoziția sa cea mai importantă a acelei perioade, din 1983, s-a intitulat *Casa*, refăcând într-un mod poetic, inspirat de Gaston Bachelard cu a sa *La poétique de l'espace*, percepția subiectivă a spațiului familiar al copilăriei, suprapusă peste imaginea prezentă.

Această simultaneitate a diverselor momente ale memoriei personale, în care secvențele sunt consummate însă în timpuri diferite, se datora subiectului ales – casa copilăriei – care unifică ansamblul hibrid, alcătuit din fragmente distincte de existență. Acest element de legătură al ansamblului apare ca un punct fix al existenței, iar în jurul lui a fost construită întreaga expoziție.

Trenul, locomotiva și gara sunt alte motive plastice, reminiscențe ale admirației absolute datând din

copilărie, care îi stimulează imaginația și memoria, cu ajutorul lor putând călători simbolic în timp, refăcând drumurile pierdute în uitare și ascunse în amintiri personale, fragmente de senzații, alunecând vag prin fața ochilor, ca pe un ecran. Aceste elemente sunt ridicate la valențe simbolice și revin obsedant în picturile lui Beloescu din diverse perioade. În expoziția sa din 2008, intitulată semnificativ *Dialog cu memoria*, unele dintre lucrări poartă titluri ce se referă explicit la aceste simboluri personale, tocmai pentru că aduc cu ele o evanescență, un vag și un mister al acestei călătorii, care ne amintește constant de starea noastră tranzitorie prin lume (*Misterul peronului I*). Dialogurile cu memoria aduc laolaltă nu numai memoria subiectivă, trăită, dar și memoria livrescă, învățată și purtată într-un bagaj de cunoștințe. Postmoderne prin excelență, aceste lucrări, de un eclectism paroxistic, se constituie ca niște hibrizi, în

care fragmente de artă din perioade istorice se suprapun peste imagini din realitate, dând naștere unui amalgam ambiguu. Imaginile însă sunt dinamice, decupajele îndrăznețe se recompun ca într-un caleidoscop, într-un ritm alert ce amintește de jocul parodic, încărcat de o anume teatralitate. Memoria, atât de mult creditată de artist, este însă uneori ironizată, privită cu suspiciune și distanță.

Cele mai recente lucrări ale lui Călin Beloescu aduc cu ele mai multă suplețe în interpretarea subiectului, tratat tot personal, trecut prin filtrul subiectivității, dar având mai multă ironie și autoironie, un sentiment al relativității, o curiozitate voyeuristică, absentă din pictura lui anterioară. Privirea lui alunecă în spațiile interzise publicului, un pisoar, unde trei nuduri feminine s-au refugiat pentru a fuma ilegal sau în interioare unde întâlnirile și emoțiile altora se consumă sub ochii lui, notând indiscret pasiunile, ce se întrevăd doar și al căror martor involuntar pare a fi (*Paparazzo*).

În picturile din această perioadă, drumurile spre casa de altădată sunt tot mai prăfuite, scufundate în ruralitate și uitare generală, la intersecția lor străjuind bariera. Răscrucile amintesc constant, și în aceste lucrări, de tema călătoriei, de dorul irezistibil de ducă spre alte zări, de ieșire din cerul strâmt al realității familiare și meschine, dar pe nesimțite se transformă într-un fel de intersecții vitale ale persoanei, în etape trăite, a căror parcurgere ajunge la o limită și o dilemă. Și aceasta pentru că artistul se auto-portretează pe sine în apropierea acestor răscruce de drumuri și căi ferate, aparent relaxat, fumând, într-o pată de lumină vărațică, dar în același timp privitorul percepe impasul în care se află și tensiunea așteptării momentului unor decizii importante, care nu suportă amânare.

Decupajele îndrăznețe, compozițiile fragmentate, imaginea neclară sunt câteva din mijloacele de expresie utilizate de artist și care atrag atenția asupra lucrărilor. Aparent disparate, picturile sunt legate între ele de misterul imaginilor, dar și de un fir comun, acela al stărilor personale, spre deosebire de picturile anterioare, în care mai dăinuia un fir narativ.

Fragmentarea și decupajele sugerează faptul că artistul utilizează instantanee fotografice, pe care apoi le leagă între ele prin curiozitatea cu care le privește încărcându-le de așteptare.

Conceptele sale artistice se definesc în legătură cu această tehnică adecvată scopurilor sale – fotografia – utilizată ca un element de bază pentru pictura lui în ulei pe pânză. Instantaneele fotografice, care înregistrează momentele inedite, funcționează ca un *aide-memoire*, acesta furnizându-i detaliile semnificative sau refacerea atmosferei, încărcată de stări, așteptări, plictiseală sau tensiune. Stările sale sufletești, proiectate acum în prim-plan, oferă un indiciu asupra descifrării înțeleșurilor lucrărilor.

Dacă în primele sale lucrări imaginile se înlănțuiau pe urmele memoriei locurilor copilăriei, dar din care personajul principal – autorul – era absent, în actualele picturi în prim-plan se află autorul, postat pentru a oferi cheia de lectură a imaginilor, care se construiesc cu el și în jurul lui.

Aflat la deplina maturitate, Călin Beloescu este un pictor bine instalat într-un gen artistic, care îi aduce satisfacția împlinirii și față de care și-a construit consecvent, ani de-a rândul, poziția sa de creator.

Contribuții oltene la *Noua sensibilitate* a Generației '80

text de CĂTĂLIN DAVIDESCU

*Despre '80-iști s-a scris mult, mai ales după anii '90. Ar putea fi considerată una dintre generațiile răsfățate de critică și mai ales de teoreticienii care au radiografiat-o global iar, în unele cazuri, individual, cu destulă atenție. Cu toate acestea, și acum la trei decenii de la debutul considerat oficial în anul 1981, expoziția de pictură a Aniei Firon (conf. Magda Cârnecki, *Artele plastice în România 1945-1989, Ed. Meridiane, 2000*), mai sunt multe lucruri, momente, personaje care necesită clarificări. Ele merită reliefate pentru o istorie corectă a artelor vizuale din România și pentru a echilibra o atitudine tot mai răspândită în mediile artistice de la noi, precum aceea că ultimele generații au revoluționat modul de percepție ori norma noii vizualități.*

Am convingerea că performanțele artei tinere, atâtea câte sunt, se datorează unui lung parcurs din a cărui memorie nu trebuie să lipsească niciuna din generațiile de creatori români, și mai ales cea pe care o aducem în discuție. Gemenii mai tuturor experimentelor contemporane își pot găsi începutul fie în Avangarda istorică, fie la '80-iști, indiferent că este vorba de o pictură realistă cu mesaj politic-social, fie de expresii vizuale precum obiectul, instalația, performance-ul. Cu aceste gânduri, care pot fi judecate drept conservatoare, încerc să schitez conturul unei grupări '80-iste, despre care s-a vorbit mai puțin, și anume cea de la Craiova. Ea s-a coagulat odată cu repartiția (ah, ce vremuri!) mai multor absolvenți din București și Cluj în capitala Olteniei. O fericită coincidență a făcut ca un spațiu generos, o casă de patrimoniu din parcul Romanescu, atribuită artiștilor prin „grija organelor de partid” (pentru că tot nu prea aveau ce să facă acolo), să le fie repartizată pentru ateliere acestor tineri (urmează o nouă exclamație nostalgică!). Dar pentru că frumusețea, liniștea locului și lacului din apropiere nu-i absorbea, ci dimpotrivă le potența propriile neliniști, în acest spațiu, parcă vrăjit, au germinat embrionii unei mișcări poate cam romantice pentru sensibilitatea contemporană, care a durat aproape un deceniu. Eroii de atunci au fost tinerii pictori Mircea Novac, Sorin Novac (1954-2000), Grigorian Rusu, sculptorul Marcel Voinea, mai târziu graficiană Alina Roșca (1960-1991) și tinerii deja consacrați: graficiană Suzana Fântânariu și pictorul Mihail Trifan.



Inițial a existat o perioadă în care s-au conturat multe proiecte expoziționale individuale sau de grup, fără a avea însă conștiința unui program estetic. Se afirma, cu siguranță, dorința fiecăruia dintre ei de a-și delimita creațiile față de cele ale unei majorități obișnuite, până la firesc, cu viața liniștită din provincie și, implicit, cu tot felul de compromisuri. Să nu uităm de celebrele comenzi sociale, prin care Puterea considera că își putea cumpăra imaginea și chiar posteritatea. Cristalizarea unui discurs artistic diferit, formulat în esență pe coordonatele neoexpresionismului, a venit în mod firesc din această dorință împărtășită de a fi altfel, acest lucru fiind posibil și datorită păstrării contactelor cu foștii colegi, artiști de vârste apropiate din București. Mă refer, în primul rând, la pictorii craioveni (la origine) Gruia Floruț și Constantin Constantinescu, dar și la mulți alții care au expus alături de ei pe simezele craiovene. A existat și un gir important al criticii, cu precădere al celor care gravitau în jurul revistei *Arta*. Prima mână întinsă cu generozitate a venit din partea unui critic din altă generație, Horia Horșia care, cu determinare, a susținut proiectele născute aici, atrăgând atenția asupra acestui loc unde lucrurile începeau să se miște.

Toate aceste eforturi, aparent haotice (expoziții, întâlniri, interminabile discuții în ateliere din București sau Craiova), erau de fapt o formă de cunoaștere, de înțelegere, de cristalizare a unor visuri comune. Erau încercări, prea puțin conștiente, de stabilire, mai mult tacită, a unui cod artistic diferit și chiar a unui cod etic, prin intermediul căruia simțeau nevoia să se delimiteze nu doar estetic ci și moral. În acest sens, pentru mulți dintre ei, datorită prestigiului său artistic și a refuzului oricărui compromis cu puterea, Horia Bernea a reprezentat Modelul.

Deschiderea artiștilor din noul val spre un neoexpresionism mai mult sau mai puțin violent devenise astfel o opțiune previzibilă, favorizată de situația politică și socială în care ne aflam. Au existat însă și alte voci, nu puține, care încă de la debut și-au construit demersul pe cu totul alte registre – fotografie, mail art, instalație, obiect – defilând însă sub aceleași stindarde '80-iste, nu doar din spiritul de haită al lupilor tineri, ci datorită deschiderii postmoderne care atunci începuse să-și facă simțită prezența și la noi. Revenind la povestea noastră, anul 1983 ca și următorul de altfel, au însemnat mult pentru omogenitatea și prestigiul grupului, o contribuție importantă având-o profesorul Vasile Drăguț. Oltean de origine, Rector al Facultății de Artă din București, personalitate a vieții noastre artistice, binecunoscut pe plan internațional, mai ales prin atitudinea pe care o va avea, nu peste mult timp (1986) vis-a-vis de politica demolării unor monumente istorice de către regimul comunist, profesorul s-a lăsat antrenat de entuziasmul nostru consimțind să gireze o primă manifestare de amploare, care urma să aibă loc la Muzeul de Artă din Craiova. Nu a fost nici pe departe un cec în alb pe care ni-l oferea, deoarece a studiat atent înainte lista de participanți sugerată, la care a mai adăugat un singur nume: sculptorul Leonard Răchită, care urma să plece cu o bursă în Franța. Era o listă care cuprindea 17 tineri pictori, sculptori, graficieni și trei invitați al căror destin artistic era important pentru noi. Aceștia erau: Horia Bernea, Marin Gherasim și Florin Mitroi, iar tinerii erau (în ordine alfabetică): Ioan Boborea, Constantin Constantinescu, Mihai Ecobici, Claudiu Filimon, Suzana Fântânariu, Gruia Floruț, Dan

Mihăițianu, Mircea Novac, Sorin Novac, Constantin Pacea, Florica Pacea, Cristian Paraschiv, Leonard Răchită, Ștefan Râmniceanu, Doina Simionescu, Marcel Voinea, Marian Zidaru.

Așa a debutat în 1983 prima ediție a *Imaginilor Contemporane*. Sintagma aleasă drept titlu al manifestării (la sugestia profesorului Drăguț), trebuia să aibă o aparență mobilizatoare, în spiritul epocii, oferind totodată o deschidere generoasă pentru ceea ce conținea de fapt. În acest sens cred și acum că am găsit formula potrivită. Șansa de a fi putut tipări atunci, în provincie, pentru fiecare dintre cele două ediții, un catalog diferit de standardele oficiale, se datorează tot lui Vasile Drăguț. Nu cred că autoritatea sa științifică a însemnat ceva, însă calitatea de Rector al Universității de Arte din București a deschis ochii autorităților locale și, într-o oarecare măsură, și punga. Intuind, cu acuitatea sa de oltean (încerc să salvez câte ceva din creditul scăzut pe care îl are astăzi Craiova) mesajul nou pe care îl credita, a decis ca, la fiecare ediție, alături de el să scrie și un tânăr critic. Așa l-am cunoscut pe un drag și mult regretat prieten, Mihai Ispir (1951-1990) și pe Magda Cârnelci, una dintre cele mai importante voci de atunci și de azi. Pentru faptul că a înțeles bine ce se întâmpla atunci la Craiova, stau măturie textele sale, care nu au nimic circumstanțial, demonstrând o atență privire atât asupra fenomenului, cât și a personajelor.

La prima ediție, Vasile Drăguț, nu a putut fi prezent, expoziția fiind deschisă de Mihai Ispir al cărui discurs simplu și aplicat a reușit, sunt sigur, mai mult decât textul Profesorului, să imprime participanților nu doar încrederea în ceea ce realizasem, dar și conștiința unei comunități. Cred că abia de atunci încolo am început să vorbim mai clar despre o generație și tot ceea ce implică un asemenea tip de comunitate. Nu este cazul să mai vorbim despre încrederea pe care am căpătat-o și cea pe care ne-au oferit-o ulterior mulți alți artiști, nu doar de vârsta noastră.

La finalul anului, în octombrie, revista *Arta* (al cărei redactor-șef era tot Vasile Drăguț) a venit la Craiova împreună cu întreaga redacție și cu tinerii critici-colaboratori, pentru a dedica un număr special Olteniei și mai ales artiștilor contemporani. Vizita, devenită istorică pentru viața artistică a urbei, s-a materializat în nr. 2/1984 al revistei. În amplul articol de fond „Revista *Arta* la Craiova”, Vasile Drăguț face o riguroasă dare de seamă a periplului oltean, fără a încerca să manajeze sensibilitățile locale, observând că, în pofida numelor prestigioase care sunt legate de memoria urbei, viața artistică a orașului nu reușise de foarte mulți ani să depășească condiția unei nefaste marginalități. Una dintre întâmplările pozitive pe care le remarcă este expoziția grupului de craioveni format din Mircea Novac, Sorin Novac, Grigorian Rusu și Marcel Voinea, expoziție pe care reușisem să o impunem conducerii muzeului, nu atât datorită elocinței mele, cât a lui Horia Horșia, care a și vemisat-o. Insistând cu multă abilitate asupra „valorii de excepție” a expozanților, sfătuia autoritățile locale să protejeze „asemenea forțe creatoare” deoarece, datorită lor, „cetatea Băniei are exact ceea ce îi trebuie pentru a deveni un centru artistic dinamic și de înalt interes în marele colocolv al artelor”. Inițial, nu am dat mare importanță acestor afirmații, aparent formale, dar care, ulterior, au fost salvatoare în realizarea celei de-a doua ediții a *Imaginilor Contemporane*. Aflați într-o permanentă gherilă cu autoritățile, ori de câte ori încercam să propunem



deasupra:
ATELIER 35, Craiova, 1987

pagina alăturată:
Redacția revistei *Arta* la Craiova, 1984

altceva decât exista în tiparul lor mental ultraconseruator (așa cum a rămas până în ziua de azi), cuvintele lui Horia Horșia ne-au folosit drept argument. Astfel, pe simzele Muzeului de Artă din Craiova a fost posibilă realizarea, în 1984, a celei de-a doua ediții (din păcate și ultima) a *Imaginilor Contemporane*. Intenția noastră era, în mod firesc, să construim un proiect mai amplu care să ne confirme și, totodată, să ne consolideze statutul. Șansa era să extindem mult componența grupului inițial și chiar a invitațiilor, artiști din varii generații, acceptați drept repere de tinerii creatori.

Având în vedere reușita primei manifestări, presiunea era mare și selecția a fost destul de dificilă. În calitate de curator (atunci se spunea organizator de expoziții) am încercat împreună cu câțiva colegi din Craiova și București, prin nesfârșite vizite în ateliere, să facem o selecție care să completeze grupul inițial. Astfel, alături de artiștii invitați de data aceasta – Corneliu Baba, Ion Gheorghiu, Paul Vasilescu, Mihai Buculei, Neculai Păduraru și Wanda Mihuleac –, s-au alăturat pictorii Dorin Crețu, Aniela Firon, Vlad Micodiu, Ștefan Pelmuș, Marilena Preda-Sânc, Mihai Sârbulescu, Mihail Trifan. Au mai fost prezenți sculptorii Vlad Ciobanu, Mircea Dup Darie, Nicolae Golici, Eugen Morcov, Tiberiu Moșteanu, Gabriel Popian, Liviu Rusu și graficienii Olimpiu Bandalac, Ana Golici, Theodor Hrib, Tudor Nicolae, Traian Stănescu. Însă lucrurile începuseră să se degradeze tot mai accentuat. Cu excepția acordului pentru Salon și a câtorva delegații decontate de muzeu, banii de catalog au fost procurați printr-o sponsorizare (sună incredibil, dar este adevărat), obținută de la Cooperatie în schimbul unor poze de reclamă în catalog. A fost o soluție de avarie care, deși atunci părea un compromis, acum mi se pare de o minunată expresivitate. În finalul acestui catalog, bine conceput pentru acea epocă de Dan Mihăițianu, găsim fotografiile alb-negru, evident, a patru restaurante, mai curând cârciumi, noi, comuniste. Ca obiect, ar putea stâmi interesul microrealiștilor contemporani.

După 1984, din cauza condițiilor politice și sociale, aflate într-o accelerată degradare, manifestările grupului – devenit între timp, cu ajutorul Anei Lupaș, Atelier 35 Craiova (în 1986) – s-au redus și nu ne-am mai permis nicio manifestare de amploare. Expozițiile erau în continuare destul de frecvente pentru acele timpuri, realizate cu eforturi financiare proprii, iar doza noastră de entuziasm era încă neepuizată. A fost momentul când, la Târgu Jiu, un alt grup de tineri „cu repartii” începuse să stârmească atenția colegilor. Mai puțin răsfățați cu spațiile muzeale, ei își concentraseră acțiunile în jurul Galeriei Fondului Plastic. Receptivi, deschiși, imaginațivi, ei reușesc să aducă un suflu proaspăt mișcării. Din păcate, nu au avut răgazul să se constituie într-un grup omogen, fiecare găsimdu-și drumul pe cont propriu. Nucleul tare a fost, întotdeauna, sticla. Celor doi remarcabili artiști sticlarici – Valer Neag și Mihai Topescu – le-au fost aproape, pentru scurt timp, doi graficieni la fel de interesanți: Alexandru Jakobhazi și Radu Igazsag. Ceva mai târziu, aceștia au beneficiat de aportul consistent, însă efemer, al unui spirit critic rafinat – Gigi Mihăiță. Frecvența acestor contacte a început să scadă abia la începutul lui 1989, iar după evenimentele din decembrie viața noastră artistică, ca și a întregii țări deafel, s-a spulberat de-a binelea ani în șir. Oricum, chiar și fără Revoluție, lucrurile ar fi trebuit să se oprească. Generația noastră se maturizase și, în mod natural, fiecare artist își construise o amprentă proprie în care evolua. Uneori, aceasta nu mai avea aproape nicio legătură cu momentul debutului, iar cei care nu s-au schimbat atunci, au făcut-o, spre binele lor, după aceea. Au trecut mai bine de 20 de ani și a venit rândul altor tineri să își manifeste neliniștile – și amintesc aici pe cei de la Clubul Electropuțere. Craiova a rămas egală cu sine, eternă și conservatoare. Poate că nu trebuie să fii neapărat masochist pentru a găsi și în nemișcare un farmec, desuet, ce-i drept! Este de ajuns să îmbătrânești.

P.S. Tot ceea ce am relatat în această poveste se referă la personaje adevărate și sunt fapte reale, care s-au petrecut întocmai.

Grupul MAMÜ, Târgu-Mureș

ATINGERI: MICI ȘI MARI

În zilele noastre putem constata în câmpul artelor vizuale o tendință accentuată de părăsire a atelierelor, respectiv a rețelei de galerii de artă. În mediul urban, public-art-ul și street art-ul reprezintă o reacție la problemele sociale și urbanistice, de multe ori punând sub semnul întrebării canoanele estetice. Orientări ca resource-art, ecological art, green art, earth art, nature art etc., în condițiile acutizării problemelor ecologice, oferă posibilitatea unor expresii plastice captivante, extrem de actuale și angajante din punct de vedere social. Aceste forme de manifestare derivă din land art, orientare apărută în urmă cu o jumătate de secol. (...)

text de ERÖSS ISTVÁN

La finele anilor 1960 și începutul anilor '70 ai secolului trecut, când apar lucrările emblematice ale land-art-ului, bazându-se pe marii înaintași ai avangardei (Bauhaus, constructivismul ruși și olandezi), s-a putut constata tendința de a face din artă și viața cotidiană un tot comun. Afirmatia lui Werner Hofmann referitoare la avangarda istorică rămâne valabilă integral și pentru era „expansionist-activistă” din anii '60-'70; astfel, potrivit istoricului de artă german, „determinarea noului loc al creațiilor se deplasează înspre atari zone-limită, în care opera de artă devine nu numai problematică, dar dispare și ființa sa autonomă. Scopul lor este instituirea unei realități totale și nu doar interpretarea unui aspect anume al lumii”. Această atitudine expansionist-activistă, în deplin consens cu atitudinea protestatară a generației beat, își propune abolirea culturii fetișizant, comercial, al operelor de artă, tinde să se autodistrugă pe sine ca artă, încercând să instituie o realitate de o factură total nouă. Această nouă tendință, în pofida intenției programatice de distrugere a cadrelor tradiționale ale artei, își păstrează totuși caracterul său estetic. Putem spune cu alte cuvinte că: „deși și-a propus instituirea unei realități totale, a creat în același timp o nouă artă.” Mișcările de avangardă ale anilor 1910-1920, cât și manifestările expansioniste din mijlocul anilor 1950 până la mijlocul anilor 1970 au generat în cele din urmă noi configurații artistice și o nouă concepere a artei. Au cucerit atari „teritorii pentru artă care în prealabil au căzut în afara sferelor artei”. În depistarea acestor noi teritorii, reprezentanții land art-ului au ocupat un loc de frunte.

Land art-ul nu este o mișcare în adevăratul sens al cuvântului, nu-l putem numi nici școală în sensul clasic al termenului. Nu are lideri, nu are manifest. A luat naștere oarecum întâmplător, ca o ramificație a minimalismului, căci „ambele orientări lucrează cu structuri primare, elementare, și prin asta se prezintă în construcții simplificate la maximum”². Marii bătrâni ai land-art-ului au avut în comun: atitudinea post-studio, dorința de a crea în mărimi gigantice, atracția pentru elementele naturii și cele ale pământului. Cel mai în vârstă dintre ei, Walter de Maria, e părintele denumirii și tot el a fost cel care a formulat ideile de bază ale land-art-ului. Michael Heizer a fost cel care a pus bazele orientării. Până la 1968 el a creat peste 20 de

lucrări mai mici, efemere, dar după lucrarea din 1969, intitulată *Dublu negativ*, el a efectuat lucrări monumentale. Robert Smithson, fire speculativă, a sintetizat în scris experiențele sale. E comun, în lucrările acestor pionieri ai orientării, faptul că ieșind din galerii, își execută lucrările în locuri îndepărtate de lume, de exemplu în deșert, unde acolo acestea funcționează ca statui minimaliste, atingând îndeobște problematica structurii, a materialității și a mărimii. Motivele lor sunt cubul, paralelipipedul, crucea, spirala, prin care vizează valorile universale. Cunoscutele gesturi ale lui Pollock sunt preluate de buldozere, compresoare cilindrice, excavatoare, cu ajutorul cărora sunt făcute giganticele semne. Centimetrul e înlocuit de kilometru, kilogramul de tonă.³

Operele land-art semnaleză, scot în evidență, sacralizează locul ales, și, pe această bază, ne vin în minte modelele antice: piramidele egiptene, construcțiile maya și aztece sau desenele misterioase din deșertul Nazca. Apare aici deci mitul creatorului eroic, modern, care se aseamănă cu creatorii epocilor amintite, încercând să-i imite în monumentalitate.

Una dintre problemele critice ale land-artului e recepționarea lor: lucrările, prin mărimea și amplasamentul lor, sunt greu de prezentat, de vizionat. Așa intră în prim-plan fotografia, filmul, documentarea: „documentarea se rupe de obiectul său și începe să trăiască o existență de sine stătătoare, ba mai mult, se naște de dragul obiectului său”⁴. Fotografia, dobândind o existență de sine stătătoare, se deplasează înapoi în galerii, căci acolo se derulează procesul numit de Harold Rosenberg „sociological development”⁵. Într-o discuție moderată de Rosenberg⁶ cei patru participanți – Alan Sonfist, Christo, Les Levine și Dennis Oppenheim – discută amplu despre apariția documentelor land art-ului în galerii și ajung la concluzia că e nevoie de împachetarea oferită de galerii. În tragerea acestei concluzii cu mare probabilitate, dar fără a se afirma aceasta expresis verbis, un rol decisiv a jucat chestiunea vandabilității acestor documentații și filme realizate despre lucrările land-art. Spre a-i oferi circumstanțe atenuante, să precizăm că de cele mai multe ori sumele încasate pe această cale au fost folosite pentru finanțarea unor lucrări ulterioare. Prototipul acestui gen de artist-întreprinzător e, fără

alăturat:
Grupul Mamü, Coloana vertebrală, 1982, Colina Comoară, Târgu Mureș.
Foto: Elekes Károly

dedesubt:
Grupul Mamü, Memorial Bunus, 1982, Colina Comoară, Târgu Mureș.
Foto: Nagy Árpád Pika



nicio îndoială, Christo care până azi își manageriază cu înalt profesionalism chestiunea finanțării lucrărilor sale.

În cazul lucrărilor land-art, operele, dincolo de mesajul lor propriu, mai oferă și alte impresii pentru cei care vizitează acele locuri. „Atunci când cadrul dispare, structura privitorului legat de punctul de vedere dispare și avem, în consecință, o cu totul altă impresie vizuală”.⁷

Artiștii land-art s-au apropiat de natură cu o atitudine marcant diferită. Land-artiștii care dislocau mari cantități de pământ – Walter de Maria, Heizer, Smithson și colegii lor, care în anii '60 au realizat printre primii lucrări în natură – nu s-au ocupat în mod programatic de chestiunile ecologice, axându-se în principal pe semnarea eroismului actului creator și s-au vizat deci în primul rând pe ei înșiși. Atunci când li s-a reproșat că violează pământul, Smithson a dat acel răspuns scandalos că și în actul sexual este vorba de un șir de violențări. Drept efect al vocilor critice, această atitudine „macho” s-a mai cizelat și activitatea lor s-a deplasat spre acte de recultivare care au avut conotații ecologice. Azi știm că părăsirea zgomotoasă de către artiștii land-art a white cube-ului s-a dovedit efemeră căci foarte mulți dintre ei, mai mult ca sigur din rațiuni financiare, s-au reîntors tiptil-tiptil în galerii. Le-a rămas fără îndoială atracția pentru monumentalitate, nu numai în cazul lucrărilor tipice de land-art, dar și prin creațiile expuse în galerii, ca de exemplu lucrarea lui Walter de Maria intitulată *Statuia celor cinci continente*.

Au fost însă artiști care în privința relației lor cu natura au avut o atitudine diametral opusă dislocărilor de pământ. Aceștia – precum Alan Sonfist, Denes Agnes sau Helen și Newton Harrison – au creat în nota ecologismului și a *environmental*-ismului și în locul poeziei distructivității au încercat să exprime candoarea naturii. Bazându-se pe acești „zilier-eco”, s-a constituit în America o artă eco din ce în ce mai agitatorică, în care elementul estetic a avut o funcție din ce în ce mai mică, devenind din ce în ce mai pregnant actul social, care a atins sau s-a revărsat și în teritoriul altor discipline.

Linia de mijloc între aceste două extreme o reprezintă artiști precum Richard Long, Hamish Fulton sau Hans Haacke, care privesc atitudinea lor

creatoare ca interacțiune rituală, pe parcursul căreia abia de modifică peisajul, sau îl încadrează doar cu obiectivul aparatului de fotografiat. În cazul lor, conștient sau nu, descoperim influența buddhismului. În cazul lor putem vorbi de o formă de alianță cu natura, ei folosesc materiale naturale și putem fi martorii felului în care artistul se ocupă de elementele naturii și de izvoarele de energie. În ceea ce privește dimensiunile, constatăm în cazul lor rețineri și o mare discreție atunci când contrastează formele geometrice cu compozițiile haotice ale naturii. În cazul lor, intervenția în natură nu poate prima. În lucrările lor apare în prim-plan ideea dependenței omului de natură și ei dau expresie respectului lor față de natură.

„Pentru mine, «land art»-ul este o expresie americană care semnifică buldozere și mari proiecte (projects). Se pare că aceasta este o mișcare americană; construcții pe terenuri cumpărate de artiști, scopul lor fiind crearea unor opere permanente. Asta pe mine nu mă interesează deloc.”⁸ Din declarația lui Richard Long putem decripta mai multe luări de poziții hotărâte. El definește land art-ul ca fiind o mișcare americană făcând referiri la originea europeană a aceluia care afirmă aceste lucruri (toți trei fiind incluși în același grup), la tradițiile europene și la faptul că pentru omul european relația cu natura este mult mai complexă decât cea în care individul intervine în ordinea ei ca și un Hercule. În estul Europei, părăsirea galeriilor de către artiști s-a realizat prin traiectorii diferite în anii '70 ai secolului trecut. Una a pomit dinspre instalațiile-statui care au căutat răspunsurile la întrebarea: statuia spațiului sau spațialitatea statuii? Magdalena Abakanowicz (Polonia), Wanda Mihuleac (România), Petre Nikolski (Iugoslavia), prin statuile pe care le-au dispus în spațiu, au accentuat contextul extinzând și integrând ca parte a operei ambientul statuii, anihilând rolul de fundal al spațiului. Este o interesantă întrepătrundere între atitudinea creatorilor vechi și între abia acum născutul gest al noilor creatori: o intervenție în natură prin statuia-instalație care vizează în primul rând autorul, întâlnirea „invetio”-ului său cu natura. Drept premergător al acestei abordări îl putem aminti pe Brâncuși. *Masa tăcerii*, *Coloana Infinitului* sau *Poarta Sărutului* dau impresia că leagă de ele mediul înconjurător al parcului din Târgu-Jiu.

Cealaltă cale posibilă e evadarea în spațiul rural.

Mediul politic sugrumător a fost cel care parcă i-a predestinat pe artiști să se îndrepte spre natură, să părăsească orașul. Foarte mulți dintre creatorii din centrele artistice, absolvenții universităților de arte s-au refugiat în locurile lor natale, în cazuri concrete în sate mici unde multora dintre ei li s-a născut apetitul pentru „izvoarele pure”, lozinca lansată de compozitorul Béla Bartók⁹ transpusă în limbaj vizual. În multe cazuri părăsirea orașului a fost atât de sistematică încât și actul artistic a rămas un fapt creator intim, fără să rămână după el nici o formă de documentare.

Unii artiști au exploatat posibilitățile contextuale oferite de spațiul rural – cum e cazul Anei Lupaș (*Instalație umedă*, 1970). Alții au cercetat elementele religioase și mitice ale folclorului, uneltele agricole pe care abordându-le ca ready made-uri le-au declarat lucrări de artă (*Structură de căpiță de fân*, *Coroane de seceriș*, *Grapă* etc.). Într-un articol publicat în 1970¹⁰, Petru Comarnescu a pus față în față ritualul tradițiilor populare cu happening-ul contemporan. Acești artiști au găsit punctul de legătură cu natura în cultura populară, al cărei protagonist e țărănul, pe care l-au privit drept artist al naturii, căci acesta o cunoaște până în cele mai mici amănunte, trăiește în simbioză cu natura și nu intenționează nici să o secătuiască, nici să o învingă.

În acest spirit a creat între 1980-1985 un grup spontan format la Târgu-Mureș, numit Atelier Târgu-Mureș (MAMU), despre care publicul român știe puțin căci aproape toți membrii săi au emigrat la mijlocul anilor '80.

Nucleul acestui grup au fost tineri artiști absolvenți ai universităților de artă din București sau Cluj în jurul cărora au activat muzicieni, literați, actori și un număr destul de mare de amatori entuziaști. Oamenii de bază au fost Elekes Károly, Garda Aladár, Nagy Árpád, Borgó György Csaba și scriitorul Ágoston Vilmos, care neputând expune în galerii, refuzând politica culturală din acel moment, cu o dorință de libertate extremă, cu o plăcere deosebită pentru experiment, au căutat să lucreze în afara genurilor clasice. Au început prin performance-uri și happening-uri făcute la party-urile casnice, după care au găsit foarte rapid spațiul lor de joacă care erau niște „tumului” care odinioară erau locuri de înmormântare. Membrii grupului MAMU s-au relaționat la curbele și misterele acestor tumului aproape în mod

alăturat:
Pământ-Cer, 1982, Colina Comoară, Târgu Mureș, Grupul Mamu,
Foto: Elekes Károly

religios și au practicat performance-uri peisagistice; acolo au realizat și instalațiile naturale, care la început au funcționat ca și mitologii individuale. Mai târziu, au apărut în lucrările acestor artiști proveniți din mediul rural și obiectele de recuzită ale lumii sătești și ale culturii populare. Prin performance-urile lor practicate în spațiul rural, membrii MAMU au reliefat nu numai importanța sitului artistic, ci și interacțiunea cu țărani, considerați artiști ai naturii. Așa cum unul dintre participanți (violonistul Selmeczi János) a afirmat: „A fost o ocazie unică și se pare de nerepetat: populația unui sat s-a înălțat în mod impresionant cu arta plastică. Impresiv, întrucât s-a înălțat concomitent cu opera și cu artistul, văzându-l pe acesta din urmă cu toate slăbiciunile lui omenești. Această întâlnire a fost plină, de neuitat și șocantă”.

Să consemnăm în continuare un citat dintr-un text scris de Elekes Károly în săptămânalul cultural *A Hét* apărut în 1983¹¹.

„Odată am desenat în mlașcă o rețea de crăpături și când aceste crăpături uscate s-au suprapus cu desenul meu, am descoperit că în anumite locuri, ceea ce am trasat eu și crăpătura naturală au coincis. Atunci am simțit ceva ce n-am putut înțelege nici cu pensula, nici cu acul rece, nici cu fotografia: am luat contact cu o energie căreia i-am descoperit absolut întâmplător legitățile, și această energie cosmică m-a acceptat și pe mine. După asta m-am uitat altfel la schimbările din natură. Știu că cele două dăre care taie pășunea în două au apărut în urma drumului parcurs de un car tras de un cal; că bucata de pădure proaspăt tăiată poate fi și sărbătorească; inelele anuale strălucitoare apar ca niște suporturi de obeliscuri, iar trunchiurile de copaci ca și coloanele doborâte ale unei construcții. Sacii de plastic puși în pepinierile de pini păreau a fi niște candelabre de sticlă uriașe. Tot atât de impresionant e câmpul devenit plastic în urma arăturii ca și mișcările în evantai ale coasei. Par a fi niște zicurate cărările în trepte făcute de către cireada de vaci și par a fi niște animale arhaice, rămășițe de-ale lor, colibe care și-au pierdut acoperișurile. Am constatat că vaca legată de un stâlp, mergând roată, descrie o cărare în formă de spirală și mi-a venit în minte barajul spiralat al lui Smithson sau treptele turnului Babel.” Trebuie să adăugăm la aceste fraze ale lui Elekes că în 1981 el a avut posibilitatea să vadă expoziția „Natur und Skulptur” la Altes Museum din Stuttgart, unde au fost



prezenți cei mai importanți land-artiști, fie prin operele lor, fie prin documentele care atestau creațiile lor. În partea doua a textului el îi amintește și pe cei care au participat la expoziție: Smithson, Udo Nils, Michael Singer, Richard Long și Hamish Fulton. Prin această declarație, Elekes, asemănător artiștilor plastici români prezentați mai înainte, se poziționează la punctul de întretăiere între cultura populară și atitudinea creatorilor aparținând neoavangardei. O spune în mod univoc, că în centrul căutărilor sale artistice nu se află creația, invenția, ci găsirea, mirarea, lăsând restructurarea agresivă a lumii în seama inginerilor constructori adunați în capitală. În 1985, mare parte a membrilor grupului MAMU s-a stabilit în Ungaria, iar în 1991 Societatea s-a reînființat și funcționează și astăzi cu 120 membri. În Ungaria însă, ei nu mai sunt inspirați de ambientul sacral al tumurilor și nici de ritualurile populare din satele transilvane. Membrii acestei societăți au rea-

lizat lucrări apropiate de natură, ba mai mult, la „Expoziția Naturală” care sintetiza străduințele asemănătoare din regiune, au participat și ei sub numele grupului Pantenon, însă la momentul formării lor ca grup, la începutul anilor '80, operele lor exprimau o comuniune cu natura mult mai intimă și de o factură nouă. Azi mi se pare, absolut fără niciun echivoc, că perioada cuprinsă între 1981-1985 de la Târgu-Mureș a constituit epoca de glorie a grupului MAMU. La mijlocul anilor '90, sub redacția italianului Vittorio Fagone a apărut un volum de studii „Art in nature”, în care autorul a încercat să sintetizeze manifestările artei europene apropiate de natură. Beke László, autorul studiului care prezintă estul Europei, a considerat că merită a fi prezentată din această regiune geografică activitatea grupului MAMU din anii '80. Prezența lor în acest volum a plasat aceste creații într-un context pan-european, creații care, în compania elitei artiștilor occidentali, au

de subtitlu:

Grupul Mamú și FKS (Studioul Tănerilor Artiști) Budapesta, Acțiunea Cămat Mare, 1981, Colina Comoară, Târgu Mureș.

Foto: Elekes Károly

pagina alăturată (de sus în jos):

1. Grupul Mamú, Imagine de piatră, 1980, Predeal.

Foto: Molnár László József

2. Grupul Mamú, Imagine de iarbă, 1980, Predeal.

Foto: Molnár László József, Arhiva Mamú

reprezentat în mod corespunzător activitatea artistică din estul Europei.

În catalogul expoziției „Ressource Kunst” (1990) de la hala expozițională Mucsarnok din Budapesta, Ulrich Bischoff, pe marginea lucrării *Statuia celor cinci Continente* a lui Walter de Maria, deosebește, din punctul de vedere al orientării spre monumentalitate, două modalități creative.¹² Prima este „marele gest”, care, folosind materia primă dată de natură, deplasează accentul de la calitate la cantitate. Cealaltă modalitate, „gestul mic”, este o asemenea intervenție discretă în natură care nu schimbă în mod radical spațiul, ci doar îl comentează, îl semnifică și deschide posibilitatea de-al vedea cu alți ochi. În anii '60-'70 ai secolului trecut, așa cum am arătat, pe continentul american au dominat reprezentanții marelui gest. Atitudinea creatoare de genul „gestului mic” e specifică Europei, practică în partea estică a acesteia, demonstrând că omul european are o relație mult mai complexă cu natura decât aceea reducibilă la cea de tip Hercule. În această regiune, în cultura populară foarte apropiată de natură, din religiile naturale ancestrale, din liturgiile naturale, a rezultat caracterul sacral, bazat pe respect, al relației față de natură. Omul est-european, în acei ani, s-a

auto-definit nu ca centrul lumii, ci ca o ființă conștientă, care e capabilă a se integra în sistemul naturii. Uităndu-ne înapoi din secolul XXI, putem vedea deja că progresul industrial atât de zeificat în secolele trecute – punând o alternativă care pare mai ușoară – a îndepărtat omul vest-european de natură și, numai ca un efect al acestei îndepărtări, încercăm acum se ne reîntoarcem la stările originare. Din acest punct de vedere, estul Europei are un avantaj, întrucât aici această formă de îndepărtare de natură, ca urmare a rămânerii în urmă din punct de vedere economic, s-a produs doar la sfârșitul secolului XX. Nu este întâmplător că manifestările natur-artei¹³ din Europa și Asia au găsit în regiunea est-europeană un răspuns atât de prompt. Acest fapt este îmbucurător în mod deosebit întrucât această modalitate de expresie artistică reprezintă nu preluarea unui praxis artistic occidental, ci continuarea unei practici artistice care dispune de tradiții proprii.

Note:

¹ Hegyi Lóránd (1983): „Trans-avangarda” – „post-modernul” – „noul subiectivism”, sau arta post-expansionistă de la începutul anilor optzeci. AL3, 1983, martie

² Hajdu István: Concept Art. Tentativă de sistematizare a unui gen nesistematizabil. Îndrumări, Uniunea Artiștilor Plastici, 1975/4, 1976/1, 1976/2.

³ Heizer la realizarea lucrării Dublu negativ a dislocat 240 000 tone de pământ.

⁴ Beke László (1972): A.P.L.C. de ce folosesc fotografiile? Fotóművészet, 1972/2.

<http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke.html> (2008.05.12.)

⁵ Rosenberg, Harold (1983): Time and Space Concepts in Environmental Art. In: Sonfist, Alan (szerk.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. E. P. Dutton, Inc., New York. 191-224.

⁶ Ibid. 191-224.

⁷ Fowkes, Maja și Fowkes, Reuben (2005): Peisaj fără cadru.

http://www.translocal.org/shows/unframedtext_hu.htm (2008.05.16.)

⁸ „For me 'land art' is an American expression. It means bulldozers and big projects. It seems to be an American movement: it is construction on land that has been bought by artists, its aim is to create a large permanent monument. This does not interest me at all.” In: Tiberghien, Gilles A. (1995): Land Art. Éditions Carré, Paris.

⁹ A Marele compozitor maghiar al secolului XX, Bartók Béla, în finalul lucrării sale Cantata Profană lansează lozincă „numai din izvoare pure”. Bartók a înțeles prin asta muzica populară arhaică neatinsă de nicio influență exterioară, pe care a considerat-o o valoare supremă.

¹⁰ Comarnescu, Petru (1970): Arta contemporană, Arta XVII, nr. 5, 1971.

¹¹ Elekes Károly (1983): arta peisajului „Opera să traiască în tine”. A Hét, 1983, mai 27. 50-51.

¹² Bischoff, Ulrich (1990): De la marele la micul gest. Notații privind modificările conceptului de materie în arta plastică din ultimii 20 de ani. In: Ressource Kunst. Eroforások. Újraértelmezett elemek a művészetben. Mucsarnok, Budapest. 7-13.

¹³ Mai pe larg despre această temă vezi: Eross István (2011): Natur-Art, Editura Luceam, Eger.





Arta experimentală la Oradea. Anii optzeci

text de LÁSZLÓ UJVÁROSSY

Oradea, orașul situat în apropierea porții occidentale a țării, cu un trecut liberal, a reprezentat în anii socialismului o adevărată atracție pentru proaspeții absolvenți ai universităților de arte plastice. Am putea afirma că aici s-a format unul dintre cele mai importante centre artistice din anii optzeci, cu impact considerabil pe harta imaginară a tendințelor progresive. Între anii 1977 și 1989, peste patruzeci de artiști s-au stabilit aici pentru o perioadă mai scurtă sau mai lungă, marea lor majoritate sosiți de la Universitatea de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj. Lista următoare cuprinde numele celor care au petrecut cel puțin un an la Oradea: Holló Barna, Robotos Júlia, Egyed Judit, Bihari Barna, Bunuș Ioan, Onucsan Nicolae, Doina Ferenczi, Ferenczi Károly, Zsakó Zoltán, Elena Kruch, Nicolae Kruch, Ovidiu Budurean, Boné Rudolf, Gerendi Anikó, Găină Dorel, Torkos Ștefan, Jakab Ágnes, Gheorghe Aursulesei, Ujvárossy László, Kovács Károly–Sándor, Zalder Andrei, Gyalai István, Maria Mureșan, Ioan Aurel Mureșan, Manu Georgeta, Szabó Alice, Kerekes Gyöngyi, Lázincsa, Ioan Augustin Pop, Dobribán Emil, Sălăgean Ovidiu Cornel, Florian Herdea, Deák Árpád, Damaschin Dorin. Unii au absolvit Universitatea Nicolae Grigorescu din București: Jovián György, Cornel și Maria Abrudan, Vioara Bara, Maria Minchevici, Gina Hora, Vreme Sorin, Iulian Anghel, Lia Perjovschi. Soțul acesteia, Dan Perjovschi, a sosit de la Iași.



Anul formării acestui grup artistic este 1981, când Consiliul Local de Cultură a denumit compania tinerilor artiști CTP (*Cenaclul Tineretului Plastic*). Adunarea a jucat un rol extrem de important în viața tuturor,

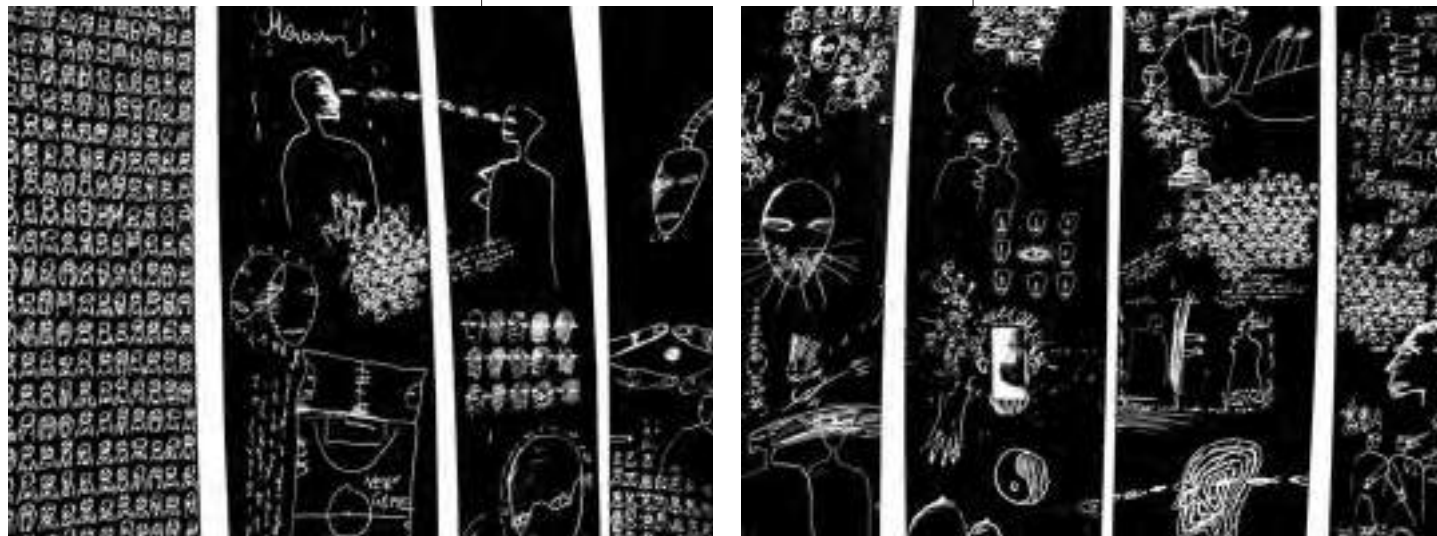
deoarece atelierul comun de creație a reprezentat o soluție binevenită, oferind o tranziție de la atmosfera studiourilor din universitate până la identificarea propriului rol în noua comunitate artistică în care proaspătul absolvent trebuia să se integreze. Discuțiile referitoare la problemele profesionale, formale și plastice, răspunsurile la temele elaborate în comun (ignorând dogmatica politică) au antrenat spiritul creativ. Astfel, datorită apartenenței la aceeași generație, s-a format un interes artistic comun, cu participarea diferitelor personalități creatoare. Rezultatele acestei asocieri se prezintă în opoziție cu realismul socialist, cu dictatura comunistă, lucrările manifestând un dor de libertate ce amintește de comunicarea vizuală din cultura occidentală. Din 1984, istorici de artă cu renume (Olga Bușneag, Magda Cârneli, Liviana Dan, Călin Dan, Adrian Guță, Ileana Pintilie, Alexandra Titu, Anca Vasiliu) au apreciat aceste creații în literatura de specialitate, monografii și cataloage. În ciuda izolării și a blocajului informațional practicat de corifeii dictaturii, începând din 1982, datorită, în special, istoricului de artă Chikán Bálint, chiar și o publicație din Ungaria, revista *Művészet* a relatat periodic despre activitatea generației de artiști orădeni. În 1992 s-a organizat la Vác expoziția intitulată „Szegmentum Nagyváradon” (Segmente orădene), iar activitatea participanților a fost analizată de către Bárdosi József, critic de artă, în revista *Katedrális*.

Generația artistică optzecistă din Oradea a evitat, în mod conștient, în manifestările sale abordarea tradiționalistă. S-au căutat medii noi, mijloace inedite de exprimare, eliberarea de formalitățile profesionale, identificate cu ideologia socialistă. Rezultatul activității inovatoare părea omogen, motiv pentru care specialiștii au presupus că artiștii orădeni formează un grup unitar, cu program comun de creație. În 1984, în cadrul unui program național, cenaclul orădean a fost transformat în Atelier 35 de către Ana Lupas, artist cu renume internațional, premianta unor competiții de peste hotare. Ideea era să se organizeze un studio progresiv mai ușor de controlat, iar rezultatele activității de aici să se măsoare la nivel național prin Bienala Tinerilor. Oricine putea fi admis în rândurile asociației Atelierului 35, fără tot felul de formalități, trebuia doar să aibă diplomă de artist

pagina alăturată:
Imagini colociviu în Cluj, 1988

dedesubt:

Dan Perjovschi, *Confesional*, instalație 100 x 100 x 250 cm, desen zgâriat în folii de plastic, 1987. Expoziția A35 Oradea, Galeria Căminul Artei, București, 1988; Galeria UAP, Cluj-Napoca 1989. MODEM Debretin Ungaria 2011



plastic, viziune experimentală și vârsta sub 35 de ani. În timp ce din Uniunea Artiștilor Plastici făceau parte doar membrii partidului comunist, tinerii erau chiar foarte mândri să adere la *Atelier 35* – care se structura exclusiv pe baza meritelor profesionale și avea caracter avangardist. Identitatea atelierului orădean era dată de un grup de aproximativ 20 de membri, iar numele de *Grupul Dialog* sau *Grupul din Oradea* provine de la prima expoziție comună, intitulată „*Dialog*” (1981). Grupul s-a format și s-a modelat în timp, împărtășind bucuria creației. În ciuda faptului că *Atelier 35* cuprindea niște personalități foarte diferite ca viziune, se simțea, totuși, o forță ce unea eforturile și aplana divergențele: credința profundă în arta contemporană. Posibilitatea interpretărilor multiple, calitatea fundamentală a operei contemporane – susține istoricul de artă Bán András –, verbalizarea, jocul, prezența umorului sau cufundarea în cultura vizuală cotidiană și aplicarea semnelor și simbolurilor aparținând acestei culturi caracterizau expozițiile grupului orădean. Artă acestor artiști prezintă semne ce amintesc de paralelisme întârziate cu „neosensibilitatea” anilor optzeci. Pe lângă atitudinea fluxistă de neo-avangardă – dominantă în primii ani ai decadei în România – se simțea și influența curentului transavangardist din pictura italiană și germană. Cele două tendințe, plus gândirea reflexivă precedentă – care a supraviețuit în utilizarea diferitelor mijloace artistice, cum ar fi diaporama, fotografia, obiecte în aplicare interdisciplinară și neo-pictura – au determinat conflicte interesante,

materializate în rezultate-hibrid. Zidurile tradiționale ce izolau disciplinele clasice își arătau fisurile sub lupa cercetărilor încă în timpul studiului universitar. Nu este de mirare că, după repartizare, tinerii designeri industriali au participat la expoziții fotografice sau de artă plastică, în timp ce pictorii și sculptorii au organizat manifestări de tip foto-mobil, cu spații structurate, instalații, environmente. Aici s-au născut piese tipic trans-avangardiste. Căutarea identității se manifesta autentic, în mitologii personale. Datorită melanjului de activități, se acumulau încercările vizuale adaptate la eclectica postmodernă. Experimentele neodadaiste de mai devreme erau secondate la expoziții de rezultatele noii gândiri metalingvistice, iar metafora politică artificială și forțată era acompaniată deseori de protestul „neopictural”, îmbrăcat în costum neoexpresionist. În comparație cu neo-sensibilitatea occidentală, se observa o diferență majoră și anume că, în timp ce acolo noua viziune s-a născut după o debarasare completă de „orice ideologie, dogmă, plan, program”, la Oradea, la fel ca în România în general, atitudinea cvasipolitică, definită ca „un cult al individualității”, reprezenta răspunsul voalat la dezgustul provocat de cultul dictatorial al personalității politice. Simbolurile și miturile din creație contraziceau perspectiva materialistă obligatorie într-un dialog involuntar, dar permanent, cu realitatea curentă. Membrii atelierului au refuzat reprezentările în stilul realismului socialist, în favoarea interiorizării subiective, a experimentelor spațiale metafizice, pe care

le-au studiat mai ales cu ajutorul intermedialității. După părerea Olgăi Bușneag, putem identifica trei teme fundamentale, ce se ivesc aproape obsesiv în toate strădanile artistice ale tinerilor creatori orădeni: 1. relațiile interumane fragile și singurătatea, problematica înstrăinării; 2. protecția ecologică, efemeritatea vietăților; 3. sinceritatea și generozitatea sufletului infantil.⁹ Tehnica confruntării cu publicul spectator se contura în cazul Atelierului în felul următor: adaptarea aparentă la cenzură cu titluri de expoziție de răsunet, spectaculoase și introducerea lucrărilor create sub semnul libertății artistice subiective neproclamate. Astfel, receptorul era forțat să apeleze la o atitudine dublă în interpretarea impactului vizual. În timp ce aparențele vorbeau despre ideologia socialistă, mesajul real se distingea din metafore construite oarecum similar cu un model occidental, iar autocenzura controla transparența limbajului artistic. Din fericire, oficialitățile nefastului regim nu erau capabile – sau nu voiau – să observe lacunele camuflajului, după cum nici blocajul informațional nu funcționa chiar perfect. Din Polonia ne-au parvenit revistele *Stuka* și *Projekt*, din Franța *Opus Internationale*, pe care le-am putut răsfoi măcar în biblioteca universității. Mai târziu am ajuns să le avem și acasă. Dacă un artist îl elogia pe dictator, împreună cu ideile sale patriotice, cenzura îi permitea manifestări „inexplicabile” de atitudine creativă. Lumea purta două măști, într-un mod similar cu prezentarea publicației artistice autohtone *Arta*: paginile din față erau dedicate „împăratului”, cele din



sus, de la stânga la dreapta:

1. Gina Hora, *Jurnal*, 135 x 135 cm, desen, tehnică mixtă, hârtie, 1986. Expoziție personală, București
2. Miklos Onucsán, *Hidrant*, asamblaj, 100 x 87 x 12 cm, lemn, sticlă, PVC, metal, 1988. Expoziția A35 Baia Mare

mijloc, de la stânga la dreapta:

1. Károly Ferenczi, *Avant-garde walking stick*, obiect, 1990. Expoziție Atelier 35, Sala de ședință UAP, Oradea
2. Oglinda – Eveniment, colaj, tehnică mixtă, 50 x 70 cm, 1986. Expoziția Oglinda Baia Mare

spate, pe cât posibil, bunului Dumnezeu. În această lume lipsită de libertate se crea, totuși, cu un auto-control puternic al spiritului artistic. Expozițiile se organizau la comandă, în cadrul seriei de manifestări „Cântarea României”. Viața culturală se orienta după calendarul aniversărilor politice. În aceste condiții, activitatea experimentală din atelierul tinerilor reprezenta o alternativă reală, viabilă. Munca din atelier era o îndeletnicire eliberatoare – chiar dacă, paradoxal, se putea observa și controla din afară. Orașul nostru era un fel de insulă, deoarece nu se putea mândri cu „barzi de anvergură”, iar autoritățile au tolerat experimentele sau creațiile care de multe ori contraziceau criteriile esteticii materialiste. În acest proces conta, desigur, și ajutorul generațiilor

mai în vârstă, prietenia lor profesională. Pentru a menționa câteva nume: președintele de atunci al Asociației Artiștilor Plastici din Bihor, Coriolan Hora, apoi Mottl Roman și cuplul Jakobovits (Márta și Miklós), oameni deosebiți, care s-au dovedit a fi (în formularea lui Dorel Găină) „parteneri eficienți și discreți în elaborarea profilului propriu pentru tinerii artiști orădeni”.⁴ Comparând lucrările orădene cu rezultatele artei progresive occidentale, putem recunoaște o valoare artistică autentică, a cărei prezentare și apreciere completă au întârziat considerabil, dar încă îi putem simți și concluda impactul. Diferențele și variațiile evidente din interiorul grupului au promovat și mai mult accesul la complexitatea disciplinelor. Astfel,

conexiunile dintre multiplele genuri artistice au facilitat o aderare la un mediu anume sau la altul, în timp ce suprapunerile au deschis drumul către domenii noi de cercetare, noi modalități de expresie. Toți membrii Atelierului au dibuit aproape instinctiv schimbările produse în tradiția recepției din procesul comunicativ. În orașul nostru, aceste schimbări se manifestau în dispariția treptată a hotarelor dintre unele medii comunicaționale tradiționale, de exemplu arta parietală cu care ne obișnuiserăm cu toții, fotografia s-a extins în spațiu, s-a transformat în obiect dintr-o instalație, ca în cazul expozițiilor *Fotomobil* sau în numeroasele ambiente realizate în Galeria Nouă de sub centrul comercial Mercur. Succesul renașterii grupului se leagă – în

mod simbolic – de evenimentul reprezentat de *Dialog II*, din 1988 (organizat la peste șapte ani după primul dialog artistic), când ideea curatorului Dan Perjovschi a determinat generația noului val să continue dialogul cu un capitol nou. Însă locul culturii clasice a fost preluat aici de cultura populară, identificată ca motiv vizual de importanță majoră. Activitatea Atelierului orădean a fost dominată, așadar, la sfârșitul anilor optzeci de noile manifestări marcante ale artei populare, ale miticului, ale subculturii, ale dialogurilor narative. Tendințele caligrafice (pe piatră sau rocă) puteau fi văzute chiar foarte des în instalații, environmente, acțiuni. Acest context artistic se completa pregnant cu experimentele neosensibile din pictură. Sensibilitatea trans-avangardistă nu a împiedicat, însă, continuarea expunerii instalațiilor, obiectelor și, nu în ultimul rând, a desenelor – deși moda artistică favoriza pe atunci neo-pictura, inclusiv în România. Arta experimentală a fost elementul determinant în activitatea artistică a *Atelierului 35* și în profilul grupului. Experimentele se manifestau în căutarea conexiunilor între genurile sau mediile artistice, cercetările intermediale interpretate în sens foarte larg. Din perspectiva timpului trecut de atunci este ușor să se detecteze cele mai importante atitudini definitorii pentru caracteristicile acestor experimente, respectiv pentru expozițiile corespunzătoare. În acest moment se vede clar și modul în care personalitățile determinante ale procesului (Bunuș, Kovács, Perjovschi) au preluat ștafeta la interval de 3-4 ani, aproape unul de la altul. Ei au petrecut relativ puțin timp la Oradea, astfel influențele mereu noi au dinamizat viața artistică a Atelierului. Discursul artistic inițiat ar fi putut suferi o ruptură în momentul schimbării de generație, dar între 1980 și 1990 acest lucru nu s-a întâmplat. Cauza acestei continuități derivă din faptul că, indiferent de vârstă, artiștii s-au adaptat reciproc, acționând în consens profesional, ignorând implicațiile materiale. Interesant că nimeni n-a luat prea în serios nici caracterul de grup, nici rezultatele activității, munca fiind dominată mai mult de dinamismul și voia bună tipice vârstei. Gândirea creativă ieșită din tiparele tradiționalului, interdisciplinaritatea, demolarea idoloilor artei oficializate au reprezentat tot atâtea motivații specifice în stimularea muncii depuse de grup. Adevărata inspirație în acest sens a venit din partea „marilor artiști” din România, cei care prin opera și didactica lor au generat setea de experimentare din Atelier.

Tradiția experimentală se poate detecta și urmări în România încă de pe la mijlocul anilor șaiszeci, iar artiștii se puteau orienta în acest sens în atitudinea lor, unii chiar ajungând să se evidențieze în expozițiile de artă contemporană organizate pe plan european. Activitatea celor amintiți reprezenta modelul de urmat pentru generația orădeană a *Atelierului 35*, în spiritualitatea eliberată de cătușele gândirii tradiționale, atât în calitate de artist expozant, cât și în cea de pedagog. La Cluj, datorită mentalității reprezentate de Ana Lupaș și Mircea Spătaru, s-a răspândit atitudinea interdisciplinară în rândul studenților. La secția de ceramică, profesorul Cornel Ailincăi reprezenta același mod de gândire stimulator. Renumele acestor personalități universitare și tendințele comunicației vizuale tipice pentru grafica anilor șaptezeci au atras mulți tineri talentați. Astfel, Onucsan a absolvit clasa de ceramică de rang internațional a Anei Lupaș. La secția de grafică a profe-



de sus în jos:

1. Sorin Vreme: *Om și mediu*, desen, 70 x 100 cm, hârtie, cărbune, 1988. Expoziția A35 Bala Mare.
2. Rudolf Bone: *Tainiță*, 250 x 170 x 50 cm, instalație, alufolie, carton, scotch, 1988, Expoziție personală, împreună cu Dan Perjovschi Galeria Orizont, 1989. MODEM Debrecen 2011
3. Ioan Augustin Pop: *din ciclul Noaptea Mișei*, 24. Decembrie, pictura, 143 x 137 cm, ulei pe pânză, 1988

sorului Ioachim Nica, condusă într-un spirit analist, aproape conceptual, au studiat mulți dintre artiștii orădeni de mai târziu. Influența acestui tip de gândire creativă s-a simțit și în alte domenii: sculptură, textile sau design. Pictorii și graficienii care au absolvit la Cluj au monitorizat îndeosebi informațiile referitoare la Vladimir Velickovic, Gerard Titus Carmel, Francis Bacon. Graficienii Bittenbinder János și Szilágyi Zoltán, discipolii lui Feszt László și Horvath Bugnariu Ioan, au reușit să obțină aprecieri internaționale cu lucrările lor. Cultul internațional al graficii multiplicat, al desenului și al lucrărilor pe suport textil, considerate drept excelent domeniu experimental, reprezenta, de asemenea, un impuls deosebit. De menționat aici rolul Liceului de Artă din Târgu Mureș, sursa gândirii experimentale pentru o generație întreagă de artiști plastici, îndeosebi datorită profesorului de grafică, pictorul Nagy Pál. În anii 70, un număr impresionant de elevi de acolo și-au continuat studiile la Cluj. Este vorba de membrii grupului *MaMu* de mai târziu, familiarizați încă din liceu cu spiritul artei experimentale: Elekes Károly, Szörtsey Gábor, Szilágyi Zoltán, Nagy Lajos, precum și de cei sosiți mai târziu la Atelierul orădean: Bunuș Ioan, Ferenczi Károly, Jakab Ágnes, Ujvárossy László, Kerekes Gyöngyi. Nu în ultimul rând, trebuie evidențiată conexiunea Târgu Mureș – Cluj – Oradea, care a determinat activitatea ulterioară a lui Szabó Zoltán-Judóka, Ady Jóska, Nagy Árpád-Pika, Garda Adár, Arina Ailincăi, Antik Sándor, Titu Toncian, Eugenia Pop, artiști ai Atelierului, legați și de o prietenie personală. Grupul orădean s-a dezvoltat în această atmosferă favorabilă cercetărilor și orientărilor interdisciplinare, determinate, desigur, și de structura personalității artistice individuale. Cenaclul Tineretului s-a prezentat în fața publicului în 1981 cu lucrările experimentale grupate sub titlul *Dialog*. Evenimentul a fost marcat de prezența lui Bódy Gábor împreună cu însoțitorii săi la deschiderea oficială și în sala din Palatul Ullman, unde a ținut un discurs deosebit într-o atmosferă mai relaxată. Reprezentanții culturii n-au avut însă destulă încredere în valoarea acestei prime expoziții comune, astfel încât contactul cu publicul s-a realizat doar în sala de ședințe a centrului local de arte plastice. Subiectul expoziției (dialog cu o operă din istoria artei plastice) a inițiat o concepție diferită față de tradiționala mentalitate referitoare la mediile artistice. Anul 1981 a reprezentat pentru mulți momentul unor noi experimente artistice, pricinuite de posibilitățile oferite de un alt eveniment artistic, *Medium* din Sfântu Gheorghe. Programul expoziției a fost binevenit și pentru artiștii orădeni, astfel Jovián, Ferenczi, Onucsán și Ujvárossy au participat cu lucrările de la *Dialog*, iar Gyalai, Kovács și Bunuș cu niște creații noi. Scena de prezentare a gândirii experimentale a fost oferită de variatele expoziții organizate în diferite

locații din țară. Trebuie menționată aici Bienala Tinerilor (care a devenit de fapt o trienală). La propunerea Anei Lupaș, pentru cea planificată în 1985 s-a ales Alba Iulia ca locație, evenimentul constituind o posibilitate de debut pentru tinerii artiști din UAP. În 1988, cea de-a doua expoziție *Dialog* însemna o nouă oportunitate pentru experimente, de data aceasta prezentând ca arhetipuri obiectele împrumutate din secțiunea etnografică din Muzeul Țării Crișurilor. Concepția lui Perjovschi transforma spațiul muzeal în stoc memorialistic pentru discurs. În caietul expoziției se explică intenția de a organiza o serie de trei evenimente similare – cu prologul celui actual – cu conținut axat pe dialogul dintre obiectul etnografic pur, lipsit de conotațiile funcționale obișnuite. O altă posibilitate de a prezenta un număr impresionant de experimente a fost oferită de Trienala Tinerilor de la Atelierele 35 organizată la Baia Mare în 1988. Expoziția a fost precedată de pregătiri temeinice: din fiecare centru județean din România s-au desemnat câte doi reprezentanți pentru juriu. Ana Lupaș a realizat o evaluare foarte serioasă, ce a durat trei zile și a implicat un sistem de clasificare a lucrărilor (categoriile: rămâne, bun, merită premiul), într-un spirit democratic și cu multă atenție. Astfel, participanții puteau să se informeze în legătură cu sistemul de valori, cu categorizările actuale, cu nivelul de pregătire al Atelierelor din țară, cu orientarea profesională a tinerilor critici și, nu în ultimul rând, cu privire la motivația experimentală din artă. S-a făcut catalogul-cărămidă cu fișa personală a fiecărui artist participant, cu adresele de contact. Atelierul orădean s-a prezentat la mai multe categorii: Gerendi Anikó și soțul ei de pe atunci, Dorel Găină, Perjovschi, Onucsán și Ujvárossy au participat la secțiunea intermedia. Gerendi Anikó a pregătit o *Potecă-environment* din pungi de hârtie și a instalat *Capcana viselor* pe perete într-o structură triunghiulară parietală, Dorel Găină și-a adus instalația *Pământ arat – gânduri confuze* de la *Dialog II*, Dan Perjovschi s-a prezentat cu benzile *Antropogramă*, Onucsán – într-un mod absolut inedit – a surprins publicul cu *Hidrant*. Ujvárossy a fost propus pentru premiul cu instalațiile *Masa fertilității* și *Motive brodate*. Egyed Judit nu figura în grupul de la intermedia, însă lucrarea ei, statuia-parodie la adresa obsesiei legate de statuile istorice (figuri cu cai), poate fi categorizată ca obiect neo-pop: figura călare, *Soclu*, se scurgea de pe podiu ca o înghețată topită. Pictura orădeană orientată spre transavangardă a fost reprezentată de Ioan Aurel Mureșan (*Semnele zidului*), Vioara Bara (*Strigăt*), Ioan Augustin Pop, (*Paleta și medium*). Dintre pictorii mai trebuie amintite numele lui Sălăgean Ovidiu, Lázin Csaba, Katona György, Abrudan Maria și Geta Manu. Dintre maeștrii desenului se evidențiază Gina Hora cu *Seria jumalelor*, desene cu tehnică mixtă.

Sorin Vreme s-a prezentat cu *Câmpia văzută din mișcare*, *Fereastra compartimentului*, *Angoasa prinsă de tavan* și *Câmp*. Minchevici Maria a adus *Copacul viselor* și *Zona interzisă*, iar Abrudan Cornel a propus *Recuperări ale memoriei*. Din domeniul artelor decorative trebuie menționate două compoziții de sticlă de Gheorghe Aursulesei, *Portret de tânăr și bătrân* de Anghel Iulian, iar din lucrările lui Kerekes Gyöngyi juriul a nominalizat covoarele *Izvor și arhetip*. Istoricul de artă Ramona Novicov Terdic a prezentat activitatea de peste 35 de ani a lui Boné Rudolf într-o serie de diapozitive. Participarea la expoziția din Baia Mare a însemnat pentru artiștii orădeni un succes deosebit, deoarece 27 dintre ei s-au întors cu premii și aprecieri din partea juriului. Revista culturală națională *Arta* a publicat majoritatea lucrărilor. Însă adevărata recunoaștere a venit spre sfârșitul anului prin invitarea grupului orădean în spațiile expoziționale din București, la *Căminul Artei*, *Hanul cu tei* și *Galeria Orizont 35*. Pe lângă acțiuni și instalații, a fost prezent și noul val al picturii (Ioan Aurel Mureșan: *Semnele gardului*). Obiecte preparate din hârtie au adus artiștii Onucsán Miklós (*Poarta buniciiilor și Planul așteptărilor*) și Gerendi Anikó (*Solstițiu*). Dan Perjovschi a adus cinci antropograme și cartea *Oglinda*, Dorel Găină prin 30 desene și 12 obiecte a meditat asupra *Condiției zborului*. Ioan Augustin Pop a fost prezent cu *Paleta și mediul*. Boné Rudolf a expus trei asamblaje din sticlă: *Meta*, *Panspermie*, *Megalopolis*. Vioara Bara a expus din ciclul de picturi *Strigătul Femeii-Pasăre*, iar Kerekes Gyöngyi ciclul de desene *lerbar*. Gina Hora a realizat o instalație cu titlul *Poze de familie cu prieteni*, alcătuită din desene colorate. Sorin Vreme a fost prezent cu instalația *Studii*, în care pe o fotografie cu motiv vegetal a aplicat rame din ce în ce mai mici, rame ce încordau o folie transparentă cu motive vegetale. Astfel motivul vegetal inițial era îmbogățit și totodată unitatea lui inițială era dezmembrată. Această expoziție a adus artiștilor orădeni recunoașterea profesională. Astfel, 1988 a fost anul confirmării valorii grupului *Dialog* în viața artistică experimentală din țară, UAP acordând un premiu comun artiștilor orădeni. O selecție a materialului expus la București a fost prezentată apoi și la Cluj, în cadrul unui simpozion de istoria artei.

Note :

¹ Vezi: Hegyi Lóránd, *Utak az avantgárdból*, Editura Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs

² Idem.

³ Olga Bușneag: „fragilitatea condiției umane, solitudinea, ocrotirea ecologiei, ingenuitatea sufletului infantil ș.a.” în: *atelier 35-Oradea. Arta. An XXXVI. Nr. 2, 1989, p. 24.*

⁴ Găină Dorel, *manuscris, despre Atelierul 35, 25 noiembrie 2004, Cluj-Napoca.*



de sus în jos, de la stânga la dreapta:

1. László Ujvárossy, Masa fecundității, instalație, 300 x 100 x 100 cm, lemn, pânză, semne pentru brodat, foto, 1988, Expoziția A35 Baia Mare
2. Ioan Aurel Mureșan, Unde ești unule?, pictură, 200 x 200 cm, ulei pe pânză, 1988, Expoziția A35 Oradea Galeria Căminul Artei, 1988, București. Galeria UAP. Cluj-Napoca 1989
3. Gyöngyi Kerekes, Ierbar desen, 70 x 100 cm, tehnică mixtă, 1988. Expoziția A35 Baia Mare, Iris instalație, 130 x 140 cm
4. Judit Egyed, Visul de cristal al muntelui albastru, sculptură, 98 x 88 x 104 cm, ghips alabastru cu patină, 1988, Expoziție Atelier35, Baia Mare, 1988
5. Vioara Bara, Nunta fără flori pe masă, pictură, 400 x 200 cm, ulei pe pânză, 1993, Expoziție personală, Oradea. București ArtExpo 1993



Festivalul de Artă Vie AnnART 1990-1999

Istoric. Moștenirea lui Imre Baász

text de ŪTO GUSZTÁV



Când, în 1990, Imre Baász a mers în pelerinaj la Loránd Hegyi, care trăia pe atunci la Viena, el căuta în primul rând să afle de la marele teoretician al artei răspunsuri referitoare la problematicile „provincialismului” și ale „tradiției versus avangardă”.

„Dincoace sau dincolo de profesionalism, în ce măsură este provincia o forță stigmatizantă sau exclusivă?”, a fost întrebarea lui Imre Baász. A primit atunci de la Loránd Hegyi un răspuns pe cât de înțelept, pe atât de liniștitor: „Regionalizarea este un fapt al istoriei culturii. În contextul cultural astfel format, există dreptul de a fi diferit, care nu este periferie și nu este provincie, ci arta central-europeană însăși”. În ultimul interviu acordat, Imre Baász demonstrează deja o clarviziune de real politic în însumarea lipsurilor legate de galerii, comerț cu artă, critici de artă; și se pronunță foarte clar și asupra modului în care acestea pot fi eliminate: „Trebuie să ne creăm instituții...”; „Singura noastră șansă e să fim propriile noastre instituții”. Din moment ce la Viena a primit dezlegare de sub obligația „comportamentului păstrător al tradiției”¹, el s-a consacrat cu întreaga energie pentru realizarea imediată a acestor sarcini. În 1990, a sosit timpul organizării Expoziției de Analiză Tematică Casa, interzisă în timpul comunismului din cauză că reprezenta un memorial al distrugerii satelor²; apoi au început pregătirile pentru Medium 2, și, „la periferia” tuturor acestora, a avut loc seria de acțiuni de ziua Sfintei Ana, din care s-a conturat mai târziu festivalul AnnART.

Într-un anume sens, logic ar fi fost ca odată cu moartea lui Baász din 1991 aceste inițiative de performance artistic de la Sf. Gheorghe să fi încetat, sau cel puțin să fi șovăit puțin. Faptul că nu s-a întâmplat așa poate fi explicat prin concursul mai multor circumstanțe: pe de o parte, 1990 a fost un moment magic, când imensa energie și dorință de a face ceva, eliberată după revoluție, nu putea fi ținută în frâu. Pe de altă parte, exista pe atunci în oraș o comunitate relativ mare de artiști plastici, dornică de colaborare. Pe parcursul anilor '80, acești tineri care s-au grupat tocmai în jurul lui Imre Baász își cunoșteau reciproc lucrările, știau de acțiunile secrete și, lucrul cel mai important, împărtășeau aceeași viziune artistică. Dar cheia trebuie căutată totuși în personalitatea lui Baász, care își putea magnetiza anturajul în așa mod încât aceștia interiorizau la maximum și împărtășeau în totalitate scopurile sale, iar după moartea sa au considerat ca fiind de datoria lor continuarea inițiativei ce de-abia se conturase. În viziunea Ilenei Pintile, Baász era o personalitate într-atât de complexă, încât era în stare să-și catalizeze anturajul, fiind în măsură să-i ofere, în același timp, atât un model de artist cât și un model existențial³. Moartea lui Imre Baász nu numai că a marcat în mod determinant atmosfera festivalului AnnART din 1991, dar și după ani de zile au continuat să apară lucrări cu reminiscențe ale operei sale. György Szűcs constată în relatarea sa publicată în revista *Balkon* din 1994: „(Festivalul de) anul acesta a arătat că memoria dureroasă, chiar povara personalității lui (Baász) nu a mai rezultat în inspirații directe, ci în lucrări independente”.

Lacul Sfânta Ana; decor și „coautor”

Despre festivalurile AnnART nu se poate vorbi fără a aminti, măcar pe scurt, locația, care și-a lăsat în mod inconfundabil amprenta pe majoritatea lucrărilor realizate aici. Sunt mai multe motive pentru care a fost ales lacul Sfânta Ana⁴ în 1990. Pe de o parte, lacul și împrejurimile reprezintă de sute de ani un loc



deasupra:
Karen Rann (Anglia), Draw in. Draw out, AnnART 8, 1997

alăturat:
Zoltan Szabo Judoka și Maria Schneller (Tg.Mures), Exercițiu ezoteric, AnnART X, 1999



cultic al secuimii, unul dintre ultimele locuri de jertfă și comuniune păgâne, care s-a transformat mai târziu în loc de pelerinaj catolic: în micuța capelă de pe malul lacului s-a oficiat în fiecare an hramul Sfintei Ana. În anii '70-'80, în aceeași perioadă – chiar de ziua Sfintei Ana – se adunau aici tinerii studenți aflați în căutarea unui loc în care să-și poată desfășura schimbările liberale de idei fără a fi depistați de rețeaua de informatori ai dictaturii. În 1981, a avut loc aici o acțiune de protest a studenților, care a fost dispersată de Securitate, majoritatea participanților fiind ulterior supusă unei hărțurii de ani de zile. Astfel, prin alegerea locației, s-a dorit și ridicarea unui memorial pentru acei tineri urmăriți de autorități, dați afară din facultate și siliți să caute refugiu în străinătate.

Gusztáv Üto, *Metamorphosis Transylvaniae*

Datorită poziției sale, locația este caracterizată de dualism pe mai multe planuri: locul de întâlnire și de amestecare între păgânism și creștinism, între Est și Vest, între religia catolică și cea ortodoxă, între o limbă fino-ugrică și una de origine latină etc. Organizarea evenimentului în același timp cu hramul catolic de ziua Sfintei Ana a fost, încă de la începutul primului festival AnnART, un pas pe deplin conștient.

Desfășurarea simultană și paralelă a artei bisericesti și laice a fost izvorul unui contrast special, care, vrând-nevrând, trebuia luat în considerație, dând astfel naștere la numeroase opere care se bazau tocmai pe analiza acestei dualități. De exemplu, perechea de artiști Réka Kónya și Gusztáv Üto, pomind de la această dualitate spirituală a realizat seria de acțiuni având ca subiect perechile antagonice păgân-creștin, Est-Vest, apă-pământ, pe aceleași impresii bazându-se și *Exercițiul Ezoteric* al lui Zoltán Szabó Judoka din 1999.

„Atmosfera deosebită a locului” și „libertatea speci-

fică și naturală a performance-ului”⁵ s-au dovedit a fi o îmbinare foarte norocoasă: Lacul Sfânta Ana a devenit, în mod direct sau indirect, sursa de inspirație a multor lucrări, putând fi considerat, în unele cazuri, chiar „coautor” al acestora. În acest decor pitoresc, pe de o parte le era mai ușor artiștilor să găsească tonul pentru crearea lucrărilor de tip land-art, sau cu caracter environmentalist și ecologic, iar pe de altă parte, apropierea naturii îi îndemna pe participanți la mai multă reținere, datorită cărui fapt au luat naștere mai puține acțiuni de tip „trăire de sine” și mai multe acțiuni filosofice, bazate pe elemente sacrale-rituale. Condițiile și mediul specific au limitat de asemenea repertoriul operelor ce puteau fi executate, lipsa curentului electric excluzând a priori folosirea mijloacelor electronice, astfel încât pământul, apa, crengile, mușchii, și de multe ori piatra și focul, au căpătat un rol dominant între materialele folosite.⁶

AnnART 1-10

Prima zi de performance a festivalului AnnART a avut loc pe 29 iulie 1990 (și nu pe 26, cum a apărut eronat în catalogul AnnART 3). Acțiunile au început la ora 11, la lacul Sfânta Ana, pe poteca de lângă capelă. Erau prezenți cinci artiști plastici din Sfântu Gheorghe: Imre Baász, Attila Kopacz, Csaba Damokos, Gyula Fazakas și Gusztáv Üto, cărora li s-au alăturat Sándor Osiki, cu muzică, și Márton Csörtán și Endre Bölöni Dix, cu pantomimă. Atmosfera de bază a fost dată de Csaba Damokos, Attila Kopacz, și Gyula Fazakas, care, în acțiunile lor, au încercat să-și exprime și să ilustreze cât mai deplin sentimentul euforic de libertate ce a urmat unei epoci de aspirare și încătușare. Printre motivele folosite, a apărut evadarea, încătușarea, referințele la celule, respectiv evadarea din acestea, povestirea evadării, acompaniată de mișcări când agresive, când mecanice, când bătând pasul pe loc. Baász a prezentat performance-ul intitulat „Dacă nu dai..., nu primești...” în cadrul acțiunii bazate pe

enunțuri, Baász, înveșmântat doar într-o bucată de pânză albastră înfășurată în jurul coapselor, cu două cărlige în mână și cu o zăbală în gură a tăiat pâine pe o bucată de pânză albă, în dreptul unei serii de stații marcate cu flăcări. La fiecare stație, au fost enunțate „clauzele contractului existenței”, rostite către asistenta cu sânii goi, aflată față în față: 1. *dacă nu dai apă, nu primești apă*, 2. *dacă nu dai pâine, nu primești pâine*, 3. *dacă nu dai iubire, nu primești iubire*, 4. *dacă nu dai viață, nu primești viață*. Asistenta a repetat enunțul fiecărei stații în limba engleză. La sfârșit, Baász a împărțit – ca pe o împărțisanie – pâine tăiată în cuminecături audienței prezente în număr mare. „Dacă nu dai..., nu primești...” a fost ultima operă de live action a lui Imre Baász.

Acțiunea interactivă a lui Gusztáv Üto, *Metamorphosis Transylvaniae*, a fost continuarea unei „cărți artistice” începută încă în tabăra de creație de la Tokay. Üto a invitat publicul să redeseneze și să redacteze paginile acesteia după bunul său plac. Majoritatea desenelor și înscrisurilor erau referitoare la dictator, dar a apărut și tematica *Zilelor îndoliate din Martie* de la Târgu Mureș.

Acțiunile au decurs în mod concomitent cu procesiunea de ziua Sfintei Ana, iar operele pot fi reconstruite doar pe baza câtorva fotografii. Majoritatea publicului a fost formată din pelerinii agricultori, „laici” din punct de vedere artistic, care au urmărit evenimentele cu curiozitate, dar și cu neîncredere – în pofida acestui fapt, unii dintre ei s-au implicat în acțiunile executate, și chiar au adresat autorilor întrebări la sfârșitul unor acțiuni.

În 1991, în urma unui accident absurd, Imre Baász s-a stins din viață. Din rândul prietenilor și ucenicilor săi s-a format, în același an, Grupul de Artă Alternativă Etna⁷, care în următorii nouă ani și-a asumat organizarea festivalului. A doua ediție a AnnART a fost organizată deci de proaspăt alcătuita grupare Etna, sub conducerea amfitrionului rămas



deasupra, de la stânga la dreapta:

1. Zoltan Szabo Judoka (Tg. Mures), *Exercițiu muzei Solare*, AnnART 7, 1996
2. Jozsef Bob (Tg. Mures) *Aici a fost bine*, AnnART 3, 1992
3. Giovanni Fontana (Italia), *Variațiuni pe un poem de Tristan Tzara*, AnnART 8, 1997

pagina alăturată, de la stânga la dreapta:

1. Tatsumi Orimoto (Japonia), *Bread man*, AnnART 5, 1994
2. Szabolcs Veres și Cosmin Pop (Sf. Gheorghe, Cluj), *Grupul Sadomazoveanu, Etna. Anna*, AnnART 6, 1995
3. Szucs Gyorgy și Adrian Gută, *Correspondences*, AnnART 9, 1998

de unul singur, Gusztáv Üto. Evenimentele programate pe durata a trei zile (26-29 iulie 1991) au avut șapte oaspeți autohtoni și unul din străinătate. Dintre artiștii locali, au fost prezenți Bob József, Sándor Csiki, Csaba Damokos, Gyula Fazakas, Pálma Szigeti și Gusztáv Üto.

Dintre artiștii invitați din străinătate, a venit doar Paul Ap. Davies, sculptor și artist land-art din Wales. Davies și-a luat sarcina foarte în serios: a realizat o hartă a Europei de cca. zece pe șapte metri, folosind pătrate de gazon și pietre. Acest proces artistic interactiv s-a desfășurat în paralel cu restul acțiunilor.

Baász a fost înmormântat pe 19 iulie, festivalul având loc abia la câteva zile distanță – așadar, operele s-au centrat pe despărțire și luarea de rămas bun. Pálma Szigeti, văduva artistului, a înscrisionat fiecare cuvânt al unei scrisori a artistului trimisă din Finlanda, pe bucățele de hârtie separate pe care le-a înșirat pe o sârmă. Bucățelele de hârtie erau necroloage făcute în pripă, pe care frumoasele cuvinte ale lui Imre aveau un efect bizar. Pálma a încercat să-și ardă instalația pe un morman de vreascuri, dar vreascurile umede ardeau greu, și astfel tot procesul a devenit un calvar.

Tot în acest an, Csaba Damokos și-a asumat povara continuării directe a performance-ului din vara trecută al lui Imre Baász: a folosit aceeași asistentă, a înălțat porți din prăjini de brad și a cărat o rocă vulcanică imensă în acel loc. Damokos a cărat roca prin porți, sfărâmând bucățele din ea la fiecare stație, după care a sădit bucățile. Și-a continuat acțiunea până la marginea lacului, unde s-a trudit în continuare să sape gropi și să sădească bucățele de stâncă.

Conform planurilor inițiale, eu, Gusztáv Üto, aș fi săpat un crater (Etna) care să simbolizeze procesul de deschidere, de formare a legăturilor dintre Est și Vest, împreună cu un artist invitat din Italia. Pe tot timpul săpării șanțului, răsuna repetitiv textul robotului telefonic al lui Imre Baász. „Alo, aici Imre Baász. Mesajul tău va fi înregistrat. Vă mulțumesc”. Din moment ce artistul invitat nu a sosit, lucrarea a devenit o operă de o singură persoană, ritual de înmormântare și de făgăduință extrem de trist.

Memoria lui Imre Baász a continuat ani de zile să ne „bântuie” la festivale, apărând nu doar în discuții, dar și în tematica mai multor acțiuni. Teodor Graur i-a

dedicat lui Baász instalația „Printre stele” (*Among Stars*) din 1993.

A așezat pe apă o saltea gonflabilă, pe care a pus pământ, stele din hârtie de ziar și un pat pliant și, cu ajutorul unei frânghii, a plimbat-o peste lac. Procesul pomind și sfârșindu-se la mal îndemna la aduceri aminte, evocând un vechi ritual precreștin, de contactare a spiritului celui plecat dintre noi.

În 1992, festivalul a avut titulatura **AnnART 3** –Zilele Internaționale de Performance, având participanți din Austria (János Márkus), Ungaria (Mihály Gubis, Miklós Zoltán Baji), din România (Sándor Bartha, Bob József, Csaba Damokos, Pálma Szigeti, Gusztáv Üto etc.). În acest an începuseră deja disensiunile din interiorul grupării Etna, Bob József, Csaba Damokos și Pálma Szigeti dorind să se separe de grupare, astfel încât, la propunerea lui Gusztáv Üto, au executat un performance colectiv, pe parcursul căruia au îngropat logo-ul Grupului Etna – respectiv un film plan reprezentând acest logo, în aceeași groapă Etna pe care Üto a săpat-o în anul anterior. Declarând dizolvarea grupului, Üto a ștampilat simbolic mâinile membrilor, după care, împreună cu Réka Kónya, au dansat până la lac și au băut din apa acestuia.

Între 23-25 iunie s-au realizat la lac douăzeci și una de acțiuni. Operele au fost mai diversificate ca gen, oferta festivalului cuprinzând de la lucrările concret teatrale, inspirate din teatrul experimental (Csaba Damokos, Tamás J. Tóth) până la gagul minimalist (Szabolcs Veres), de la instal-acțiunea interactivă (BMZ) până la memento-ul lettrist (Sandor Bartha).

La **AnnART 4** – Zilele Internaționale de Performance, 23-25 iulie 1993, au fost prezenți douăzeci și șapte de participanți, precum și șase critici de artă. În patru ani, organizarea a devenit în mod simțitor mai sigură pe sine, iar în program au apărut, pe lângă performance, și reprezentanții artelor înrudite: prin Tibor Szemzo, din Budapesta, muzica alternativă repetitivă, iar prin cele trei teatre experimentale invitate, lucrări de inspirație clar dramatică. Programul a fost în continuare îmbogățit de Grupul „Árnyékkötök” din Ungaria, cu lucrări intermediale, de „Teatrul Opal, comasând experimenterii de pe periferia Ungariei” cu un provocator performance ritual. Foarte popular a fost teatrul minimalist absurd al grupării PP a Teatrului „Figura” din Gheorgheni: performance-ul puternic vizual, compact, liric executat de Tibor Pálffy și Attila Pázmán a



ajuns să figureze în mod regulat pe prima pagină a relațiilor.

În 1994, între 25 și 30 iulie, s-au suprapus datele Festivalului **AnnART 5** și ale expoziției *Medium 3*, astfel că evenimentul a ajuns să fie denumit **AnnART 5 in/different MediumS – Trench Art Festival** (Festival de Artă Tranșeu). La evenimente au participat în total 170 de artiști din 25 de țări (personal, sau prin intermediul lucrărilor expuse) și alte 213 lucrări au fost prezentate pe parcursul festivalului în peste 20 de genuri artistice, printre acestea găsim unele care au apărut aici în premieră în România (instalații realizate cu ajutorul diferitelor tehnici video și pe calculator, happening-uri, electrografică, prezentări de muzică alternativă, producții de teatru experimental, demonstrații creative de stradă, graffiti, action painting, poezii sonore, mail-art, land art etc.).

Datorită numărului mare de participanți și numelor de mare prestigiu (de pildă spaniolul Bartolomé Ferrando, japonezii Seiji Shimoda și Tatsumi Orimoto), această ediție a avut un public, precum și o publicitate mai mare decât cea la care ne așteptam.

Expozițiile au fost însoțite de acțiuni care, de această dată, nu s-au desfășurat numai la lacul Sfânta Ana, ci și în oraș, astfel încât a cincea ediție a festivalului a fost caracterizată de o bogăție extraordinară a genurilor și a tematicilor. Pe lângă lucrările care reflectau asupra politici de actualitate (vezi Olimpiu Bandalac, Teodor Graur, Réka Kónya și Gusztáv Úto, Dan Perjovschi, Csaba Damokos), au apărut și lucrări ce s-au oprit asupra problemelor globale ale lumii (ex. Hong O-Bong, Coreea de Sud). Au fost și unii care s-au angajat la demitizarea și luarea în derâdere a miturilor (BMZ, Grupul Euroartist etc.), dar și alții care – precum Teatrul Opal – au încercat reinterpretarea acestora din punctul de vedere al culturii moderne, iar Seiji Shimoda a pus la încercare limitările fizice ale corpului omenesc. Despre festivalul **AnnART 5** au apărut relații în reviste de artă din Belgia, Coreea, Japonia, Bulgaria, și a fost analizat pe larg în revistele *Balkon* și *Új Művészet*, respectiv *Actualitatea Culturală* din București.

Între 28 și 30 iunie 1995, a venit rândul festivalului **AnnART 6**, care, cu programul său mai puțin încărcat – lejer, însă de calitate – și cu timpul frumos de care s-a bucurat, a fost poate cea mai de succes manifestare a întregii serii. Doisprezece artiști au fost invitați la festival, dintre care au sosit nouă. A



fost prezent și în acest an spaniolul-catalan Bartolomé Ferrando, respectiv Valentin Torrens, canadianul Richard Martel, româncă-canadiancă Ghera, neoistul canadian-ungur Monty Cantsin, nord-irlandezul Alastair MacLennan, ungarul Imre Bukta etc. Organizatorii încercau deja în mod conștient să simplifice evenimentul; doreau mai puțini participanți, însă producții mai calitative și au acordat o importanță deosebită problemei ecologice, inspirate de particularitatea locului. A putut fi remarcată, ca eveniment deosebit, acțiunea simultană de deschidere a grupării reactivată Etna (Bob József, Cosmin Pop, Zoltán Szabó Judóka, Attila Toró, Szabolcs Veres respectiv Réka Kónya și Gusztáv Úto), care a fost bogată în interesante paralelisme neintenționate.

Alastair Mac Lennan a prezentat o lucrare *work in process* ce a durat nouă ore, Bartolomé Ferrando și Valentin Torrens au apărut cu acțiuni impecabil construite, aproape didactice. Publicul a putut vedea aici, pentru prima oară, doi dintre reprezentanții mișcării radicale a artei prin acțiune: Ghera, artista româncă emigrată în Canada care promovează deschis violența în artă în consonanță cu părerile sale, a prezentat într-un stil „ostil”, îmbrăcată în haine militarești, performance-ul „*Pandora și fantoma roșie*”, reflectând asupra moștenirii comuniste. Neoistul Monty Cantsin (alias István Kántor, Ámen), de asemenea din Canada, dar mânat de considerente artistice opuse, a reușit să depășească cu mult șocul creat de Ghera asupra publicului: pe parcursul acțiunii sale provocatoare, construită din elemente ale blasfemiei, sexualității și muzicii cacofonice, acesta a stropit cu sânge peretele capelei micuțe de pe malul lacului.

Festivalul Internațional de Artă Live **AnnART 7** din 1996 a fost conceput deja pe baza criteriilor organizatorice puse în valoare în anul precedent: aducerea la festival a reprezentanților celor mai de seamă ai genului, încercând o selecție cu ajutorul căreia publicul să își poată forma o imagine cât mai cuprinzătoare asupra artei acționiste contemporane. Printre invitații din România au figurat Dan și Lia Perjovschi, Teodor Graur și Olimpiu Bandalac, precum și Ion Grigorescu, dar au mai fost prezenți și Jan Swidzinski și Wladyslaw Kazmierczak din Polonia, André Stitt din Irlanda, Irma Optimist și Roi Vaara din Finlanda, Markus Hensler din Elveția, Hortensia Ramirez din Mexic etc. În total, au participat la festival 32 de artiști din 16 țări. O nuanță interesantă au adus-o polonezii, cu analiza intensivă



a propriilor probleme de politică internă, precum și Irma Optimist, unică în genul său de acțiune ludic-satiric-feministă. Lucrările au cuprins și de această dată un spectru deosebit de larg, de la arta prezenței pur conceptualiste (Dan Perjovschi) până la process-work-ul de trei zile (Ion Grigorescu), de la gag-urile umoristice (Jan Swidzinski, Polonia) până la *process work*-ul de land art liniștit, cumpănit, de noapte (Roddy Hunter, Scoția).

Festivalul **AnnART 8** (24-27 iulie 1997) s-a dovedit mai modest decât cele din anii precedenți, dar cu toate acestea a fost marcat de personalități precum Karen Rann (Marea Britanie), Artur Tajber (Polonia), sau Sándor Antik din România. Mulțumită artiștilor Julien Blaine (Franța) și Giovanni Fontana (Italia) publicul festivalului a făcut pentru prima oară cunoștință cu poezii sonore. Fontana a prezentat o poezie a poetului dadaist Tristan Tzara în șaisprezece variante diferite – orientală, pătimășă, imitând dialectul roman, cibernetică, à la Dracula – etc., implicându-i și pe spectatori în recitarea acestora. A avut loc atunci și o altă acțiune, în cadrul căreia membrii grupării Etna, din nou pe cale de a se consolida, au dezgropat logo-ul *Etna* îngropat de cinci ani, în cadrul unei acțiuni de *land art* și *process work* ce a durat cinci ore. La exhumare au participat Bob József, Réka Kónya, Cosmin Pop, Zoltán Szabó Judóka, Attila Toró, Gusztáv Úto și Szabolcs Veres.

Unul dintre principalele merite ale festivalului **AnnART 9** (23-26 iulie 1998) a fost crearea unei *Open Section* (Secțiune Deschisă), în cadrul căreia începătorii, elevii de liceu și studenții, precum și alți potențiali artiști și-au putut pune talentul la încercare. Pe lângă elevii și studenții din București, Cluj-Napoca și Timișoara, s-a prezentat și o grupare de la Alba Regală (Szekesfehervar, Ungaria), dar acțiunea lor, neinclusă în program, n-a ajuns niciodată să fie văzută de public⁸. Un alt punct de interes al acestei ediții, de asemenea mai „reținute”, cu doar 11 invitați, a fost introducerea lui Adrian Guță și György Szűcs în calitate de performeri. Cei doi istorici de artă – documentariști, care au urmărit acest festival aproape de la începuturi, au prezentat împreună două acțiuni (György Szűcs: *Legături I. (Estetică de tranșee II)*; Adrian Guță: *Turnir cavaleresc în memoria lui Giuliano de Medici*).

Al zecelea festival, **AnnART X** (11-15 august 1999), a fost planificat să aibă loc în același timp cu eclipsa de soare ce a putut fi văzută în condiții ideale în



România, în speranța că acest rar fenomen astromonic va putea fi exploatat cu succes la nivelul artei acționiste. Organizatorii au avut inițial intenția de a invita toți artiștii care, în cei zece ani, au participat la festival, dar această intenție nu s-a putut materializa datorită considerentelor financiare. La ediția aniversară a AnnART X, în zilele ce au urmat eclipsei, s-au succedat într-un ritm alert happening-urile, poemele sonore, performance-urile, acțiunile interactive și alte lucrări din subgenurile artei acționiste, cu participarea unor artiști ca: Dan McKereghan (SUA); Roddy Hunter (Scoția); Irma Optimist (Finlanda); Julie Bacon (Marea Britanie); Markus Hensler (Elveția); Mihály Gubis și BMZ (Ungaria); Ottó Mészáros (Slovacia); Matei Bejenaru (Iași); Bob József, Zoltán Szabó Judóka și Mária Schneller (Tg. Mureș) etc. La AnnART X au participat în total 7 invitați din România și 15 din străinătate; catalogul acestei ediții n-a fost încă realizat.

La festivalurile AnnART au fost prezentate în total 216 acțiuni, la care se adaugă prezentările celor 30-40 de performeri începători, în cadrul Secțiunii Deschise, precum și acțiunile spontane, neincluse în program – astfel se poate spune că s-au născut, în zece ani, circa 250 de producții. Numărul participanților din România a fost în medie de 7-13 pe ediție, în majoritatea lor fiind aceiași artiști care au revenit în fiecare an. Din străinătate, au sosit în total 89 de invitați.

Curențe tematice și de gen la festivalurile AnnART

Festivalul a strâns la un loc un mănunchi de lucrări extrem de diverse, colorate, open-concept, greu de categorisit sau de inclus ulterior într-un concept sau altul. Din moment ce nu a avut un caracter consecvent „declarat”, nu a putut fi pus în valoare nici un principiu de selecție bazat pe o anume mișcare sau gen. În titlurile alese, a putut fi uneori comunicată o anume reflecție asupra unor tematici determinate local (vezi Festivalul de Artă Tranșeu, 1994), iar în alte cazuri, unele cuvinte-cheie au fost înglobate în textul invitațiilor (fără a fi obligatorie reacția la acestea).

În 1990, laitmotivul lucrărilor a fost întemnițarea și eliberarea/ evadarea ce a urmat, dar a apărut și motivul *Zilele îndoliate de Martie* de la Tg. Mureș, de exemplu în lucrarea *Ars Latrinae* a lui Bob József (1994). În 1991, după moartea lui Imre Baász, laitmotivul a fost săpătul, căutarea, cercetarea, găsirea

cauzei relelor; în 1993, întărirea legăturilor, rezistența legăturilor, sau zborul (Miklós Zoltán Baji, Csaba Damokos), dar au apărut și teme ca nevoia de autodefinire, căutarea identității etc. Ca gen, acțiunile prezintă o imagine la fel de diversificată, din moment ce – datorită maleabilității specifice acestei forme de artă – acestea, în mod frecvent, au apărut nu în forma „pură”, ci amalgamate cu alte genuri artistice.

Statui vii au fost prezentate de Miklós Zoltán Baji (*Monument*, 1994) și de Karen Rann (*Contur/Desen*, 1997), iar genul body art, apropiat de acestea, a fost prezent prin intermediul lui István Kovács *Aquarius / Vărsător*, (1998), sau de Miklós Zoltán Baji *Corpul meu este lucrarea mea* (1999).

Cu poeme sonore au participat, printre alții, György Galántai (*Radió Artpool*), Endre Székrosi (*Fire Wall/Parafo*, 1994), Giovanni Fontana (*Varițiuni pe un poem al lui Tristan Tzara*, 1997), József R Juhász (*Lasă-mi mesaj*, 1997), Julien Blaine (*Un dans*, 1997). Acțiuni lettriste au fost executate de Bartolomé Ferrando (*Despre informație*, 1994), Teodor Graur (*No performance*, 1996), sau Sándor Bartha (*In memoriam*, 1993). Lucrarea Marilenei Preda Sânc, *Ecological @* (1996), poate fi integrată artei conceptuale. În categoria acțiune de stradă (*street action*) pot fi incluse lucrările lui Teodor Graur și Olimpiu Bandalac (grupul Euroartist București), *Ger. Vs. Rom*, (1994), respectiv *Omul din Pâine* (1994) a lui Tsumi Orimoto. Genul acțiunii politice a fost prezent prin lucrarea *Etna IV* (1994) a perechii Gusztáv Üto și Réka Kónya, *România de vânzare* (1994) de Olimpiu Bandalac și *Salvați Polonia* (1996) de Piotr Wyrzikowski, respectiv *Noul bogătaș român* (1996) de Cosmin Paulescu. Lucrările de gen *process work* au ajuns să fie cunoscute prin intermediul lui Roddy Hunter (*Thin. Dirt. Spreading / Subțire. Jeg. Răspândire*, 1994) sau al lui Ion Grigorescu (*Oedipe*, 1996). Dintre acțiunile asociate cu land art au făcut parte lucrarea *Harta Europei* a lui Paul Davis (1991), *Etna* (1991) a lui Gusztáv Üto, *Fără titlu* (1994) a lui Fumiko Takahashi, sau *Transylvanian Desolation* (1997) a lui Artur Tajber. Dar a existat și action painting (Anina van Shebroeck, *We fight on in Spirit*, 1994, și Hiloco Nagatomo, *Impresie*, 1994); happening (*Stort Group, Antihygieneism, Antifascism*, 1994), împreună cu nenumărate performance-uri (Hong O-Bong, *Cine sunt eu*, 1994; Andre Stitt, *Europa Infinită*, 1996; Pia Lindman, *Produs de casă II*, 1996; Zoltán Szabó Judóka, *Exercițiu muzei*

soarelui, 1996) etc.

O bogăție asemănătoare a tematicii poate fi observată la festivalurile AnnART. Alegerea temelor de către participanții din România a fost la început marcată de nevoia de autodefinire individuală și colectivă, de posibilitatea legăturii cu Vestul, în variantele sale optimiste (vezi Gusztáv Üto, *Etna – WE*, 1991), sau satiric-pesimiste (Teodor Graur, *Vorbind cu Europa din Europa*). Temele specific transilvane, apartenența politică și geografică, necesitatea analizei trecutului istoric au apărut mai târziu, în lucrări ca *Numărare inversă de la unu la zero* (1998) de Tamás J. Tóth, *Transsylvan-Art* (1998) de Zoltán Szabó Judóka, și *Silentium* (1998) de Gusztáv Üto și Réka Kónya. De cele mai multe ori, au luat naștere discursuri cu tonalitate sumbră legate și de alte tematici, cum ar fi autorealizarea umană și artistică, mitologiile individuale, relațiile de cuplu sau cele interpersonale (Pálma Szigeti, *Lumea mea*, instalațiune, 1992); Csaba Damokos (*Dar dacă eu*, 1993), a căror greutate a fost uneori moderată prin tonul înclinat în direcția absurdului sau a burlescului (Üto Gusztáv și Kónya Réka, *Etna III*, 1993, sau Bob József, *Aici a fost bine*, 1992).

Libertatea și ușurința necesare gag-ului au caracterizat în primul rând lucrările lui Szabolcs Veress (*Reproduction – Nicole*, 1998; *Har Gitta*, 1999 etc.); însă dintre artiștii autohtoni, cei mai atrași de acțiunile lipsite de inhibiții, de gen „trăire de sine”, s-au dovedit în primul rând bucureștenii (vezi acțiunea *Ger. Vs. Rom* din 1994 a celor doi „Euroartiști”, Teodor Graur și Olimpiu Bandalac). Dintre toate performanțele ce pot fi incluse în acest curent, este indiscutabil că cea mai memorabilă a fost acțiunea neoistă, sângeroasă și provocativă a lui István Kántor alias Monty Cantsin, din cauza caracterului șocant și blasfemic al acesteia. Pe parcursul anilor, s-au adăugat tematicii și problemele globalizării, cunoscute înainte numai din cărți: critica atitudinii de consum, feminismul, problemele ecologice (vezi seria *Simbioze* a lui Attila Toró, începută în 1993 și continuată, cu una-două întreruperi, până în 1999, sau lucrarea lui Eniko Szücs și Ottó Mészáros, *Legături și Mă explic*). În lucrările artiștilor străini, această temă a apărut chiar de două ori în interpretarea lui Bartolomé Ferrando, în 1994, în acțiunea *Români pot vorbi gratuit cu occidentalii* și în acțiunea de prăjire a globului pământesc, din 1995.

alăturat:

Csaba Damokos (Sf. Gheorghe) Evadare, împreună cu artiștii participanți la AnnART 1, 1990

Concluzii

Organizatorii AnnART au făcut, încă de la începuturi, mari eforturi pentru a aduce la viață, prin inițiative autonome, o mișcare artistică într-o societate descompusă, de aceea nu este surprinzător că cea mai pregnantă caracteristică a edițiilor timpurii a fost un anumit „eroism”, cu aspecte materiale, profesionale și muzicale deopotrivă. Printre aspectele materiale, cel mai relevant – pe lângă lipsa fondurilor și a condițiilor tehnice – a fost sistemul haotic al proiectelor de finanțare; printre aspectele profesionale, lipsa experienței organizatorice; iar pe plan artistic, dilemele manifestărilor artistice crescute în izolarea comunismului, fără posibilitate de dialog. Niciunul dintre participanții obișnuiți cu acțiunile secrete sau cu exersatul în taină, după uși zăvorâte, în pivnițe sau în păduri, nu întâlnise până la festival un public obiectiv, așadar exprimarea într-un gen de artă în care nu dovediseră încă nimic a fost o adevărată provocare pentru ei. Astfel, primele ediții au fost însoțite de îngrijorarea din cauza provincialismului, frustrarea tipică a celor ce abia învățat să se articuleze, într-un cuvânt, de totală lipsă a încrederii profesionale.

Cei zece ani ai existenței AnnART s-au suprapus cu etapa cea mai anevoioasă a tranziției din România. În țările postcomuniste – deci și în România – perdantul tranziției a fost în mod tipic sfera culturală, ca un domeniu ale cărui probleme au apărut de regulă ca fiind minore față de problemele economice și sociale mari și ardente.

Este de asemenea important să fie amintite pe scurt acele particularități specifice regiunii, care s-au făcut simțite în cei zece ani ai festivalului AnnART. Ținutul Secuiesc este și acum una dintre regiunile cele mai slab dezvoltate economic din România și a devenit foarte repede clar că marile speranțe ce au urmat schimbării de regim se vor realiza doar într-un ritm foarte lent. Într-una dintre cele mai sărace regiuni ale țării, pentru mulți călătoria a rămas prohibitivă, iar libertatea completă de mișcare a fost un vis și mai îndepărtat⁹. Unul dintre scopurile AnnART a fost să „aducă acasă” cultura pentru cei care prin mijloace proprii nu ar fi reușit să ajungă niciodată la vreo manifestare artistică de mai mare anvergură. „Perioada eroică” a ținut un timp relativ scurt. După căutarea drumului și încercările frustrante de la început, se poate spune că până în anul 1993 s-a format caracterul definitiv al evenimentului: diversitatea genurilor – în principal în cadrul curentelor



experimentale și conceptuale – respectiv caracterul interdisciplinar – de adunare a tuturor subgenurilor de artă acționistă, care a însoțit creșterea și transformarea legendarei zile de performance din 1990 într-un festival. „Ediția de vârf”, ca trecere în revistă a artelor contemporane, a fost în mod clar AnnART5/Medium3/ Festivalul de Artă Tranșeu din 1994, care a prezentat aproape toate genurile existente la acea oră. În programul anilor următori se poate vedea deja o încercare de curățire, de simplificare, respectiv schimbarea de concepție datorată dezvoltării proprii interne: organizatorii au invitat mult mai puțini artiști, dar au încercat să aducă la festival artiști considerați elita genului și să prezinte producții de nivel mai înalt. Maturizarea festivalului, organizarea mai sigură pe sine a fost legată de bucuria succesului pentru faptul că festivalul AnnART a ajuns în circuitul valorilor artistice internaționale.

Festivalul AnnART și-a asumat o sarcină imensă și complexă deopotrivă, nu doar prin faptul că a încercat să introducă în Ținutul Secuiesc o formă de artă care atrage numai straturi înguste, anume arta acționistă, dar a și încercat, de unul singur, să astupe imensele goluri culturale, să ofere muzică experimentală, teatru alternativ, deci a încercat să îndeplinească și misiunea „culturalizării maselor” în sens mai larg. În vreme ce manifestările de artă acționistă de la începutul anilor '90 erau caracterizate printr-un avânt aproape agresiv, de disecare obsesivă, în public, a problemelor politice de actualitate, acest lucru s-a „normalizat” în decursul a câțiva ani. Până în 1999, genul și-a creat propriul public, audiența obișnuită și performerii formând până la urmă o echipă rotată.

În oglinda criticilor scrise despre festival, putem trage concluzia că AnnART și-a îndeplinit misiunea și, în cadrul acesteia, scopul de multe ori formulat de a fi o punte între Est și Vest. A reușit să se integreze în scena internațională de artă și să facă acei pași ce erau de competența sa pentru eliminarea izolării sociale de zeci de ani. Festivalurile AnnART au rescris de fapt, în zece ani, istoria posibilă a genului de artă acționistă.

Note:

- ¹ „Nu tradiția s-o păstrăm! Păstrarea tradiției continuă oricum, în virtutea inerției.” – a declarat în ultimul său interviu (Réka Szilágyi: Aici mereu bate vântul...”, *Európai Id*, 16 Septembrie 1991, pag. 4.)
- ² Ceaușescu a anunțat în 1988 că, până în 2000, va fi executat așa-numitul plan de sistematizare a teritoriului, pe parcursul căruia vor fi desființate cca șapte-opt mii de sate. Cu toate că nu a apucat să finalizeze proiectul, pe parcursul acestuia mai multe sute de sate au fost șterse de pe fața pământului.
- ³ Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, 2000, pag. 57.
- ⁴ *Lacul Sfânta Ana este un lac vulcanic în Masivul Ciomatu din Transilvania (judetul Harghita)*.
- ⁵ Formulată de Judit Angel. (vezi: Judit Angel: Zilele Internaționale de Performance la lacul Sfânta Ana, *A Hét*, 10 septembrie 1993.)
- ⁶ Trebuie menționat că organizatorii au avut o încercare de folosire a generatoarelor electrice, dar acestea au provocat atât de multe între-ruperi și necazuri încât s-a renunțat la ele.
- ⁷ În cele ce vor urma: Gruparea Etna.
- ⁸ Acțiunea de gherilă a grupării s-a bazat pe următoarea idee: aceștia au construit, din crengi și frunze, un camuflaj pentru mașina lor, însă pe drumul de pădure către lacul Sfânta Ana, șoferul unei mașini venind din sens opus s-a speriat atât de tare, încât și-a condus mașina direct în mașina celor din Alba Regală.
- ⁹ Să nu uităm că cetățenii români puteau, până în 2007, călători fără viză doar în statele vecine post-comuniste.

Scrisoare din Paris

Atelier 35 din Iași

text de DOINA LEMNY

Invitația primită de la redacția ARTA de a așterne câteva impresii despre o parte din viața trăită în mediul artistic ieșean în anii 1980 m-a obligat să mă întorc în timp și să mă regăsesc cu mine însămi și cu artiștii din generația mea cu care, la un moment dat, am format Atelierul 35. Mai mult observator decât actor al acestei generații, am păstrat întotdeauna o distanță impusă și de poziția mea profesională, de muzeograf la muzeul de artă din Iași și de dorința intimă de a mă proteja de vreo influență de moment.

Sunt invadată de un mozaic de imagini dintr-o perioadă de triste și jenante amintiri politice, edulcorată însă de o ambianță *bon enfant*, întreținută de creatorii ieșeni ale căror ateliere – cele mai multe ale tinerilor de pe strada Lăpușneanu – se transformau seara în adevărate cafenele artistice. Antrenați într-un dialog de generații cu artiștii din strada Armeană, cu „maestrii” care le-au fost unora și profesori, tinerii simțeau povara unei tradiții moldovenești în care domina peisajul molcom al dulcelui târg al Iașului, cu diversitatea lui de lumini, cu ritmul încetinit al unei vieți de provincie, fără accidente spectaculare. Dar „povara” aceasta le-a servit la un moment dat de scut în spatele căruia viața fiecăruia putea sa se desfășoare molcom, fără accidente și fără rupturi. Era și acesta un mod de a-și exprima adeviziunea la o formație temeinică, la „meserie”, cum le plăcea unora să spună, considerând că învățătura perspectivei, a desenului și mai ales a paletelor de culori erau instrumente suficiente de expresie. Mulți dintre ei se lăsau purtați de varietatea și pitorescul tradițiilor românești și, continuând imaginile înscrise în plastică de Dimitrie Gavrilean sau Liviu Suhar, le reinviau pe pânză acumulând măști populare, obiecte de rit, peisaje nostalgice. Alții se lăsau purtați de mitologie și de bogata iconografie a fantasticului. Era și acesta un mod de a contuma realul! Se instaurase un fel de competiție nedeclarată între artiști în a expune periodic și a atrage cât mai mult public. Dar până și această competiție lăsa impresia unei complicități în care fiecare trebuia să se strecoare fără să zguduie structurile sau să deranjeze ordinea prestabilită, confirmată de artiștii din strada Armeană, demni urmași ai maștrilor artei românești din generația lui Comeliu Baba. Știam că la București o nouă generație încerca prin experimente să depășească limitele cadrului picturii, reprezentarea unei idei făcându-se prin reprezentării – performanțe, prin ieșirea din cadrul strict al „tabloului”, prin video și instalații. Erau totuși încercări despre care doar auzeam, ca un ecou în surdina, despre care nu se putea da seama în presă. M-am întrebat însă dacă la Iași aceste încercări aveau loc?!

E greu de crezut că o artă *underground* se dezvoltă în aceste ateliere, unde până și discuțiile mergeau în consens și reveneau foarte adesea la aceeași preocupare de a putea expune undeva, și mai ales la galeria Lăpușneanu sau la Cupola situată în chiar centrul orașului, în piața Unirii. Se instalase un ritm expozițional și fiecare se ambiționa să se prezinte cu ultimele lucrări: să fi fost *Tectonicele* lui Traian Mocanu semne prevestitoare ale vreunui cutremur al



deasupra:
Doina Lemny

ordinii prestabilite? Sau instalațiile de design vestimentar ale Anicăi Bodescu, performanțe incipiente ale căror personaje tindeau la o expresivitate particulară? Retras în propriile-i căutări, Jenő Bartos explora muzicalitatea culorii, iar Valeriu Goncariuc, fidel suprarealismului, prefera să plonjeze în fantastic, creându-și un univers în care personajele, venite adesea din mitologie, îl purtau în afara unei realități inconfortabile.

Un flash îmi revine uneori, când nostalgia Iașului mă cuprinde, și mai ales a clipelor pe care le-am trăit în mijlocul cercului de artiști din generația mea:

„Copacul” – tema pe care am ales-o de acord comun pentru o expoziție la galeriile Cupola în cadrul Atelierului 35. Propunând acest subiect, m-am gândit firește la simbolistica copacului, de stâlp al vieții, de legătură pe care el o asigură între pământ și cer, sau altfel zis între oameni și divinitate, între vizibil și invizibil. Simbol și al fertilității și deci al renașterii și eternității, investit prin tradiție cu puterea de a absorbi cunoașterea, copacul, în anumite credințe, e purtător de spirit, de suflet. Toate acestea reunite dădeau un subiect de reflecție plastică care se putea adapta tehnicilor practicate de artiștii ieșeni și care îi puneau în același timp într-o situație confortabilă, de a nu cânta meritele regimului, dar nici de a le critica. Acesta a fost un aspect al rezistenței artiștilor de la Iași, care, din acest punct de vedere, erau solidari. Dovada a fost că până și la această expoziție inițiată în cadrul Atelierului 35 au participat, alături de generația tânără, și artiști din strada Armeană, din generația seniorilor, ca Dan Hatmanu, Liviu Suhar, Adrian Podoleanu. Unirea întărește rezistența, dar nu asigură și luările de poziție individuale, uneori explozive, generatoare de schimbare și de evoluție.

Arhiva Atelier 35

text de ROXANA PATRICHI

Când UAP ne-a oferit spre administrare spațiul din strada Șelari 13, București, știam că acesta se numise la un moment dat Atelier 35 și că avea o legătură cu tinerii artiști. La scurt timp după primirea cheilor galeriei, am decis să păstrăm denumirea. Decizia a atras după sine, cu intensitate crescândă, întrebări despre tinerii artiști care activaseră în Atelier 35.

Treptat, am aflat că Atelier 35 a fost structura de tineret a UAP, apărută prin anii '60 (când se numea Cenaclul Tineretului) și dezvoltată la nivel național în anii '80 – perioadă în care a devenit o platformă a artei experimentale din România. Am aflat despre Sibiu '86, despre Baia Mare '88, despre grupurile de la Oradea și Timișoara. Ușor, ușor, am înțeles că moștenisem o casă cu o comoară neprețuită îngropată undeva în mijlocul curții. Spre arhive să pornim! Atelier 35 fiind o structură a Uniunii Artiștilor Plastici, am decis să începem cu ceea ce credeam că este principala sursă de informație: „Arhivă? Da, puteți consulta dulapurile astea, cu dosare de pliante și cataloage ordonate alfabetic...” După câteva zile de consultare a arhivei UAP, după ce am întrebat în stânga și în dreapta, am înțeles că arhiva Atelier 35 nu există. Așa că am decis să facem noi una.

Să aduni la un loc „totul” despre Atelier 35, să digitalizezi toată informația și să o traduci în engleză s-a dovedit a fi treabă de mai mult de un an, depășind cu mult perioada estimată inițial pentru documentare. Căutând mărturii despre activitatea Atelier 35, am citit zeci de mii de pagini, am scanat și fotografiat mii de lucrări, am parcurs revista *Arta* (perioada 1962-1990), am înregistrat video și audio peste 100 de conversații cu oameni care au în arhive personale și au putut să ofere informații pertinente despre evenimentele Atelier 35. Este copleșitor, intrigant și necesar în același timp. Și încă nu am ajuns la capătul proiectului.

Este de necrezut cum o bucată de istorie a artei românești atât de importantă este tratată atât de diferit de oamenii care au trăit-o și au făcut-o. Conștientizând cât de restrânse sunt cercurile cunoscătorilor, am căpătat determinarea de a persevera în aducerea la un loc a tuturor informațiilor despre Atelier 35.

Cu ajutor de la voluntari și din partea fundației ERSTE am reușit să facem progrese notabile. Am petrecut luni de zile în arhivele Muzeului de Artă Contemporană, ale UAP, ale Institutului de istoria artei George Oprescu, ale Universității de Arte și prin arhivele personale ale oamenilor cu inima aproape de Atelier 35. Am călătorit în provincie, la Timișoara, Oradea, Sibiu și Cluj, pentru a vizita atelierele artiștilor și curatorilor Atelier 35 și am umplut desaga arhivei.

Acum ne lăudăm cu rafturi dordora de documente fizice și sute de gigabytes de informații despre Atelier 35, pentru moment disponibile doar parțial la adresa arhivei: atelier35arhiva.ro. Activitatea de digitalizare și publicare este făcută treptat de voluntari rămași interesați de arhivarea Atelier 35 de-a lungul anilor și probabil că nu se va termina ani buni de acum încolo. Între timp însă, membrii echipei de proiect pot facilita accesul la informații despre Atelier 35 oricărei persoane interesate de subiect.

Arhiva Atelier 35 este *work in progress* și are nevoie în continuare de contribuțiile oamenilor implicați – mărturii orale despre evenimente, imagini ale lucrărilor expuse prin Atelier 35. Dacă vreți să contribuiți, sunteți invitați să contactați echipa de proiect la adresa contribuie@atelier35.eu.

Oamenii care au pus umărul la proiect: Magda Predescu, Adrian Guță, Vlad Ionescu, Daniel Alexandru, Roxana Patrichi, Raluca Doroftei, Milena Augusta Pop, Crenguța Teler, Mihaela Ion.

Încă un cuvânt

M-a bucurat și incitat propunerea tinerilor, de a face parte din echipa ce a pus pe șine un proiect atât de ambițios și totodată util, precum Arhiva Atelier 35. Era și un mod de a mă întoarce în timp la propria ucenicie în Atelierul 35 bucureștean al anilor '80. Am stat de vorbă cu predecesori, foști membri ai Cenaclului Tineretului, m-am regăsit cu mai mulți colegi de generație din Cluj, Oradea, Timișoara, Sibiu. Am luat la rând arhiva revistei *Arta* (când am avut răgaz), am răsfoit cataloage uitate, am dat peste unele pe care nu le știam... Greul l-a dus coordonatoarea proiectului, Roxana Patrichi. Tenacitatea ei pe termen lung este exemplară. Inițiativa echipei tinere din Șelari 13 nu trebuie doar lăudată, ci și sprijinită, continuată, fiind important aportul tuturor celor care țin la acest capitol de existență, la dimensiunea A35 a breslei artistice din România. /ADRIAN GUȚĂ

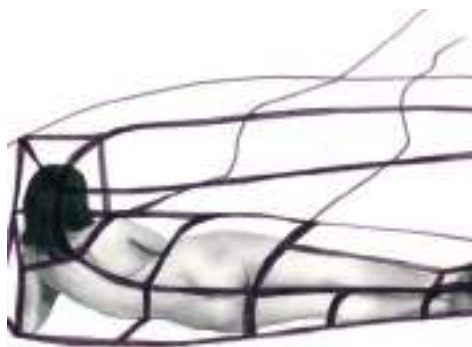


deasupra:
Aspecte din Expoziția Tineretului, Baia Mare, 1988

Anii 1980: perspective politice în arta românească în context Est-European. O scurtă radiografie

text de OLIVIA NIȚIȘ

Discursul generaționist este, pentru anumiți teoreticieni, o pistă de analiză aparent neepuizată, deși o privire atentă asupra acestui tip de discurs poate releva faptul că avem de-a face cu o pseudo-soluție metodologică, pe de o parte reductivă, pentru că limitează observațiile la nivel temporal pe direcția dependenței de anumiți indici (anul nașterii, anul absolvirii), iar pe de alta, obligă la o analiză care periclitează diversitatea intereselor și manifestărilor artistice în favoarea trasării unor caracteristici generale, totalizatoare.



deasupra:
Corpul meu este Spațiu în Spațiu, Timp în Timp și Memorie a Tot, intervenție pe fotografie, 18 x 24 cm, 1983-1985

pagina alăturată, de la stânga la dreapta:
1. House Party, video still, Wanda Mihuleac, 1988
2. Brief Autobiography, video performance, 1998

Generaționismul este o viziune care, în linii mari, exclude reprezentarea din perspectivă individuală, înlocuind-o cu cea colectivă. Prin urmare, întrebarea esențială a acestei opțiuni analitice este una legată de relevanță. Ce aduce în plus sau în minus ideea de generație tip deceniu (în cazul nostru anii 1980) în contextul unei perioade în care trebuie să prevaleze mai degrabă contextul general socio-politic și cultural care a influențat fiecare artist în parte, exponent sau nu al generației respective (pentru că avem de-a face cu artiști activi încă din deceniile precedente)? Nu generația este cea formatoare, ci contextul general este cel care formează, influențează, dă tonul unui discurs sau altul. Sunt artiști seniori care dau dovada unui avangardism precoce și care, odată cu timpul, își mențin prospețimea (sau nu) rămânând sincroni (sau nu) cu cele mai noi tendințe. Astfel, voi vorbi despre o perioadă, despre un context și mai puțin despre o generație (în sensul său restrictiv, enunțat mai sus), pentru că fenomenul artistic nu este unul omogen, ci eterogen, iar lucrurile trebuie înțelese nu din interiorul unei generații, ci din relația dintre exteriorul contextual și interesele artistice individuale. Contextul socio-politic al României în anii 1980 este unul de izolare sub presiunile dictaturii ceaușiste. Cultul eroului autoritar, unic și stăpân peste toată suflarea, domină peste o populație strict controlată prin miliție și securitate, și nicio producție culturală nu poate scăpa rigorilor cenzurii. După o relaxare ideologică în anumite sectoare ale societății în perioada 1965-1971, întoarcerea lui Nicolae Ceaușescu din China marchează momentul în care România recade în plasa acțiunilor de control comunist prin ceea ce s-a numit „revoluția culturală” de tip chinezesc, promulgată în „tezele din iulie” 1971. Deși a existat o apropiere de Uniunea Sovietică, din principii economice, după o distanțare semnificativă în anii '70, modelul *glasnost* și cel al *perestroikăi* nu au avut niciun efect asupra României, în contrast cu o anume influență a acestora în Europa de Est a anilor '80. România intră într-un proces de izolare pe toate planurile, cultura fiind controlată de stat prin Consiliul Culturii și Educației Socialiste, prin unirea de creație, iar îndoctrinarea politică se produce la nivel național prin mass-media (televiziunea limitată la două ore de program în fiecare zi). Peisajul artistic oficializat este la fel de sumbru, fiind axat pe reprezentarea obsesivă a „mult iubitului Conducător”, iconografie din care nu lipsește alegoria omagială și pentru soția dictatorului și restul familiei. Discursul ideologic al portretelor invadează mediul instituțional, școlile și celelalte instituții de învățământ, galeriile și muzeele și, în unele cazuri, chiar și mediul privat. Acest aspect este urmărit la începutul anilor '80 de către artistul Constantin

Flondor, în lucrarea video *Ani-Vărsare*, asupra căreia voi reveni ulterior. Viziunea progresistă a comunismului, paradoxal modernistă după cum subliniază și Boris Groys¹, urmărind constant prezentul din perspectiva viitorului, duce la o ștergere a valorilor tradiționale autentice și la o recuperare selectivă a lor doar ca formă de instrumentalizare ideologică. Miza naționalistă accentuează uniformizarea ideologică, însă nu reușește să formuleze o identitate culturală națională ruptă în totalitate de modelul european occidental. În paralel cu discursul artistic oficial, se poate vorbi de sincronizări cu mediul occidental la nivelul întregului bloc comunist (mai ales în deceniile precedente – vezi mișcările de neoavangardă din Polonia cu acțiunile lui Kantor din anii '50, cu școala de afiș din anii '70 ș.a.), și, totodată de o estetică specifică Europei de Est la nivelul artei neoficiale și, mai ales, de opoziție, mai mult sau mai puțin radicală, aflată în strânsă dependență de contextele sale specifice.

În România, anumite cercuri disidente au produs manifestări și formule de rezistență artistică în spațiul privat: seria de performance-uri *house pARTy* în casa lui Decebal și Nadinei Scriba în anii 1987 și 1988 (Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Dan Mihăltianu, Dan Stanciu, Teodor Graur, Iosif Király, Călin Dan) sau video-performance-urile realizate începând cu anii 1970 de Ionică Grigorescu în intimitatea atelierului. Constantin Flondor, membru al grupului Sigma (1969-1978, alături de Ștefan Bertalan, Elisei Rusu, Lucian Codreanu, Ion Gaita, Doru Tulcan) realizează în 1982 un video scurt (2'30), alb/negru, intitulat *Ani-Vărsare*, un statement politic curajos care vizează direct relația cu dictatorul, și care rămâne alături de *Dialog cu Ceaușescu* al lui Ion Grigorescu din 1978, o realizare artistică extrem de importantă, dat fiind statutul izolat al acestor producții artistice riscante. După cum precizam la început, anii 1980 au plasat România într-un context care nu beneficiază, spre exemplu, de solidaritatea poloneză sau de socialismul soft din Bulgaria și Ungaria. Polonia, fosta Iugoslavia, Ungaria sau Cehia, se bucură de o anumită solidaritate și disidență politică mai activă care permit manifestările unor grupări experimentaliste (EXAT 51, Zagreb; OHO și JUNIJ, Ljubljana) sau artistice cu substrat politic (școala de afiș polonez, acțiонismul maghiar). Marina Abramovic (Serbia), Sanja Ivekovic (Croatia), Ewa Partum (Polonia), Natalia LL (Polonia) s-au manifestat în video-performance-uri și performance-uri publice, atingând problematici socio-politice cu dimensiune feministă imposibil de riscat în România. Aici putem vorbi de intervenția statului în viața privată, transformând-o într-un instrument de control al celei publice, determinând nenumărate tragedii. Interdicția avortului, posesia anumitor bunuri sau valori care erau confiscate de stat, controlul absolut al câștigurilor financia-



re, obligația de a munci, imposibilitatea de a călători peste graniță, accesul îngrădit la cultură și la informație, raționalizarea produselor alimentare și alte forme de cenzură, toate acestea și nu numai, au avut un efect puternic asupra vieții private, în care săvârșirea unui act de cultură putea fi privit ca un act curajos împotriva sistemului. Puținele informații despre feminism au pătruns în timpul parțialului dezgheț politic, însă „importul feminist” nu s-a produs decât în anii 1990 și asumat de un număr redus de artiste, active încă din deceniul precedent, dintre care trebuie menționate Marilena Preda Sânc (artă video), Roxana Trestioreanu (fotografie, instalație), Lia Perjovschi (performance), la care se adaugă suflul mai tânăr al anilor 1990, Elian, grupul 2D și cel al anilor 2000, Alexandra Croitoru, Delia Popa, Olivia Mihăițianu, Patricia Teodorescu. Teama de politic și de manifestarea liberă a unei opinii hrănită pe parcursul deceniilor comuniste, pe lângă prejudecata legată de irelevanța feministă, înțelegă ca un concept Vestic inadecvat statelor socialiste/comuniste în care dominase egalitarismul social, pe de o parte a limitat interesul pentru o artă politică, iar pe de altă parte, acolo unde artiștii se manifestau politic o făceau având ca miză alte priorități considerate mult mai presante decât statutul și drepturile femeilor în comunism. Inegalitatea de gen nu a reprezentat o prioritate pe întreg teritoriul Europei de Est și, într-o anumită măsură, putem vorbi de o rezistență față de feminismul occidental manifestat în anii 1970, din motivele menționate mai sus, la care se adaugă informațiile trunchiate, dar mai ales diferența istorică și politică între Est și Vest. În vreme ce Occidentul permite o revoluție culturală cu o serioasă bază politică, în care arta are un rol militant relevant, arta în care corpul este actantul principal, Europa de Est se rezumă la un feminism latent, nerevendicat, și la o dimensiune intimistă fără asumarea politicului (asumarea se produce ocazional). Culturile socialiste au dezvoltat o respingere a feminismului (vezi și cazul Geta Brătescu în România, artistă cu o poziție anti-ideologică declarată²), fiind considerat inutil, având în vedere egalitarismul social impus ca viziune și strategie în politicile de stat.

Cu toate acestea, în context autohton, trebuie menționată existența unor lucrări care conțin chiar în titlu termenul feminism, xilografuri realizate de artista timișoreană Suzana Fântâniaru în 1975 (*Eu-Feminism I-II*). Acesta reprezintă un exemplu cu adevărat singular într-un context în care o asemenea problematizare poate fi pusă doar în relație cu o influență occiden-

tală și cu importantul suflu experimental al artiștilor români care nu se compromit. Remarcabile pe segmentul politic cu o oarecare tentă feministă sunt și contribuțiile Wandeii Mihuleac (*Emblema – Secera și ciocanul*, 1974) și Anei Lupas (*Instalație uredă*, 1970). Anii 1980 stau sub semnul noului figurativism, iar pictura este mediul predilect de exprimare, care permite, ca o promisiune a asumării ulterioare, o abordare a feminității, dar mai ales a corpului în relație cu spațiul. Această temă e tratată de Marilena Preda Sânc în pictură sau în fotografie cu intervenții grafice (*Corpul meu este Spațiu în Spațiu, Timp în Timp, Memoria a Tot*, 1983-1985), dar e explorată și în mediul artistic alternativ, în condiții materiale precare, de mai mulți artiști: Dan Mihăițianu, Călin Dan, Teodor Graur, Olimpiu Bandalac, Gheorghe Rasovszky, Iosif Király, Radu Igsaszag ș.a. De menționat că la Arad, Oradea, Cluj, Timișoara au loc manifestări alternative importante a căror dimensiune politică antitotalitară nu este neapărat revendicată, fie și în prezentul post-comunist. În București au loc o serie de expoziții complexe, o reală etalare de artă liberă, intelectuală care a iritat corifeii sistemului intervenind adesea prin închiderea lor, chiar dacă în aceste expoziții nu au existat lucrări cu mesaje fățișe împotriva sistemului: *Scrierea*, 1980, *Expresia corpului uman*, 1982, *Locul – faptă și metaforă*, 1983, *Spațiul – Oglindă*, 1986, *Alternative*, 1987.

Pomind dinspre Vest către Est feminismul apare ca un hibrid după 1990, pentru că preia în manieră room-service anumite reglementări politice din Vest, însă, în același timp suferă de o inadaptabilitate contextuală, și de o limitare a agendei feministe la nivelul unor micropolitici ca efect al viziunii postmoderne. Feminismul postmodern se relevă ca o sintagmă ai cărei termeni se neagă reciproc, tocmai prin absența dimensiunii politice, pentru că postmodernismul este, prin excelență, un complex teoretic apolitic. Realitatea socială demonstrează însă că macropoliticul influențează în mod decisiv viețile indivizilor, și în mod diferit pe cea a femeilor, pentru că la acel nivel se iau deciziile majore de la care femeile sunt excluse³. Cu toate acestea nu poate fi negată influența postmodernismului și a poststructuralismului în arta Europei Centrale și de Est coerente cu cel de-al treilea val feminist care a reușit să determine un alt tip de raportare la politicile corpului și cele de putere. Dacă până în 1989 artiștii își exhibau corpul în spațiul privat pentru a critica politicile de stat, ulterior corpul devine instrumentul politicilor de gen, sediul raporturilor de putere orientate către exterior. Corpul

nu mai este semnul privat al traumei socio-politice, al opresiunii și umilinței, ci teritoriu de explorare a taburilor din spațiul public: avort, homosexualitate, pornografie, trafic uman, violență domestică. Interesul major este orientat către „celălalt” cu scopul de a deconstrui canoanele puterii. Contextul Europei Centrale, de Est și Sud-Est după 1989 la nivel socio-politic și cultural dovedește nu doar o influență Vestică prin care se ajunge la un feminism hibrid adaptat naturii specifice fiecărui teritoriu (influență, dar și diferență), o modelare a atitudinii feministe (oricât de subtilă sau neasumată ar fi), dar și o formă de feminism în tranzit caracterizat tocmai de natura sa fluidă, fragmentară, neomogenă, în mișcare și greu de fixat. „Astfel, discursul critic despre gen și feminism în Europa de Est continuă să fie o multitudine de voci mai degrabă individuale și fragmentate decât un „polilog”, care determină ca orice încercare de definire a contururilor sale ascuțite să fie inevitabil provizorie⁴.”

Întregul discurs politic, feminismul latent, intimist din arta anilor 1970 și 1980 în Europa comunistă este interpretat astfel doar prin recuperare și reinterpretare teoretică, o recuperare fundamentală, în ciuda neasumării artiștilor/artistei, pentru conturarea clară a unei identități.

Bibliografie:

1. Cărneci, Magda, 2000, „Artele Plastice în România 1945-1989”, Ed. Meridiane, București
2. Guță, Adrian, „Generația '80 în artele vizuale”, 2008, Paralela 45
3. „Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe”, 2009, Bojana Pejic (edit.), Viena, MUMOK, Cologne
4. „Gender Check: A Reader, Art and Theory in Eastern Europe”, 2010, Bojana Pejic (edit.), Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, Germany
5. Titu, Alexandra (edit.), „Experimental în arta românească după 1960”, CSAC, București, 1997
6. Weibel, Peter, Weibel, Bandovinac, Zdenka, 2000+ArtEast Collection, The Art of Eastern Europe a Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana, 2001

Note:

¹ Groys, Boris, *Back from the Future in Weibel, Peter; Badovinac, Zdenka, 2000+ ARTEAST COLLECTION: The Art of Eastern Europe a Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana, Orange Congress-Innsbruck, 14-21 November, 2001*

² „(...) din punctul meu de vedere, arta nu poate fi feministă. Feminismul este ideologie. Fiind ideologie implică uniformă, iar arta este un gest prin excelență pornit din interior și prin excelență individualist”, *Interviu cu Geta Brătescu în Oglinda în fața femeii. Măști și structuri ale femeii în artele vizuale*, Ed. Triade, Timișoara, 2004, pg. 85, 86

³ *Fapt subliniat de Mihaela Miroiu în Drumul către autonomie, Editura Polirom, Iași, 2004*

⁴ Pachmanová, Martina, 2009, *In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory*, in *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, ed. Bojana Pejic, cat. Viena, MUMOK, Cologne, p.244

Când arta a fost mult prea sinceră. Anii '80 la Galeria de artă contemporană din Sibiu

text de ANCA MIHULEȚ

La începutul anului 2010, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal a inițiat o platformă curatorială de impuls și de prezentare a unei selecții de artiști activi pe scena de artă românească în anii '70-'80. Am intenționat (Liviana Dan și cu mine) să organizăm o serie de expoziții cu lucrările lui Mihai Olos, Teodor Hrib, Alexandru Antik, Mircea Stănescu și Jozsef Bartha. Însă jocul cu istoria nu este întotdeauna unul câștigător, și ne-am asumat acest risc de la început. În ciuda discuțiilor și a vizitelor în atelier, nu am putut finaliza prezentarea lui Alexandru Antik și Jozsef Bartha; a rămas o documentație consistentă pe care sperăm să o putem folosi în viitor, în contextul unei redimensionări a discursului nostru vis-a-vis de problematica anilor '80.

În continuare, voi încerca să analizez abordarea și metoda de lucru pe care le-am folosit în cazul celor trei artiști: Mihai Olos, Teodor Hrib și Mircea Stănescu.



deasupra:
Mircea Stănescu, *TIME*, săpun natural, cutie de carton, 80 cm x 40 cm. Foto: Stefan Jammer, courtesy: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal și Mircea Stănescu

dreapta, sus:
Atelierul lui Mihai Olos din Colonia Pictorilor, Baia Mare. Foto: Sebastian Moldovan, courtesy: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal și Liviu Olos



Cercetarea și redescoperirea lui Mihai Olos¹ au început ca o loterie. În jurul artistului se crease o reală mitologie, bazată pe fragmente de istorie personală, pe imaginație și speculație. Pentru a înțelege și decripta corect fenomenul Olos, am luat decizia de a merge la Baia Mare și de a studia urmele lăsate de artist în atelierul din Colonia Pictorilor (care se afla în grija fiului acestuia, Liviu Olos). Atelierul era în forma în care l-a lăsat artistul în anii '90 când a plecat în Germania. Peste lucrările vechi se suprapuneau lucrări începute, și materiale brute care trebuiau să servească drept bază pentru alte proiecte. Dezordinea aparentă putea genera panică la prima vedere, însă, în fond, era un extract de realitate creativă, netransformată. Timp de câteva zile, în ianuarie 2010, Liviana Dan și cu mine am parcurs marea parte a documentelor, textelor scrise de artist, articolelor, diaporizivelor și fotografiilor. O acțiune pe care în prima fază am imaginat-o ca pe un parcurs magic într-o zonă geografică și de gândire plină de posibilități (Maramureșul) a devenit o acțiune practică de arhivare și selecție.

După ce am depășit stratul documentar, am încercat să înțelegem contextul în care au fost realizate lucrările existente în atelier – picturi de largi dimensiuni pe hârtie sau pe material textil; forme geometrice abstracte din hârtie, carton sau materiale organice (lemn, sfoară naturală); schițe ale unor proiecte nerealizate. Încadrarea cronologică s-a putut face doar orientativ, pe baza unor deducții logice și a discuțiilor cu fiul artistului. În momentul în care am făcut selecția lucrărilor care urmau să fie prezentate în expoziția din Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, am urmărit latura performativă a artistului și tentația, chiar și timidă, spre

instalație. Am evitat să compunem imaginea unui artist genial, preferând să descriem și să conturăm curatorial coordonatele unei personalități care a experimentat perpetuu, a schimbat reguli, a visat și a dezbătut felul în care arta poate exista în societate ca element activ.

În spațiu au fost expuse în jur de 50 de opere, alături de documente – texte, articole din ziare, cataloage, fotografii și diaporizive. Cele 50 de lucrări, constând în picturi, desene, obiecte și site serigrafice au fost curățate și restaurate (acolo unde a fost cazul) în laboratorul muzeului Brukenthal. În același timp, s-a început scanarea fotografiilor și a diaporizivelor din colecția lui Mihai Olos.

Teodor Hrib² este cunoscut mai ales ca grafician, și coordonator al atelierului de gravură care a funcționat pe str. Speranței între 1985 și 2004. După devastarea atelierului în anul 2004, artistul a decis să renunțe definitiv la gravură pentru o artă ușor expansivă, care să reflecte schimbările sociale. Din materiale găsite – circuite, plăcuțe metalice, sticlă, motoare, tranzistoare – Teodor Hrib a construit o serie de roboți cinetici care își impun prezența prin mișcări și sunete specifice, o parodiare a stărilor artistului rămas fără instrumentele de lucru cu care era obișnuit și cu care se identifica.

Scoasă din confortul atelierului, armata de roboți cu nume arhaice, demodate, a fost lăsată să colonizeze spațiul galeriei. Vizitatorii puteau studia liberi mecanismele integrate, îmbinările de structuri și sudurile fine sau puteau solicita activarea unui robot. De asemenea, au fost prezentate desenele și schemele premergătoare construcției modelelor. Artistul a declarat că nu a respectat niciodată schița inițială; aflat față în față cu circuitele, simțea mereu nevoia să meargă

dreapta:

Mircea Stănescu. Foto: Stefan Jammer, courtesy: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal și Mircea Stănescu

dedesubt, de sus în jos:

1. Spațiul Galeriei PODUL din str. Speranței, București, 2004. Foto: Teodor Hrib, courtesy: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal și Teodor Hrib

2. Atelierul de gravură din str. Speranței, București, după ce a fost devastat, 2004, Foto: Teodor Hrib, courtesy: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal și Teodor Hrib



mai departe, să inoveze, să facă legături interzise între mecanisme, să descopere posibilitățile metalului de a comunica și nu de a bloca.

În ultimii ani, elaborarea acestor sculpturi-instalație a devenit o formulă pentru a depăși trauma distrugerii studioului de gravură, loc de întâlnire pentru o generație de gravori: Marcel Chimoagă, Cornelia Daneț, Ștefan Iacobescu, Ileana Micodim, Doina Simionescu, Ana-Maria Smigelschi. În urma expoziției, având în vedere sensibilitatea lucrărilor și dificultatea conservării lor, Teodor Hrib a donat Galeriei de Artă Contemporană seria de roboți.

Pregătirea proiectului lui **Mircea Stănescu**³, *You Ask for It!*, a început în 2009, urmărindu-se două direcții de interes – discuția pomită de la *desenele și colajele* realizate de artist între anii 1987 și 1993 și *explorările urbane*, vizuale și verbale, care l-au interesat în ultimii ani. De mai bine de 10 ani, Mircea Stănescu și-a mutat preocupările artistice în atelier și în paginile revistei de artă și literatură *Euphorion* unde analiza *urbanolepsia*: „Orașul nu înseamnă doar străzi suprapuse, bursa de valori, *stock-market*, *share holders*, comisioane imobiliare, active bancare,

dobânzi recalculate și asigurări de sănătate, *blind dates* și matrimoniale, Bingo ori „6din49”, întâlniri pe fir, regina Maria Cămpina, hramul Sfinții Apostoli, puciori ori sediul P.C. Poate fi la fel de bine colivia omeniei transfigurate, cuib al nevrozii, al mașinațiilor, *walls in prime-time*, *graffiti & buy for less*, *Weemee*, ori container de civism alterat și demos-crație lamentabilă, prost înțeleasă, blestemată. Un oraș e ceva mai mult decât atât. E o pedeapsă de care nu scapi. Un alambic și/o zi. Beuys prefigura în el acea *social sculpture* ca provenind din *creative action & social transformation*. Mai întotdeauna rezultatele însă au fost îndoielnice și au rămas controversate.” Desenele a căror dimensiune depășește 2 metri reprezentau figuri antropomorfe măcinate de istorie și timp, interpretat de artist ca un devorator de energie. Timpul revelează „simptomele urbanoleptice; ipocrizia, violența, suicidul, abandonul, claustrarea, agorafobia, lipsa de caracter fac din orice oraș locul ideal din care să-ți planifici expedițiile, călătoriile, plecarea, exilul interior, fuga”, declara artistul. Încercând să definească profilul viitorului, Mircea Stănescu a realizat o instalație cu nouă colivii dis-

puse pe aceeași linie, cu distanțe egale între ele; 8 dintre colivii erau goale, iar în ultima se afla un canar cântător care a trăit efectiv acolo în timpul expoziției. 5 bucăți supradimensionate de săpun natural pe care erau inscripționate cuvintele TRUST, HOPE, DREAM, TIME și CITY compuneau un spațiu de meditație pentru conturul interior imprevizibil al orașului.

Din punct de vedere curatorial, abordarea artiștilor români care se identifică ca practică artistică cu fenomenul anilor '70-'80 poate fi dificilă. În primul rând, curatorul se întâlnește cu personalități pentru care arta se află într-o zonă a anarhiei și eliberării, în care formele, deși arhetipale, nu sunt supuse niciunui control. Sistemul referențial, de genul expunerii în spații de artă prestigioase sau apartenența la o galerie comercială, pentru evaluarea potențialului creativ de comunicare nu este relevant. Artistul își dorește să stea față în față cu sine însuși, cu propriile decizii, contradicții și chiar vise. Luând în considerare aspectele mai sus menționate, poziția curatorului trebuie să fie una fină, aproape imperceptibilă pentru a nu pune în pericol acest echilibru fragil.

În cazul lui Mihai Olos, demersul curatorial a fost puțin agresiv; pentru a se realiza expunerea finală, a trebuit să scoatem lucrările din context, să lucrăm cu istorii paralele, să intuim intențiile artistului în condițiile în care singura legătură cu Mihai Olos era fiul acestuia. În ceea ce îl privește pe Teodor Hrib, artistul a fost prezent pe tot parcursul proiectului, oferind multe informații, opinii și creând starea specifică lucrului cu sculpturile cinetice, astfel că demersul curatorial a fost unul deschis și pe alocuri lejer. Selecția lucrărilor lui Mircea Stănescu a fost rezultatul multor delibereări între curatori și artist, mai ales că pe lângă opere mai vechi au fost expuse fotografii, desene, obiecte și instalații create în ultima perioadă. Ca atare, am încercat să nu impunem o atitudine nostalgică sau dramatică în spațiul de expunere. Am vrut să demonstrăm că actul artistic este unul natural, de cele mai multe ori misterios, și că pot exista timp personal și disciplină interioară, însă nu și rețete creative.

Note:

¹ Mihai Olos (n. 1940 în com. Ariniș, jud. Maramureș; trăiește și lucrează în Endingen, Germania)

² Teodor Hrib (n. 1946, com. Arbore, jud. Suceava; trăiește și lucrează la București)

³ Mircea Stănescu (n. 1954, Ploiești; trăiește și lucrează la Sibiu)

„Noul figurativism” din anii '80 și post 2000

text de COSMIN NĂSUI

Privind de la distanța generației MTV, anii '80 apar fie ca apogeul și declinul Epocii de Aur, fie ca „anii disco”. Tot de la depărtare, artele vizuale ale acestei decade apar configurate în două mari zone: mainstream-ul neorealismului socialist deviat în cultul personalității și undergroundul experimentalismului, cel mai adesea cu caracter introspectiv. Desigur sub presiunea cenzurii, la fel ca și în alte componente ale societății românești comuniste, apare ruptura dintre varianta oficială și cele independente, ascunse, hrănite cu multe metafore vizuale. Deși o parte a artiștilor acestei decade sunt practicanți deopotrivă în cele două zone de expresie vizuală, acestea nu interferează prea mult din punct de vedere stilistic și artistic. Nu există cazuri pronunțate de disidență în artele vizuale din anii '80.



Underground-ul anilor '80

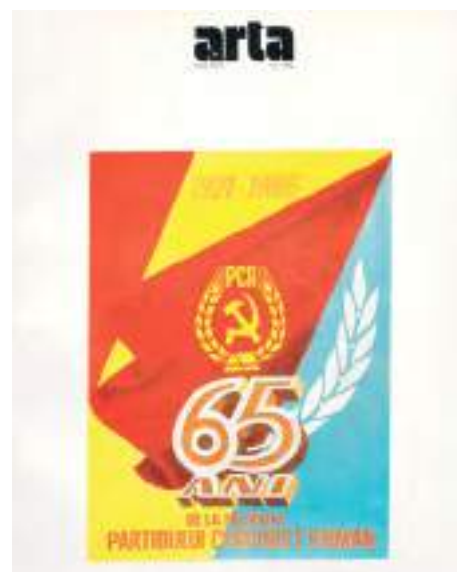
Preocuparea pentru reprezentarea corpului este substitutul perfect al reprezentării realității preferate de *mainstream*, puternic convertit ideologic. Formele de ironie, eventual de protest, dar mai ales de etalare a individualității într-o perioadă de uniformizare a claselor sociale își găsesc astfel suportul perfect. Corpul devine refugiu pentru realitatea neconvertită ideologic, iar corporalitatea conduce către interesul generației pentru materialitate. Materialul este cel care dă sens și semnificație operei de artă. De cele mai multe ori, el generează lucrarea și chiar stă în spatele ideii. Figurativismul brut, complementar realității oficiale, dă astfel expresia vie a intervenției artistului prin gest, amprentă, tăietură, pastă, linie etc.

Experimentalismele „generației '80” sunt create și destinate consumului underground, alternativ, de nișă. Circulația restrânsă a operelor de artă ale anilor '80 și '90 (în expoziții, colecții și muzee, în perioada aceea și mai ales după), faptul că multe dintre ele au fost create în materiale perisabile sau efemere, faptul că și-au asumat ieșirea din *mainstream* în underground-ul cel mai adesea de atelier, toate acestea fac ca „generația '80” să rămână pe nedrept nerecunoscută la scară națională dar și

dedesubt, de la stânga la dreapta:

1. Eftimie Modălcă, „Portretul lui Nicolae Ceaușescu”, 1979

2. Revista Arta nr. 5 1986 - P. Nazarie, Afiș omagial închinat celei de a 65-a aniversări de la înființarea PCR



internațională. Creații și lucrări produse în anii '70 au putut fi recuperate și contextualizate post 2000, precum cele ale Ștefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu și Geta Brătescu. Altele, precum cele ale lui Mircea Spătaru, Ana Lupaș, Mihai Olos și prea mulți alții, încă nu.

Underground-ul rămâne caracteristica principală a acestei generații, prelungită în experimentarea formelor alternative ale anilor '90. În decada următoare, continuă reacția lentă la realitate a acestei generații lipsită, prin câteva excepții, de activism vizual. Dan Perjovschi prin intervențiile sale de tip performance, dar mai ales prin desenele sale cu miză socială, este cu siguranță cea mai ascuțită, dar și cea mai importantă voce a generației sale.

Neoexpresionismul mitologiilor personale

Sintetizarea figurației plastice într-o „scriitură” cât mai personală și o textură cu care se identifica fiecare autor în parte este motorul așa numitului „neoexpresionism” al „generației '80”. Fenomenul artistic de tip underground a fost dezvoltat în mod special de activitatea din jurul Atelierului 35 al Uniunii Artiștilor Plastici, o artă de atitudine plastică, cu o tematică uneori subversivă, folosind mijloace alternative ale



expresiei vizuale. Artiștii decadelor pornesc de la introspectia „mitologiilor personale” configurate de artiștii generației '70, găsind ca fiind importantă etalarea tehnicii expresiei plastice într-un figurativism expresionist sau de expresie. Corpul în ipostazele sale este subiectul predilect al acestei generații până în prezent. Valeriu Mladin este continuatorul figurativității picturale pornite din neoespressionismul optzecist, cu multe intersecții ale noului realism strălucitor post 2000. Mircea Novac prelungeste un realism diafan construind atmosfere meditative de obicei în jurul a câte unui personaj feminin. Dorin Crețu multiplică varietatea radiografiilor vegetale. Ioan Augustin Pop dezvoltă într-un realism dezinvolt zona peisajelor postindustriale. Florica Preveda configurează identități într-o serie despre „comunicarea online – Facebook”. Marilena Preda Sânc pune accente feministe discursului vizual. Andor Komives rămâne sprinten combinând realismul cu pop-arta, paradisul capitalist și pe cel comunist. Petru Lucaci esențializează în alb și negru fragmente de corp prelungite în geometrii. Christian Paraschiv rămâne interesat de gramatica corporală și de problemele identitare. Sculptorii Mircea Roman, Dariu Dup, Aurel Vlad își incorporează zonele de mitologie personală în propriile canoane de expresie plastică ale reprezentărilor figurative. Alte nume care trebuie contextualizate într-un studiu mai larg sunt Radu Solovăstru, Marcel Bunea, Călin Beloescu, Stela Lie, Marcel Lupșe, Ioana Bătrânu, Romelo Pervolovici, Andrei Chintilă, Mircea Tohatan, Vioara Bara, Sorin Novac, Ioan Aurel Mureșan, Camelia Crișan Matei, Claudia Todor, Emil Dobriban, Vlad Ciobanu, Titu Toncian.

Cavalerii noilor medii

Formele alternative figurative sunt prezente și în noile medii și genuri de exprimare precum foto, video, body art, performance, instalație. Această zonă a „generației '80” a fost analizată de Adrian Guță într-un studiu intitulat sugestiv „Riders on the storm” în 1996. Cavalerii experimentalismului care au înfruntat furtuna vremurilor prin underground sunt (într-o dezordine generațională): Ștefan Bertalan, Roman Cotoșman, Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihăițianu, Teodor Graur, Gheorghe Rasovszky, Rudolf Bone, Dorel Găină, Laszlo Újvarossy, Nicolae



Onucsan, Alexandru Antik, Roxana Trestioreanu, Decebal Scriba, Constantin Petrașchievici, Alexandru Patatatic. În zona fotografiei și a noilor medii, generația 2000 și post 2000 și-a găsit firesc continuarea mai ales în ghidajele artistice pedagogice, academice, ale lui Iosif Király, Roxana Trestioreanu și ale lui Dorel Găină. De exemplu, „școala de fotografie de la Cluj” constituită de „generația '80” își atribuie calități formatoare pentru multe nume ale generației 2000, începând cu Mircea Cantor, iar cea de la București îi are ca și continuatori pe Nicu Ilfoveanu, Bogdan Bordeianu, Michele Bressan, Bogdan Gârbovan.

Veriga lipsă a figurativismului

Din cauza îmbătrânirii generațiilor în stadiul de educație academică (limitarea locurilor la instituțiile de învățământ superior cu profil artistic), „generația '80” nu este înlocuită de o așa numită „generație '90”. Artiștii „generației '80”, activi în decada anilor '90, găsesc libertatea de exprimare însă foarte puțină o racordează la subiecte fierbinți contemporane ale scrierii istoriei în stradă. Realitatea anilor '90 este profund marcată de mișcări și proteste politice și sociale care izbesc cel mai adesea în categoriile sociale ale studenților și ale intelectualilor. Aceste

sus, de la stânga la dreapta:

1. Dan Hatmanu, „Aniversare”, Nicolae și Elena Ceaușescu ciocnind cu Ștefan cel Mare aniversând 26 ianuarie, ziua de naștere a lui Ceaușescu, 1983
2. Doru Rotaru, „Vizită de lucru”, 1988
3. Adrian Timar, „Omagiu”, 1987

mijloc:

Vasile Pop Negreșteanu, „Omagiu”, 1988



deasupra, de la stânga la dreapta:
 1. Dărie Dup, „Craniu de vacă”, bronz, 80 x 80 x 130 cm, 1992
 2. Aurel Vlad, „Schimbarea la față”, lemn, 2004
 3. Maurice Mircea Novac, „Joana”, ulei pe pânză, 150 x 100 cm, 2008

dedesubt:
 Mircea Tohătan, „Curte după sărbători”, ulei pe pânză



realități de impact activist, dar și de mare forță vizuală nu-și găsesc reprezentarea pe măsură și stănesc prea puțin reacția manifestărilor artistice ale acelor timpuri. Realitatea anilor '90 rămâne mult prea puțin prezentă în reprezentarea acestei generații, însă devine, neașteptat, subiectul principal al generației 2000. Oricât de blamat sau nu în epocă, stilul oficial al artei socialiste își găsește recuperarea și continuarea în arta figurativă a decadelor 2000 și post 2000.

Mainstream-ul cultului personalității în anii '80 și post 2000

După „Tezele din iulie 1971”, arta trece din nou sub controlul strict al partidului. În interiorul stilului oficial al „artei neototalitare” a anilor '70-'80, are loc poate cea mai importantă tranziție de la teme cu caracter larg social către exacerbarea cultului personalității lui Ceaușescu. Acest episod ar putea fi acum caracterizat ca o ramificație de „neorealism socialist” ori „pop socialism” pentru serializarea și declinările cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu în reprezentări și alegorii istorice, politice, populare, sociale, culturale, sportive. Strălucirea anilor '80 în artele vizuale servea propaganda în imaginile unei lumi în curs de industrializare care datora totul Conducătorului ei Suprem. Dacă realismul este realitatea reprezentată fără stil, „neorealismul socialist” aduce în plus idealizarea realității într-un stil nu foarte departe de cel pompierist al secolului al XIX-lea. Arta oficială are o iconografie centrată pe efigia „Conducătorului”, iar portretele acestuia trebuiau să fie prezente în toate manifestările plastice ca și în spațiile publice, preluându-se modelul chinez și nord-corean al acelor ani. În toate expozițiile de artă, portretele dictatorului și ale soției sale sunt capete de perspectivă ale sălilor de expoziție. Nicolae Ceaușescu este reprezentat într-o multitudine de ipostaze drept ctitor – „primul și cel mai important dintre constructori”, ca revoluționar, ca teoretician al marxismului, ca „arhitect al unei noi Româнії”, ca erou al independenței, „campion al păcii planetare” sau „garant al unității naționale a României”. Deși

Nicolae și Elena Ceaușescu nu mai erau în floarea vârstei, aveau în jur de 60 de ani, chipurile lor sunt idealizate, pictate într-o manieră legendară. Canoanele artei oficiale nu mai sunt restricționate la limbajul „neorealism socialist” ci se declină în mai multe stiluri artistice, cunoscând în fiecare gen de artă o variație largă de exprimări de la academism până la constructivism. Prin urmare, libertatea stilului nu era total pusă sub semnul conformării și nici al cenzurii. Cum s-a întâmplat și mai târziu pentru „generația '80” (în anii '90), cea mai mare parte a artiștilor generațiilor anterioare, ale decadelor '60 și '70, rămân activi în decada '80, ei fiind responsabili de comenzi reprezentărilor artistice oficiale. Printre artiștii care au realizat constant portrete și compoziții alegorice ale soților Ceaușescu în perioada anilor '80 se numără: Sabin Bălașa, Zamfir Dumitrescu, Vasile Pop Negreșteanu, Cornel Brudașcu, Viorel Mărginean, Constantin Nițescu, Radu Solovăstru, Ion Bitzan, Constantin Piliuță, Dan Hatmanu, Vintilă Mihăescu, Aristotel Vasiliu, Eftimie Modâlcă, Neculai Codreanu, Csutak Levente, Mihai Corneliu, Adrian Timar, Nicolae Daicu, Gheorghe Adoc, Gabriela Manole Adoc și Eugen Palade.

În afara insertului propagandistic cu valoare istorică, aceste lucrări sunt investite cu o valoare artistică și estetică ce nu poate și nu trebuie condamnată politic. Prin urmare, revenind la anii 2000 și post 2000 în pictură, aceștia sunt legați de realismul socialist al artei oficiale mai curând decât de experimentele underground ale anilor '80, ori de revoltele și tranzițiile perturbante ale anilor '90. Paradoxul face ca reprezentarea obligatorie, altă dată, a lui Ceaușescu în toate artele, să fie acum o alegere deliberată a creativilor contemporani care l-au reprezentat până și în stencil și graffiti pe blocurile gri din orașele românești. Printre artiștii contemporani preocupați de reprezentarea imaginii lui Nicolae Ceaușescu îi amintim pe Gorzo, Mircea Suci, Adrian Ghenie, Ciprian Mureșan, Dragoș Burlacu, Ion Bărlădeanu, Zoltan Bela, Eugen Al.Pann, Marilena Murariu, Constantin Costea, Remus Ilisie, Sara Kapas, Mircea Nicolae, Mihai





Zgondoiu.

Brand-ul comunismului

De abia generația post 2000 a început fenomenul deconstrucției și a transformat comunismul în brand. Simbolurile comuniste recuperate sunt resemnificate ca și gadget-uri. Curentul *vintage* – devenit *mainstream* în arte, fotografie, muzică, cinema, literatură, modă – recuperează interpretativ imagini, „obiecte”, simboluri, semne, *gadget*-uri. *Vintage* deconstrucție și dezgroapă aromele pierdute ale copilăriei generației 2000, păstrând patina timpului și a uzurii. Copilăria în Epoca de Aur este frumoasă ca orice copilărie și generează nostalgie prin uniformizarea universului jucăriilor la aceleași câteva. Așa se face că leitmotivele sunt deja create și fiind restrânse ca număr declanșează rapid trăgaciul memoriei colective.

Un exemplu, deja simbolul automobilului Dacia 1300 este recuperat ca temă de artiștii români (Ștefan Constantinescu, Vlad Nancă, Andrei Berindan, Zoltan Bela, Cristi Gașpar), fiind chiar subiect de dispută de atribuire, adjudecare și însușire a temei, în 2007, pe canalele și forumurile online de comunicare *nettime* și *incepem*, de parcă nu ar putea exista decât o singură lucrare-monopol, cu un leitmotiv al peisajului urban comunist și de tranziție.

Arta în folosul comunității & asistența social-artistică

Arta socialistă din anii '80 și arta anilor post 2000 au cel puțin un aspect comun: miza lor implicată social. Intrarea în social a artei este urmărită în ambele cazuri. Programele artistice sunt construite pe platforme ideologice cu scop propagandistic. Mesajele și conținutul de comunicare diferă însă, adresându-se cu precădere unor diferite categorii sociale „privilegiate”: în comunism proletariatului, iar în capitalism patronatului și categoriilor atrase de moda prezentului („*fashion victims*”). Pentru ambele cazuri există o dorință de a îmbunătăți realitatea prin exagerări afectate.

Falsurile de realitate, în cazul societății comuniste, erau rotunjite artistic în sens pozitiv, de idealizare

până la utopie. În capitalism, falsificarea realității este pusă în slujba produsului, cu o dorință mai mare de a ironiza, corupe și dezaproba.

Alegoriile artei oficiale amestecă în „prezentul glorios” segmente temporare inspirate din trecutul istoric, uneori plasându-l în viitor. A existat chiar și o declinare stilistică a „realismului cosmic”, în care imaginea atomului se substituia imaginii divinității, cuceririle științifice fiind noile teritorii de expansiune vizuală. Într-o aceeași lucrare puteau apărea voievozi, Ceaușescu desigur întinerit, și construcțiile viitorului.

Propaganda artei comuniste este pusă în slujba construcției. Progresul artei în comunism este înregistrat la fel ca în orice altă industrie. Partidul nu avea nevoie neapărată de artă, ci de propagandă, lucrările de artă trebuiau expuse în locuri publice. O dezvoltare fără precedent, neechivalată după anii '90, o au comenziile de for public. O mare parte a artiștilor au apucat calea artelor monumentale, de la pictură și sculptură de for public până la tapiserie și mozaic. Opera de artă se plătea la metru pătrat, iar premiile și medaliile puteau urma la scurt timp.

Titulatura onorifică de „artist al poporului” era acordată pentru participări la evenimente expoziționale de artă angajată. A face artă în slujba poporului însemna a susține cu mijloace artistice ideologia unui program politic.

Tot mai multe programe artistice ale artei contemporane post 2000 doresc să rezolve probleme sociale, tot mai mulți curatori reușesc să devină mai repede sensibili la problemele sociale decât la cele estetice. Dacă orașele sunt gri, atunci se colorează fântânile arteziene, dacă arhitecturile placate cu marmură și termopane sunt urâte, atunci se lipsesc buline cu pericol de seism estetic, dacă sunt blocaje în circulație, atunci sunt făcute stencil-uri cu mașini pe trotuare. Arta devine instrumentul critic al societății de consum. Infuzia de social în artă este cel puțin la fel de prezentă ca și în anii '80. Activismul artistic poate fi considerat unealta folosită de creativi pentru creșterea rapidă a interesului media asupra imaginii lor.

deasupra, de la stânga la dreapta:

1. Călin Beloescu, „Cele trei grații”, 2011
2. Dorel Găină, „Maskolektiv”, 2010
3. Andor Kőmives, „Memoria calapodului”, 2009

dedesubt:

1. Ioana Bătrănu „Interior melancolic” ulei pe pânză, 108 x 147 cm, 2000



Potoptzecismul

text de ERWIN KESSLER

Optzecismul este postmodernismul nostru. Sau așa se zice, se propune, se impune. Optzecismul, ca idee teoretică a unei generații, chiar așa a și apărut, pentru a avea și noi postmoderniștii noștri, cum ar spune Caragiale. Este vorba despre un fenomen tipic de oportunism cultural lipsit de fundament în domeniul civilizației. Postmodernismul, o criză de stil cu stil, a apărut în culturile occidentale consumiste obosite. Aflate în epoca supra-abundenței materiale care a precedat era virtualului actual, culturile vestice s-au complăcut pentru o vreme într-un interregnum kitsch de care acum se simt culpabile (dovadă cheia amuzat-înduioșată în care este arătat de singura expoziție importantă care i-a fost dedicată, recent, la Victoria and Albert Museum din Londra - simptomatic, un muzeu de design, de artă ca marfă și meșteșug). Numai că în România anilor '80 abundența era inexistentă, era chiar virtuală. Ne lipseau hrana și libertatea, cele două ingrediente majore și necesare ale postmodernismului veritabil (despre care Ihab Hassan nu spune - vai! - nimic în teoriile sale).



După Tezele din iulie 1971, după cutremurul din martie 1977 și după decizia lui Nicolae Ceaușescu de a se achita de datoria externă, România intrase, în fapt, în plin Ev Mediu. Cuiul personalității dus până la grotesc de arta oficială, cozile multilateral dezvoltate, de la carne la hârtie igienică, neo-proletcultismul propagandistic al Festivalului Cântarea României, demolarea satelor, a bisericilor, infiltrarea generalizată a Securității în toate structurile sociale, roase de delațiune și manipulare, erau, toate, fenomene ale sărăcirii crunte, materiale, culturale, umane. În loc să fie, cum ar fi fost normal, un epifenomen al abundenței, postmodernismul optzecist din România a apărut ca un camuflaj al lipsei și, din această pricină, el este ori inautentic, infatuit și falsificator, ori inconștient, inadecvat teoretic, sub masca unei debordante alonje speculative.

Cel mai probabil, postmodernismul românesc a fost o diversivune politicește caționată de autoritățile totalitare, tocmai pentru a masca lipsa cronică și deplină de libertate și de mijloace, pentru a da libertate fanteziei (care nu costa nimic, nu deranja și nu strica nimic) și pentru a devia preocuparea pentru eliberarea reală spre libertăți fictive, ficționale, fițe. Postmodernismul originar occidental a fost un tip de divertisment cu lustru intelectual factice, o modă pasageră, absorbită în evoluția culturală ulterioară. Postmodernismul a condus la o domesticire productivă a spiritului modernist, printr-o critică a criticismului intrinsec acestuia. Modernismul a fost supus astfel unei revizuirii de pe pozițiile consumismului descătușat de ideologia confrunțională a progresului, a luptei, a revoluției, a schimbării. Critica criticii moderniste s-a materializat într-o cultură destinsă, ex-centrică, anti-radicală, afirmativă și lucrativă. Șablonul neo-hegelian al sfârșitului istoriei (al istoriei înțelese ca progres perpetuu) a constituit fundalul unor fenomene culturale diverse, caracterizate, în

esență, de combinarea triumfalistă și perfect adecvată consumului a unor elemente disparate sau discontinue, contradictorii în substanța lor, dar perfect plauzibile ca suprafață formalistă, precum un zgârie-nori banal cu un acoperiș modelat după mobilierul Chippendale (fosta clădire AT&T, actualmente Sony Tower New York, de Philip Johnson), un cățel precum cei de pluș, dar făcut din beton și acoperit cu flori (Jeff Koons, monumentul de la Guggenheim Bilbao), sau un fals roman polițist deghizat în proză avangardist-intelectualistă (*White Noise* de Don DeLillo).

La noi, formalismul postmodernist a fost preluat de o parte a optzecismului în chip solemn, cu morgă profesională, ca un sacerdoțiu cultural superior. Alexandrinism fad în culturile occidentale de origine, care acum îl privesc distant ca pe un exotism, postmodernismul s-a dovedit la noi un evazionism reprobabil, care ar trebui să ridice probleme etice protagoniștilor. Era jucăria săracului, cu care regimul i-a ținut ocupați pe copiii teribili ai acelor vremuri, mulți dintre ei fantești baroci în publicații și expoziții, dar, concomitent, delatori grotesți în scrierile de taină către Securitate. Rigorismul Hertei Müller în condamnarea establishmentului cultural local (de atunci și, iată, și de acum) are de a face cu exact acest lucru: cu denunțarea iresponsabilității morale a unor creatori care ignorau fătș sălbăticia timpului pentru a se complăce în opii postmodern.

Pentru că asta dorea și cultiva regimul: creatori liberi să fie captivi. Aceasta ar putea fi definiția prescurtată a postmodernismului optzecist, chiar dacă, trebuie insistat, postmodernismul a fost adus, practicat și predicat foarte frecvent de beizadelele nomencluriste de pe toate palierele politice (politrucci, culturnici, activiști, securiști). Numai ei aveau contact, prin accesul la publicații și evenimente internaționale la modă, cu mișcările globale de idei și de forme ale momentului. Numai ei puteau să infuzeze, manipulator, convingerea tacită că postmodernismul poate să aibă o nuanță subversivă când el era, de fapt, un monument al acceptării. Postmodernismul optzecist a dat astfel o spoliă de umanitate și libertate createore unei existențe inumane. Acest exercițiu, această rea educație a condus la incompetența, defetismul și apolitismul intelectualității locale, luată pe nepregătite nu doar de decembrie 1989, ci și de anii care au urmat.

Paradoxul eternului românesc face ca, în realitate, conținutul presupus postmodernist al optzecismului nostru să fie preponderent non-postmodern, uneori chiar decis anti-postmodern, cel puțin în artele vizuale. În cazul celor mai importanți artiști, optzecismul, deși aclamat drept postmodernist de către teoreticieni, are certe valențe remoderne, în cazurile

unor Teodor Graur sau Alexandru Antik, unii dintre puținii artiști ai respectivei generații care au utilizat tehnici și procedee neo-avangardiste pentru a viza critic, chiar protestatar, sistemul comunist în lucrările lor expuse public. Graur a abordat neo-expresionismul și pop-art pentru a trimite la lipsurile timpului, în serii precum *Cărnita*, care avea ca protagonistă carnea absentă din alimentare. Antik este poate singurul artist care s-a expus și a protestat deschis împotriva depersonalizării și a manipulării individului în ultimii ani ai comunismului, prin acțiunile sale tip *performance* în care tema centrală era lepădarea de identitatea socială a eului și exhibarea nudului, a goliciunii proprii, ultimul refugiu al individualității nemanipulate autoritar.

În cazul cu totul simptomatic al generației compacte de pictorițe optzeciste neo-expresioniste precum Aniela Firon, Ioana Bătrânu sau Vioara Bara, izbucnirea unei arte în care mitologismul visceral căpăta – nu prin tematizare, ci prin intensitate – nuanțe arhaice, poate fi legată de o anume exasperare ce poartă în adâncul ei, perfect sublimată și cu semnul invers, o problematizare de fond a femininului, a feminității. Aceasta pentru că pictura lor este vehement, totemic musculoasă, aproape machistă prin cromatismul dezlănțuit, prin tușele agresiv-demonstrativ-retorice, dar și prin imaginarul descătușat, arătând că sensibilitatea, vulnerabilitatea și caracterul dubitativ al feminității lor se refugia în travestiul machismului plastic din mediul artistic înconjurător. Un simptom răvășitor al acestei complaceri (care devine sau poate fi citită drept critică tocmai prin aparenta ei dezinhibare naivă), îl constituie nu numai postularea auto-flagelantă, alienantă, a unei feminități carnale, debordant-vicioase la Ioana Bătrânu (în tablourile anilor '80, precum *Vahine* etc.), ci mai ales sfârcarea irepresibilă a propriilor pânze (super-afirmative și afișat „putemice”) de către, în fapt, hipersensibila și tot mai înstrăinată Aniela Firon. Este semnificativă existența și activitatea acestui tronson feminin optzecist, a acestui machism al vulnerabilității, pentru că el arată vulnerabilitatea machismului de fond al lumii artistice locale și denunță implicit, prin practicile pe care și le auto-inoculează și care, uneori, i-au fost fatale, prezența și dominarea lumii artistice locale de *forma mentis* impusă de către majoritatea masculină. Pentru această majoritate care dădea, cum dă mereu, tonul și modelul, tot ceea ce ținea de postmodernism (teze, idei, procedee) nu reprezenta decât o mască trecătoare a aceleiași impositații locale tipice, a artistului-bărbat, sigur de el și abil, meșter la culoare și la discurs, oricare ar fi acesta, inclusiv discursul postmodernist. Caracterul original dubitativ, sceptic și autocritic al postmodernismului a fost răstălmăcit de către optzecismul nostru în registru profund afirmativ.



Hibridizarea și auto-deconspirarea procedeelelor creatoare a fost tradusă drept necesitatea exhibării calităților creatoare, intelectuale, combinatorice, sociale, culturale și sexuale ale „Artistului”, mereu perceput la toate. Nu este de mirare că, deși veniți din cu totul alte generații, practicienii desăvârșiți ai postmodernismului anilor '80 (ca iconografie și consistență a demersului cu canonul combinatoric occidental al apropierii, citatului și ironiei polimorfie) sunt artiști „culturaliști” polivalenți (recte oportuniști) precum Ion Bitzan, Wanda Mihuleac, Ion Stendl etc. Ca atare, în anii '80, postmodernismul propriu-zis, dogmatic, este delegat spre și capitalizat de către generațiile mai vârstnice decât aceea cronologic optzecistă. Trecute prin compromisul istoric cu comunismul, generațiile mai vârstnice erau dispuse la instrumentalizarea oricărei aptitudini și la înrolarea ad hoc în orice detașament „progresist” tolerat de către regim, fie acela asumat regresiv. Singurii artiști tineri care reușesc să impună un ethos nou în anii '80 nu sunt niște exponenți ai reflexivității alambicate postmoderne, ci operatori ai unei expresivități excesive, moderniste, lucru valabil nu doar în cazurile artistelor mai sus-amintite, ci și în cazurile precum Mircea Roman sau Marian Zădaru. Lucrările acestora sunt apremutate de o violență de fond, generică, străină de orice ironie și distanțare intelectualistă, având un punct de plecare sacrificial, înecat în sânge, ajuns semn sadic-simbolic la Zădaru (*Pruncul răstignit pe trupul Născătoarei, Crăciun însângerat* etc.) sau dramă masochistă la Mircea Roman, în personajele sale vidate și făcute bucăți, încropite-n cleiuri roșii, semne expresive ale zdrobirii și renunțării. Fie totemic-religioase ori arhaic-existențialiste, lucrările de acest tip denotă o adaptare și coabitare cu o agresivitate generalizată

social, ușor de regăsit și în mitologia arborescentă, purulent-viscerală a Vioarei Bara sau în hăcuirea propriilor pânze de către Aniela Firon. Contrastant, paralel și contradictoriu în raport cu teoria postmodernistă curentă pe atunci, arta optzecistă, în ceea ce a avut ea mai bun și memorabil, a fost o artă necritică față de modernism, o artă a expresivității și a sensibilității hipertrofiată, o artă ne-reflexivă, uneori aproape naivă la nivelul implicării politice, dar cu valențe critic-sociale înscrise în capacitatea ei de a internaliza (și de a demasca astfel) presiunile și represiunea, violența și manipularea care dominau societatea românească de la sfârșitul erei comuniste. După deceniile anterioare de formalism modernist întârziat, refractar și regresiv (babo-ciucurencist, de gen Câlția, Ilfoveanu, Vasile Grigore etc. etc. etc.), optzecismul nostru refuză, în fapt, noul formalism propus de către postmodernism. Acesta este paradoxul: sub auspiciile recurgerii la culturalismul inofensiv al postmodernismului este regăsită, în realitate, o expresivitate artistică și o relevanță socială de mult pierdute. Desemnat în chip inadvertent și incompetent drept postmodernism, optzecismul profită – inconștient – de o porțiță interesat lăsată deschisă de către regim spre fantezie și culturalitate, pentru a introduce prin ea, abuziv – dar cu atât mai semnificativ – conținuturi reale, de o expresivitate acută, viscerală, cu o portanță socială remarcabilă, atunci când sunt privite retrospectiv.

Retrospective optzeciste internaționale

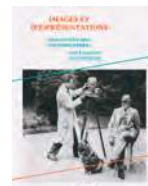
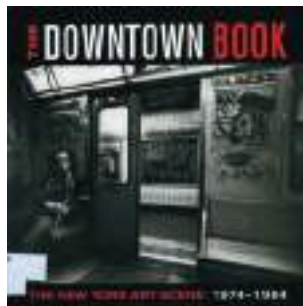
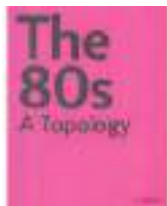
text de **MAGDA PREDESCU**



Un segment al artei contemporane de la începutul anilor 2000 este caracterizat de o logică a arhivei reunind actori și martori ai decadelor anterioare în ample procese de recuperare a trecutului recent. Vârsta celor implicați în acest proces a condus în mod inevitabil la o recuperare/reevaluare a anilor '80. Această zonă de bilanț a oferit vizibilitate unor martori sau participanți activi la evenimentele artistice ale anilor '80, dar care tocmai din acest motiv nu și-au putut asuma poziția istoricului.

O anticipare a evenimentelor de la începutul anilor 2000 este o lucrare publicată în 1992¹, rezultatul unui proiect de cercetare al laboratorului de istoria artei de la Universitatea Rennes 2 Haute Bretagne (coordonatori de proiect Larys Frogier și Jean-Marc Poinso). Lucrarea conține analize critice, traduceri în franceză ale unor texte teoretice fundamentale (Barbara Kruger, Craig Owens, Werner Lippert etc.), analize de lucrări aparținând unor artiști reprezentativi pentru anii '80, interviuri cu organizatorii unor expoziții. Genul acesta de recuperare a fost posibil la Rennes pentru că organizatorii evenimentelor de aici erau obișnuiți să gândească în logica arhivei și să producă discurs didactic.² Regăsim acest tip de logică la distanță de peste un deceniu în cele două numere consecutive pe care revista *Artforum* le-a dedicat anilor '80 în primăvara lui 2003.³ Un demers structurat, dar oarecum exhaustiv, motiv pentru care se ajunge la o aglomerare teribilă de nume și de evenimente. Cu toate acestea, reprezintă chiar și acum unul din cele mai complete materiale despre anii '80, reușind să panorameze scena artistică pre-globalizată a decadei pentru zona europeană și nord americană. Cele două numere ale revistei conțin interviuri cu artiștii reprezentativi, comentarii ale artiștilor din generațiile care au urmat, o cronologie (*Time Capsule*) care concentrează cele mai importante evenimente ale decadei și articole cuprinzătoare despre unele din ele, iar în încheiere o dezbatere. În ansamblu, numerele din *Artforum* reușesc să surprindă pluralismul artistic al perioadei, insistând, oarecum, pe revenirea la figurativ (transavangardă, neo-expresionism, pictură provenind din performance, instalație, fotografie – integrând adesea obiectualitatea, tridimensionalul, materialele extra-

artistice), după ani de minimalism și conceptualism. Ceea ce reușește, de asemenea, dublul număr din *Artforum* este să construiască un background filozofic și sociologic pentru o analiză detaliată a fenomenelor artistice (inclusiv cele literare, muzicale și cinematografice), evidențind subiectele dezbaterilor din această perioadă: fragmentarea vieții cotidiene, migrarea conceptului de postmodernism din câmpul arhitecturii în cel al criticii de artă, o nouă teoretizare a rolului autorului în termeni de gender, apropierea critică a semnelor vizuale în vederea deconstrucției ideologice, redefinirea subiectivității din perspectivă feministă, descoperirea poststructuralismului francez în zona nord americană, abandonarea doctrinelor globalizante și simplificatoare, negarea canonului, etc. În deplin acord cu textele teoretice, în panelul dedicat celor mai importante expoziții le regăsim pe cele în care este reprezentată politica diferenței⁴, dar și pavilionul internațional de la bienala venețiană din 1980 (curatori Achille Bonito Oliva și Harald Szeemann), expoziția *Art and Ideology* (curatori Benjamin Buchloh și Donald Kuspit, 1984) sau *A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation* (Museum of Contemporary Art din Los Angeles, 1989). Faptul că mizele ideologice au produs o transformare a discursului critic din acei ani devine vizibil în dosarul „Writing the '80s” care analizează nu doar texte publicate în revistele „oficiale” (*Artforum*, *Arts*, *October*, *Art in America*, *Flash Art*), ci și în presa alternativă (*ZG*, *Real Life*, *Effects*, *Wedge*). Recuperările optzeciste au continuat prin organizarea unor importante expoziții în care vocile autorizate au aparținut comisariilor aflați în anii '80 la început de carieră – o generație care, ajunsă la maturitate, tratează subiectul cu distanța oferită de trecerea timpului și, eventual, de schimbarea statutului profesio-



nal. Mă refer aici la Ulrich Loock, director la Kunsthalle Berna în a doua jumătate a anilor '80, pe care îl regăsim în poziția de director artistic la Muzeu de Arte Contemporane Serralves din Porto, calitate în care a organizat una dintre cele mai importante retrospectivă dedicate anilor '80: *The 80s: A Topology* (10 noiembrie 2006 – 4 februarie 2007).⁵ Un an mai devreme, o amplă expoziție dedicată anilor '80 a fost organizată la Museum für Gegenwartskunst din Basel.⁶ Cele două retrospectivă au în comun același decupaj spațial (scena artistică europeană și nord-americană) și un corpus oarecum identic de artiști care, deși surprinde eterogenitatea artistică a decadelor, exclude în bună măsură pictura acelor ani. În expoziția de la Basel este accentuată ideea reformulării (și nu a dispariției) conceptualismului în anii '80. Catalogul surprinde poziția lui Benjamin Buchloh pentru care anii '80 au început odată cu sfârșitul artei conceptuale, dar și poziția opusă, a Isabellei Graw, pentru care practicile conceptuale continuă să existe în acei ani. Selecția lui U. Loock, la fel de fragmentară și subiectivă, exclude neo-expresionismul german și transavangarda italiană, fapt care anulează decadelor statutul de „perioadă de renaștere a picturii”. O altă retrospectivă – de data aceasta „locală” și sub forma unui catalog – îi aparține lui Giulio Ciavoliello, tânăr curator în anii '80, care în 2005 publică o serie de documente vizuale și de articole sub titlul *Dagli anni 80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea in Italia*. O primă încercare de deplasare a discursului despre anii '80 de la text de curator la text de istoric de artă se regăsește în dublul catalog care a însoțit dubla expoziție organizată într-un spațiu inaugurat în 1986 – Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain din Grenoble. Cele două expoziții au reunit artiști reprezentativi pentru spațiul occidental care au devenit vizibili începând cu a doua jumătate a anilor '70. Au fost excluși, însă, artiști din generația anterioară, încă activi în anii '80.⁷ Inițiativa i-a aparținut directorului acestui spațiu, Yves Aupetitallot, care a reușit să insereze câteva texte scrise special pentru acest eveniment într-o excelentă antologie de texte publicate în anii '80 în reviste precum *Art Press*, *Flash Art*, *Artforum* sau în cataloagele care au însoțit cele mai importante expoziții ale acelor ani. Primul

volum se structurează pornind de la raportul spațiu public/spațiu privat/comunitate. Al doilea volum se referă la imagini și reprezentări, cu trimitere clară la articolele și expozițiile gândite de Douglas Crimp la sfârșitul anilor '70.⁸ Cele două volume ale antologiei cuprind texte articulate în jurul conceptului de post-modernism (Fredric Jameson despre extinderea sferei culturale în societatea capitalistă, Hal Foster cu celebrul text despre cei doi versanți, neo-conservator și poststructuralist, ai politicii culturale americane, Paolo Portoghesi despre reciclarea de forme în arhitectură, texte despre statutul reprezentării cu trimitere la terminologia lui Derrida), al dezvoltării centrelor de artă din Lower East Side și South Bronx, texte despre reinvestirea estetică a spațiului public în Franța în timpul administrației socialiste a anilor '80 sau despre emulația milaneză provocată de mutarea sediului revistei *Flash Art* și a apariției spațiilor de artă alternativă Via Farini, Careof, Brown-Boveri. Psihanaliza este convocată prin teoriile lui Klein și Winnicott marcând o deplasare de la discursul freudian clasic, dar și prin prezența într-un interviu a Juliei Kristeva. Germano Celant, Rudi Fuchs și Judith Barry sunt prezenți cu meditații asupra modalităților de expunere a operelor de artă. Spațiul est european a fost în general exclus din discursul recuperator. O excepție notabilă este încercarea lui Ulrich Loock de a introduce în expoziția sa artiști polonezi. La rândul său, Estul s-a mobilizat pentru a produce propriul discurs despre anii '80 în paralel cu discursul canonic din Occident. Două contribuții au fost mai importante: catalogul '80. *Slovenska Narodna Galerija. Odemdesiate. Postmoderna v slovenskom vytvamom umeni 1985-1992*, Bratislava, 2009 (însoțind expoziția deschisă la Palatul Esterházy în perioada 6 mai – 30 august 2009) și cartea Andei Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80* (Varșovia, 2009).⁹ Bibliografia despre anii '80 s-a îmbogățit, astfel, în ultimul deceniu cu o serie de cataloage-antologii care au însoțit o vastă producție curatorială în care s-a implicat în primul rând generația activă artistic în decada vizată. A fost un moment de bilanț în care martorii evenimentelor s-au re poziționat față de ceea ce au trăit/produs și au rescris trecutul pornind de la

propriile arhive. Toată această producție caracterizată de schimbarea de perspectivă evidențiază maturizarea unei generații și pasul spre producerea unui alt tip de discurs – cel al istoricului.

Note:

¹ C'est pas la fin du monde. Un point de vue sur l'art des années 80, Centre d'histoire de l'art contemporain, édité avec le concours du Centre National des Arts Plastiques (FIACRE), Rennes, France, 1992. Lucrarea a însoțit expoziția C'est pas la fin du monde: une exposition des années 1980.

² Un demers asemănător, anterior celui deja menționat, este catalogul Art et langage. Années 80. Oeuvres choisies care a însoțit expoziția cu același titlu concepută de studenții secției Histoire de l'Art de la Universitatea Rennes 2 Haute Bretagne în anii 1987-1988 sub coordonarea lui Jean-Marc Poinot, creatorul primului fond regional de artă contemporană din Franța (1980), coordonatorul unui proiect de organizare a unei documentații specializate pe arta contemporană (1982-1984, Muzeul de Artă Contemporană din Bordeaux) și directorul (din 1989) al Archives de la critique d'art de la Rennes.

³ Artforum, vol. XXI, numerele 7 și 8, New York, martie-aprilie 2003

⁴ Difference: On Representation and Sexuality (1984-1985) și The Decade Show (1990, New York), Magiciens de la terre (1989, Paris), America: Bride of the Sun (1992, Anvers).

⁵ La Porto au fost expuse în jur de 250 de lucrări aparținând unui număr de 70 de artiști. Expoziția a fost însoțită de catalogul The 80s: A Topology, Ulrich Loock (ed.), Museu Serralves, 2006-2007. În 2009 îl regăsim pe Ulrich Loock în calitate de profesor invitat la un curs pentru tineri curatori având ca temă anii '80 (Milano, octombrie 2009, Fondazione Ratti).

⁶ Flashback. Eine Revision der Kunst der 80er Jahre / Revisiting the Art of the 80s, 30 octombrie 2005 – 12 februarie 2006. Expoziția a fost însoțită de catalogul editat de Philipp Kaiser (Hatje Cantz, 2006) conținând lucrările unei mese rotunde la care au participat John M. Armleder, Benjamin H.D. Buchloh, Werner Büttner, Isabelle Graw, Philipp Kaiser, Kasper König, Jutta Koether și Thomas Ruff.

⁷ Cataloagele Espèces d'espaces. Les années 1980, première partie, Magasin, Editor CNAC, Grenoble, 2008 și Images et (re)présentations. Les années 1980, seconde partie, Magasin, Editor CNAC, Grenoble, 2008, însoțind expozițiile din 12 octombrie 2008 – 4 ianuarie 2009 și 31 mai – 16 septembrie 2009.

⁸ Lucrarea lui Douglas Eklund, The Pictures Generation, 1974-1984, The Metropolitan Museum of Art, New York – Yale University Press, New Haven and London, 2009 este catalogul unei expoziții care a reluat tema generației identificate de Douglas Crimp în 1977 și teoretizate într-un celebru eseu publicat în revista October. Amintim, de asemenea, alte două lucrări care surprind perioada de „tranziție”: The Downtown Book. The New York Art Scene 1974-1984 (Marvin Taylor (ed.), Princeton University Press, 2006 și London. From Punk to Blair (autori Joe Kerr, Andrew Gibson), Reaktion Books Ltd., 2003.

⁹ Am ales să nu discut exemplele din spațiul românesc.



VIDEO-INTERVIU CU MARCEL BUNEA

(2 iulie 2008) - Fragmente

de ADRIAN GUȚĂ



Adrian Guță: Cum ai ajuns la *Nefârtați* (seria, expoziția)? Că acesta este momentul când tu ai intrat pe scena artistică furtunos și ai devenit un personaj deja cunoscut, atunci, în anii '80.

Marcel Bunea: Cum am ajuns la *Nefârtați*?

Categoric ca o urmare a ceea ce se întâmpla. Nu mă simțeam deloc „frate”, mai ales cu „băieții” și cu teroarea lor. Și am găsit – nu puteam să spun chiar așa pe față, nu? – un fel de simbol, o metaforă plastică a „ne-fraților”.

A.G.: Deci titulatura îți aparține?

M.B.: Îmi aparține, dar termenul vine din folclorul românesc, l-am descoperit prin Romulus Vulcănescu, în cartea lui *Mitologie română*. Găsisem titlul așa, ca o revelație, și știam foarte clar ce fac.

A.G.: În mitologia populară ce înseamnă „nefârtat”?

M.B.: Diavol, spirit al răului.

A.G.: Adresa era, zic eu, lîmpede.

M.B.: Bineînțeles. Țsta a fost și motivul pentru care am avut mari probleme, dacă îți amintești... Am făcut o cerere pentru Atelier 35 și într-o primă fază m-au refuzat...

A.G.: Trebuia să le prezinti în acea fază un fel de proiect al expoziției?

M.B.: Da, sigur. Fotografii, și le-am și dus, și niște schițe. Am dus un maldăr de schițe pregătitoare, care erau desene în sine. M-au refuzat. După care, într-o discuție cu sculptorul (Nicolae) Golici, care avea atelierul aproape de mine, el mi-a zis: „Măi, nu e în regulă, hai să mai încercăm!”, și a venit cu Magda, i-a povestit câte ceva, el îmi văzuse lucrările... A venit Magda la atelier...

A.G.: Magda Câmeci.

M.B.: Da. Ea s-a dus și m-a sprijinit, au „întors-o”, au zis într-adevăr că se va deschide expoziția. După care, nu știu exact ce s-a întâmplat, din nou m-au refuzat. Și îmi amintesc că m-am întâlnit cu Călin Dan pe stradă și mi-a spus: „Bătrâne, nu te lăsa, pentru că nu este numai problema ta, este și problema noastră și vom crea precedente! Luptă să deschizi expoziția!” Începuse deja, cenzura, să fie mai dură!

A.G.: Asta era în '85?

M.B.: Nu, în '86! Lucrările erau din '84-'85... La un moment dat, a venit domnul H.F., la atelier.

A.G.: Vorbim de filtrele ideologice ale Uniunii Artiștilor Plastici.

M.B.: Da.

A.G.: Dânsul pe vremea aceea era vicepreședinte al Uniunii.

M.B.: A venit și a început să-mi spună că acolo, jos [în Sala Atelier 35 a Galeriei Orizont], vis-à-vis de

pagina alăturată:

1. *Pâinea și vinul*, 1992, acțiune multimedia
2. *Între chemare și dispreț*, 1991, acțiune multimedia
3. *Liniada*, 1999, acțiune multimedia și expoziție de desen

dreapta:

1. *ur/Na scapă turma*, 1992, instalație și acțiune mioritică
2. *Din seria Nefârtați*, 1984-5

C.C. [sediul Comitetului Central al Partidului Comunist Român]..., pe scurt frânturi de fraze din care am dedus că răspunsul este nu... Că lucrările sunt prea agresive, prea mari... M-am mai întâlnit o dată cu Magda Cârneci și i-am povestit ce s-a întâmplat; după câteva zile, m-a sunat Magda și a venit cu Octav Grigorescu (acesta răspundea, din partea conducerii U.A.P., de activitatea Atelierului 35 București) la atelier. El s-a uitat cu mare atenție la schițe, am stat mult de vorbă, vreo 3-4 ore.

A.G.: Remarcabil, înseamnă că i-a plăcut!

M.B.: Știu sigur că i-a plăcut. Ultima propoziție pe care a rostit-o înainte de a ne despărți a fost: „O să mă duc acum la Uniune și, pe propria mea răspundere, o să deschizi expoziția”. Și așa a și fost! M-am dus, mi-am montat expoziția, cu câteva lucruri și mai „tari”, pe care nu le văzuse H.F. ...

A.G.: Asta era, în paranteză fie spus, o politică a mai multor artiști; unii chiar își aduceau lucrările în ultima zi, când trebuiau panotate, și atunci cenzura nu mai avea ce să facă, într-un fel – ori nu se deschidea expoziția, ori se deschidea așa.

M.B.: Am avut chiar o mică instalație: pe o suprafață, un pătrat, o structură de pământ uscat, crăpat și un fel de pește-șarpe, separat, și un craniu. H.F. a apărut după ce îmi montasem toată expoziția, a apărut cu vreo oră înainte de deschidere și a plecat. Nu a venit la vernisaj. În schimb, la vernisaj a apărut un domn care mi s-a prezentat ca fiind doctorul nu-știu-cine și m-a luat așa: „De ce se numesc Nefârtați?” Nici măcar nu citise corect titlul. I-am spus că se numesc *Nefârtați* și sunt din mitologia veche, spirite ale răului, trebuie exorcizat răul... A încercat să mă descoasă, dar nu s-a mai întâmplat nimic după aceea. Practic, acolo au fost douăsprezece portrete de *Nefârtați* și douăsprezece băte. Niște băte din lemn, gips și piele, era totul lipit în piele. Și asta l-a incitat foarte tare, ce sunt bătele acelea și ce semnificație au... Cert este că s-a auzit foarte repede prin ce am trecut și la vernisaj a fost foarte multă lume, entuziasmată, așa, de ce vedea acolo.

A.G.: Cine ți-a deschis expoziția?

M.B.: Magda Cârneci. Mi-a scris un mic text, foarte interesant, și Andrei Pintilie, un om la care am ținut foarte mult. (...)

A.G.: Spune-mi te rog, cum ai văzut tu atmosfera din anii '80, Atelierul 35? Au fost multe expoziții de grup, unele dintre ele cu „probleme”; cea de la Casa de cultură „Friedrich Schiller” din București, de pildă. Parcă ai fost și tu în acea expoziție.



M.B.: Chiar eu m-am ocupat de ea. Am realizat o expoziție intitulată „6 pictori, 6 sculptori”.

A.G.: Asta era când?

M.B.: Asta era în 1988. Îmi amintesc că vedeau tot felul de ciudățenii pe acolo, cenzura... A intrat un general de securitate și a dat dispoziție ca lucrările să fie strânse rapid, motivând că este o expoziție pentru elite și totodată uite că s-a întâmplat că luase foc o casă prin apropiere... Adică „le-a legat” absolut artificial, doar ca să se închidă expoziția. Și asta au și făcut.

A.G.: Care erau problemele de cenzură cu expoziția aceea?

M.B.: Nici nu au motivat foarte concret. „Dădea rău”... Era valul artiștilor tineri neoexpresionisti. Și sculptorii erau foarte interesanți. Îmi amintesc că acela a fost, se poate spune într-un fel, debutul lui Mircea Roman – îl cunoșteam, începuse să-mi placă ce făcea, se elibera de începuturile mai timide, el venind de la Cluj.

A.G.: Cine mai era în acea expoziție?

M.B.: Darie Dup, Momi (Alexandru Galai) ...

A.G.: Toni (Constantin) Șevțov cumva?

M.B.: Toni Șevțov, Mircea Roman cum spuneam...

A.G.: Și ca pictori, în afară de tine?

M.B.: Cătălin Guguianu, Aniela Firon, Victor Gegiu...

A.G.: Apropos de Aniela Firon, ea are un loc foarte important în emergența neoexpresionismului românesc. Un personaj care prin expoziția sa din 1981 a catalizat pe mai mulți și era implicată existențial în povestea asta. Era un personaj autentic. A fost un deschizător de drumuri în zona de expresie picturală despre care vorbim.

M.B.: Așa cum spui, foarte autentică mi s-a părut, și în forță. Neașteptat pentru vremea respectivă.

A.G.: Și pentru că am pomenit de direcția neoexpresionistă: se contura atunci, devenea unul dintre semnele de recunoaștere ale generației noastre. Tu veneai către această direcție dinspre un fel de arhaism, primitivism în datele căruia ți-ai conceput *Nefârtații*.

M.B.: Pe de o parte.

A.G.: Există și alte surse, alte motivații?

M.B.: Cred că motivația mea era în primul rând interioră, adică una de atitudine. Eu nu veneam cu libertatea formală pe care o aveau ceilalți, dar mi se părea cu atât mai puternică imaginea cu cât se apropia de un figurativ, hai să zicem, mai analitic. Și mi s-a părut, așa cred, că imaginile au avut forță tocmai din motivul acesta.

A.G.: Oricum era o variantă mai specială, pentru că tipul tău de figurativ de atunci a rămas destul de singular. [...]



A.G.: Cum vezi, din perspectiva ta, *Alternativele* din '87 [expoziție de grup Atelier 35 București, curată de Magda Cârneci, Călin Dan și Dan Mihăițanu, Galeria Orizont]?

M.B.: După cum bine se știe, a durat în jur de o săptămână...

A.G.: ...10 zile.

M.B.: ... după care s-a zis: „Gata, ora închiderii!” A fost foarte șocantă expoziția pentru „opinia publică”, pentru „băieții cu ochii albaștri”.

A.G.: Sunt și tot felul de legende legate de motivele pentru care s-a închis mai devreme și poate că cea mai comună este aceea conform căreia, aproape de vecinătatea politică a galeriei, un activist trecând într-o zi prin dreptul sălii ar fi observat personajul amputat al sculpturii lui Dup, nu departe de panourile pictate ale lui Guguianu, care aveau fiecare un semn M și restul gestualism, și s-ar fi pronunțat, într-un exces de zel, în felul acesta: „Cine își bate joc de citorile «epocii de aur»?”, în cazul acela, de metrou... Dar tu cunoști motivele prin care s-a argumentat închiderea prematură a expoziției?

M.B.: Nu. Știu că autoritățile au găsit-o foarte agresivă și neconformă cu ideile oficiale, doar atât. Eu cred că au fost șocați și de, să-i zicem așa, nou-tatea demersului.

A.G.: Pentru că era un demers coerent, puternic și de grup masiv.

M.B.: Și de grup. Asta era problema. Așa cred. Eram toți acolo, adunați, într-un fel, și cu o, să-i spunem, teză foarte directă. (...)

A.G.: Atunci, pe parcursul anilor '80, îndrăznesc eu să spun că s-a format și s-a consolidat în scurt timp un spirit de generație. De la ideea aceasta pomesc eu – a generației... Situații comune, chiar dușmani comuni. Uneori, presiunea externă te determină, din instinct de conservare, de rezistență, de a merge mai departe, să faci front comun cu ceilalți, care sunt apropiați de tine ca idei, ca atitudini și cred că atunci s-a format spiritul acesta care după aceea, normal, s-a disipat în oarecare măsură, și după evenimentele din '89, când fiecare și-a urmat drumul lui.

M.B.: Bineînțeles.

A.G.: Dar s-a format o generație atunci, s-a afirmat ca atare.

M.B.: Îmi amintesc și de tabăra de la Sibiu în 1986, care a fost un moment extraordinar!

A.G.: Sigur, cu tot ce s-a întâmplat acolo. Ai fost și la Baia Mare în '88, nu?

M.B.: Da.

VIDEO-INTERVIU CU IOANA BĂTRĂNU

(4 octombrie 2008) – Fragmente



deasupra și pagina alăturată:

Interior melancolic, 230 x 300 cm, ulei pe pânză, 2008. Foto: Mircea Tohătan

Adrian Guță: Suntem în galeria bucureșteană Simeza, care găzduiește expoziția personală a Ioanei Bătrănu.

Ioana, te rog să îmi vorbești puțin de expoziția aceasta. Aș vrea, întâi, să îți spun ce senzații, sentimente am avut eu, privind lucrările. Cred că sunt cel puțin două direcții. *Interioarele...*, de data asta sunt interioare de muzeu, nu?

Ioana Bătrănu: Da.

A.G.: Și legând cu ceea ce văzusem deja în sensul acesta, anticipările lor, parcă, continuând tema, mă provocă la o imersiune, în aceste săli, la o detaliere a ceea ce este vizibil și eventual viața secretă a acestor interioare și a lucrărilor. Pe de altă parte, este direcția peisajului, *Grădinile*, fragmentele de grădină, și ea o temă mai veche. Probabil că acum le privești cu alte sentimente decât cele raportate la *Grădinile închise* de la începutul anilor '90, care aveau o conotație biografică dramatică.

I.B.: Este cu totul altceva. În primul rând, toată expoziția trebuie privită ca un ansamblu. Nu întâmplător, după ce am închis expoziția de la Galeriele Etaj 3/4 de la Teatrul Național din ianuarie-februarie 2007...

A.G.: Acea care era rodul experiențelor tale în Germania....

I.B.: ...Da, am continuat seria lucrărilor pe tema interiorului, însă nu unul oarecare, ci în mod special săli de expoziție. Expoziția actuală, de la Simeza, este, fără discuție, un omagiu adus picturii. Și spațiilor de expunere din muzee. Mi s-a părut important să fac expoziția de la Simeza tocmai ca să dezvolt această secțiune a „interiorului”. De astă dată pânzele sunt mult mai mari, au o formă neregulată, sunt expuse în mod voit în felul unor tapiserii.

A.G.: Am remarcat și asta.

I.B.: Dar, pentru că în anul din Germania (2005, cu bursă în Bamberg) și după ce m-am întors nu am putut să dezvolt toate temele la care mă gândeam – știi că am pierdut atelierul din Berthelot, iar lucrările acestea mari le-am făcut știind că poate nu voi mai avea niciodată șansa să lucrez pe un spațiu atât de mare –, această temă cu interiorul ca sală de expoziție a venit într-un mod cât se poate de spontan și firesc.

„Compoziția” expoziției, ca soluție de panotare, cu *Grădinile* pe care tu le-ai observat – lucrările acelea nu sunt întâmplător grupate cum le vezi. Ele continuă structura compozițională din *Interioare*. Mă refer inclusiv la dreptunghi ca suprafață în spațiul pictural. Am vrut să fac la Simeza, acum, într-un mod clar, o compoziție cu tablouri și spații, să prezint *Interioare* cu săli de expoziție ce cuprind spații cu tablouri.

A.G.: E cumva și o alternanță între spațiul închis și spațiul deschis, unul cultural și altul natural ?

I.B.: Da, este, însă pe afix nu întâmplător am surprins – fotografia este realizată de Mircea (Tohătan) – un detaliu din atelier, ca fiind locul în care se întâmplă ceea ce este important în expoziția aceasta. Am vrut să se vadă și detaliul din atelier cu una din picturi bătută în cuie pe perete, să fie clar că mă refer la mine și la locul în care am făcut toate aceste lucrări mari.

A.G.: Și pe de altă parte expunerea trimitând și la ideea de tapiserie, așa cum ai zis, aceasta încălzește în plus mediul în care este prezentă. Revenind, aici ai realizat un fel de punere în abis: într-o sală de expoziții, picturi cu spații expoziționale.

I.B.: Încă ceva: sunt trei lucrări foarte vechi, dintre care una, făcută în 1991, are un chenar cusut de mine; am expus-o și pentru că mi se părea important să arăt că tușa lucrării din '91 are mare continuitate cu tușa din 2008. Singurul lucru care apare nou este de natură cromatică, culorile sunt mult mai strălucitoare.



A.G.: Și remarc o insistență pe roșu.
I.B.: Da. Aici, însă, nu are nimic simbolic, este un mod de a conferi o anumită somptuozitate spațiului de expoziție. Este parte dintr-o foarte clară declarație de dragoste pentru pictură care se continuă într-un joc cu spații, forme și culori.
A.G.: Spune-mi te rog, sunt acestea spații identificabile?
I.B.: Da. Multe dintre ele sunt spații prin care am trecut, fie în timpul bursei, fie în anii unor călătorii anterioare.
A.G.: Le-ai fotografiat?
I.B.: Am făcut fotografii, da, și studii, dar fotografii în mod special, în săli de muzeu, pentru că se întâmpla ca într-o zi să văd foarte multe.
A.G.: Și ai pornit de la fotografie când ai pictat?
I.B.: Da, eu am folosit adesea fotografia în pregătirea lucrărilor mele. Dar nu am pornit de la fotografie, ci de la niște emoții și idei cărora fotografia m-a ajutat să le dau formă. și chiar dacă ar fi fost așa..., eu am lucrat mult după fotografie.
A.G.: Da, știu.
I.B.: Mi se pare că dacă știi să privești, inclusiv fotografia, poți să înveți foarte mult. Important este cât de deschis ești. (...)
A.G.: Tu făceai o paralelă, chiar și în micile texte – văd că începi să insiști pe aceste texte de introducere pentru expoziții... Se conturează o diferență între spațiul personal, încărcat biografic și spațiul neutru, public, cultural. E vreo tangență între ele aici sau este vorba doar de a doua categorie?
I.B.: Cred că sunt doar lucrurile care mă ajută pe mine să supraviețuiesc ca om și ca artist.. Până la urmă sunt locuri care îmi plac, în care s-a întâmplat ceva, care contează în biografia mea. Deci, ca



să zic așa, sunt spații pe care odată pictate...
A.G.: Au devenit ale tale!
I.B.: Da, mi le asum... însă pictându-le, accentuez lucrul acesta, pentru mine și pentru cel care privește.
A.G.: Dar mai putem vorbi de un fel de refugiu, acum, în 2008, față de refugiile dinainte...?
I.B.: Da, pentru mine da. Eu o să am tot timpul nevoie să mă refugiez undeva. De preferință în pictură.
A.G.: Bine, dacă te uiți și deschizi ochii la ce e în jur, te cam sperii.
I.B.: E adevărat, nu e ușor să îți ochii deschizi...
A.G.: Însă nu estetizezi „obiectul” pictură, contează numai „miezul fructului”, pentru că uite, observ că aici e făcută vizibilă această întâlnire între două segmente...
I.B.: Da, și mai este ceva. Îmi plac anumite spații, dar eu, totuși, trăiesc în anumite condiții, experiența mea ca româncă în România, știi? Adică până la urmă mi se pare cinstit ca aceste lucruri să se vadă chiar în pictura mea, să se vadă în felul în care, de pildă, am prezentat picturile mari. Să se vadă clar materialitatea, materialul din care am construit o astfel de suprafață, să se vadă faptul că au fost cusute bucățile de pânză, că au fost cu bună știință cusute între ele, pentru că nu este întâmplător faptul că și acestea sunt tratate la fel ca pânza aceea mare, *Latrina*, expusă la...
A.G.: La *Trasitionland Romania 2000* (expoziție de grup la Muzeul Național de Artă al României, decembrie 2000-februarie 2001, curator Ruxandra Balaci).
I.B.: Da, la *Trasitionland*, dar și în expoziția personală *Margini*, de la Dalles din 2002, unde avea în față

Mormântul mamei. Și cele două pânze, ca și acestea, *Interioarele* acestea, sunt alcătuite din bucăți de pânză cusute între ele și lipite, dar cu bună știință este lăsată structura materiei să se vadă.

A.G.: Nu te mai atrage deloc cotidianul?
I.B.: Cele mai noi lucrări ale mele sunt acestea și probabil că voi mai lucra o vreme în jurul acestei teme, dar nu aş putea să spun acum în ce direcție o să mă îndrept, ci doar că mi se pare că am făcut bine că am realizat această expoziție înainte de a pleca din acel atelier, un atelier care mi-a prins extraordinar de bine. Cei 10 ani în care am lucrat acolo mi-au fost de foarte foarte mare ajutor. (...)
A.G.: Ai văzut Pompeiul?
I.B.: Nu, mi-aș dori să îl văd, însă m-am documentat mult, în bibliotecă, am căutat materiale, în călătoriile mele, așa încât îl port în suflet de mulți ani. Și o călătorie făcută în 1994 în Italia a contat foarte mult pentru mine, cu Veneția, cu toate lucrurile frumoase care puteau fi văzute.
A.G.: Are vreun generic personala de acum?
I.B.: Nu, însă este „Argumentul” (text introductiv), care cred eu că funcționează...
A.G.: „Pictural”, zice Mircea. Așa e?
I.B.: Da!
A.G.: Cu majusculă, probabil?
Mircea Tohătan: Chiar râdeam, când am pus afișul, că e pentru prima oară când expresia aceasta: „expoziție de pictură”, înseamnă mai mult decât un enunț banal...
A.G.: Chiar asta e! De, și despre!
I.B.: Da!

INTERVIU CU IOSIF KIRÁLY

de MAGDA PREDESCU

Magda Predescu: Ce amprentă și-a lăsat asupra dumneavoastră pedagogia de tip Bauhaus de la Liceul de Arte din Timișoara pe care l-ați absolvit în anii '70? Orașul era un centru important pe harta artei contemporane românești, iar reconectarea la mișcarea internațională se realizase cu ceva vreme în urmă, la jumătatea anilor '60, când grupurile 1.1.1. și *Sigma* au început să experimenteze formule neo-constructiviste. Care a fost, pentru dumneavoastră, moștenirea artistică a grupului *Sigma*?

Iosif Király: Valul de liberalizare culturală de la jumătatea deceniului 7 a permis grupului de artiști ce forma nucleul tânăr de profesori de la Liceul de Arte din Timișoara să descopere lucrările pedagogice scrise cu câteva decenii în urmă de Paul Klee, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, dar și operele unor teoreticieni ai esteticii informaționale, artiști sau arhitecți contemporani cum ar fi Abraham Moles, Marshall McLuhan, Nicholas Schöffer, Yona Friedman sau grupul Archigram. Reconectarea grupului de la Timișoara la arta internațională nu a fost deloc una anacronică. Abstracționismul geometric, op art și minimalismul erau curente foarte puternice în acei ani, atât în Europa de Vest, cât și în Statele Unite sau America Latină. *Sigma* a promovat interdisciplinarea și implicarea artistului în proiecte sociale într-o perioadă în care nu exista o fluiditate a informației, iar comunitățile artistice erau segregate pe bază de mediu/tehnică. Din păcate, factorii de decizie administrativă și politică din acei ani nu au avut viziunea și inteligența necesare pentru a folosi în beneficiul public energia și creativitatea acumulate de/în jurul grupului *Sigma*. Din contră, inițiativele acestora erau privite cu suspiciune, ca posibile cauze de dezordine publică, fiind de cele mai multe ori blocate. Acesta a fost unul, dar nu singurul, din motivele pentru care membrii grupului s-au reorientat, începând cu a doua parte a anilor '70, de la social spre natură, de la proiecte interdisciplinare spre investigații artistice din ce în ce mai solitare, de la tehnici și materiale alternative spre tehnici și materiale „consacrate”, de la experiment spre studiu. Totuși, aș vrea să nuanțez și să spun că au existat și câteva excepții printre oficialii regimului, l-aș numi pe profesorul Mircea Malița, un om de cultură și un vizionar. Ministru al învățământului la începutul anilor '70, acesta a aprobat și încurajat programul experimental al Liceului de Arte din Timișoara. În perioada liceului și, mai târziu, a Facultății de Arhitectură, am trecut prin diferite formule neo-constructiviste. În anii '80, structuri tridimensionale pe care le gândisem încă din timpul

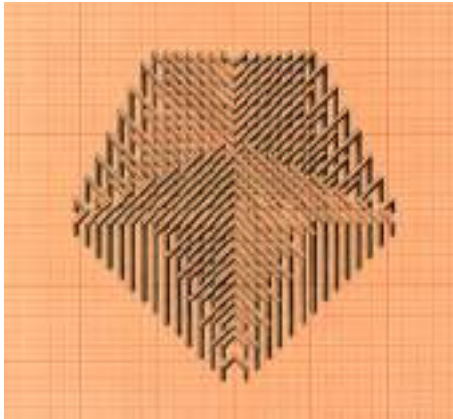


liceului au devenit din ce în ce mai complexe. Unele au rămas la stadiul de desen, de exemplu „Structurile modulare în cruce și pătrat”, publicate în 1986 în revista *Arhitectura*, altele s-au materializat în obiecte¹, care la un moment dat au devenit chiar instalații cinetice. De la grupul *Sigma* am moștenit un oarecare interes pentru natură și ecologie, dovadă proiectele peisagistice² și intervențiile de tip land art³, precum și spiritul de muncă în echipă, bucuria de a împărtăși ideile și succesele cu alții. De atunci și până astăzi, am participat la mai multe proiecte colaborative, cel mai îndelungat fiind, desigur, grupul *subREAL*. De asemenea, întâlnirile săptămânale (un fel de cine de lucru,

cum s-ar numi azi) care aveau loc, prin rotație, acasă la fiecare participant⁴ au prelungit, în anii '80, într-un mod diferit, eferescența zonei de interdisciplinaritate cultivată de grupul *Sigma* în deceniul anterior. Aceste întâlniri constituiau și o soluție de supraviețuire intelectuală într-o societate care își pierduse busola și valorile.

M.P.: Prin ce v-ați distanțat, în anii '80, de foștii profesori? Care au fost condițiile care au făcut posibil acest lucru?

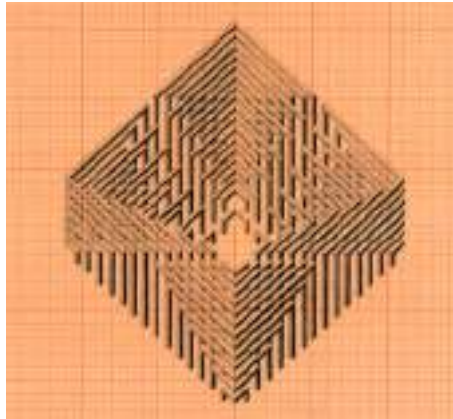
I.K.: Evoluția mea artistică a fost diferită în acei ani de cea a membrilor grupului *Sigma*, poate și datorită faptului că formarea m-a ținut în legătură cu un grup de tineri arhitecți⁵, colegi de-ai mei la



Institutul de Proiectări din Timișoara (IPROTIM), care experimentau chiar în condițiile de atunci formule arhitecturale avangardiste, fiind, în același timp, bine informați în legătură cu tendințele și problemele care frământau comunitatea internațională a arhitecților. Și nu erau puține: deconstrucția înlocuia postmodernismul de factură istorică, apăruseră noi materiale și tehnologii constructive, scrierile lui Derrida aveau un impact din ce în ce mai mare printre arhitecți etc. În perioada în care am lucrat la IPROTIM, am conceput (în diferite formule colaborative și în afara serviciului) proiecte pentru câteva concursuri de arhitectură și design, în mare parte arhitecturi simbolice – așa aminti o variantă de turn Babel numită „A Doll's House” (1983) și o acțiune-instalație cinetică cu planuri de oglinzi în râul Timiș⁶. În anii '80, am intrat în contact cu un grup de muzicieni – *Trio Constraste* – foarte interesați de experiment, care m-au ajutat să înțeleg fenomenul muzical contemporan. Împreună cu ei am realizat o serie de „spectacole sincretice” (text, imagine, sunet, dans etc.). O parte din acele experimente au fost documentate și modificate în așa fel încât să poată fi transmise și prin rețeaua *mail art* în care eram foarte activ. Lucrul și discuțiile cu toți acești oameni din domenii diferite, mi-au imprimat un altfel de traseu spiritual față de cel al foștilor mei profesori, precum și de cel al multor artiști români din acei ani.

M.P.: În anii '80, fără a fi în Uniunea Artiștilor Plastici, un absolvent putea expune doar prin *Atelier 35*. Care era atmosfera de cenaclu în acei ani?

I.K.: Într-un sistem atât de controlat ca cel din România anilor '80 nu puteai activa ca artist plastic profesionist în afara UAP. În acea perioadă, regimul comunist a considerat că are destui artiști și nu era deloc interesat să încurajeze mărirea numărului acestora. Facultățile de profil artistic admiteau un număr infim de studenți, iar în anii '80 UAP practic și-a închis porțile pentru absolvenții facultăților de arte. Pentru a-i împiedica să se grupeze *underground*, orice activitate a tinerilor artiști trebuia să se desfășoare prin *Atelier 35*, organizația de tineret a UAP, creată în anii '60 și revitalizată în anii '80. A35 funcționa ca „antecameră” pentru admiterea în UAP. Eu am avut un traseu oarecum diferit pentru că eram absolvent de Arhitectură, ceea ce nu mă califica nici măcar pentru *Atelier 35*. Eram considerat un amator. Mi s-a spus că trebuie să obțin câteva diplome și medalii la „Cântarea României” și abia apoi pot solicita admiterea în A35. Am refuzat această



soluție și, spre mulțumirea mea, problema s-a rezolvat altfel: „cazul” meu i-a fost prezentat Anei Lupaș, care răspundea din partea UAP de A35 și care probabil datorită faptului că a apreciat activitatea mea de până atunci a făcut în așa fel încât, la scurt timp după aceea, am primit o adeverință de la conducerea UAP București prin care eram înștiințat că pot să particip la manifestările din cadrul acestei organizații. În 1981, fiind repartizat la Târgu Jiu, am luat parte la înființarea filialei UAP din localitate. Primul președinte ales a fost Radu Igszag (repartizat și el acolo), de care avea să mă lege o prietenie durabilă. Îmi amintesc că, pentru a valida noua organizație artistică, de la București a venit însuși Ion Frunzetti. Filiala UAP din Târgu Jiu a fost, de fapt, un fel de *Atelier 35*, datorită vârstei și statutului majorității membrilor săi. Am mai participat la câteva expoziții la Târgu Jiu și după plecarea la Timișoara. Un membru UAP putea expune în rețeaua de galerii existentă în majoritatea orașelor țării. De asemenea, putea obține un spațiu de atelier (în limitele spațiilor disponibile pe care le posedă Uniunea), putea cumpăra la prețuri subvenționate materiale artistice de bună calitate, chiar din import (culori, hârtie de desen, ustensile de specialitate etc.). Participările la expoziții sau alte manifestări artistice în afara României se realizau, de asemenea, doar prin intermediul UAP. Deși era

pagina alăturată:

Intervenție pe o câmpie neagră, 1983. (Lucrare realizată în colaborare cu Constantin Flondor și Lavinia Mirșu)

sus, de la stânga la dreapta:

1. Structură modulară în cruce Nr. 7, 1987
2. Structură modulară în pătrat Nr. 7, 1987

jos:

Din seria Arhitecturi sifonate_Nr. 5, 1986

foarte greu, nu era imposibil, dar implica, bineînțeles, un control destul de strict al creației. UAP era singura organizație abilitată să ofere un cadru pentru desfășurarea activităților artistice profesionale. În afara ei exista doar festivalul de amatori „Cântarea României”. Cu toate că atmosfera era sufocantă, oamenii încercau să trăiască normal, să iubească, să-și facă prieteni. Se formau, astfel, tot felul de micro-entități sociale ce pluteau într-un ocean de artificialitate, într-o lume pe dos guvernată de teamă, suspiciune și alienare, o lume în care limbajul era dublu, iar normalitatea era iluzorie. Această atmosferă a generat unele acțiuni și instalații din acei ani: „Acțiuni cu melci 1&2”⁷, „Animalele din oglinzi” (1985), acțiunea mea din cadrul „House pARTY” (1988). În 1983, împreună cu Flondor, Tulcan și Beloescu, am făcut pe malul râului Timiș o serie de acțiuni simultane cu același titlu, „Fumul”, oglinzind nevoia comună de exorcizare, purificare.

M.P.: În perioada comunistă, *mail arta* a reprezentat, probabil, una dintre cele mai importante forme de artă transnațională. Pentru mulți artiști români, apartenența la rețea a fost gura de aer, suportul psihologic de care aveau nevoie pentru a menține, dacă nu o comunicare reală, măcar iluzia acestei comunicări cu lumea. Cum ați pătruns în rețea?

I.K.: Dacă anumite mesaje „neconvenționale” care





deasupra:
Cercetările unui câine (variantă), 1981-1983

sus (de la stânga la dreapta):
1. Anti-Babel_1, 1980-1983
2. Sistem modular hexagonal, 1973

pagina alăturată:
Instalație cu oglinzi în râul Timiș, 1985. (Lucrare realizată în colaborare cu Călin Beloescu)



astăzi ar putea fi considerate „artistice” au circulat, probabil, prin Poșta Română, chiar și înainte de anii '80, putem vorbi în România de *mail art* doar odată cu formarea și conștientizarea unei „rețele” de artiști conectați și ei la o rețea artistică mai mare, globală. Această rețea, inclusiv conștiința apartenenței la ea, a apărut în România la începutul anilor '80, atingând apogeul pe la mijlocul aceluiași deceniu. Am aflat de existența acestei forme de artă de la Constantin Flondor care, la rândul lui, a fost „racolat” în rețea de Robert Rehfeldt, un artist experimental din Berlinul de est. Este uimitor că această formă de artă nu a fost dezvoltată chiar de regimurile comuniste pentru că ea era, de fapt, întruchiparea unor idei dragi comunismului (chiar dacă doar la nivel declarativ) – mă refer la egalitatea drepturilor și șanselor care trebuie să le fie acordată tuturor indivizilor. Or principiile de bază ale *mail artei* erau tocmai acestea: poate fi artist oricine are acces la rețeaua poștală (cea mai democratică instituție din lume), expozițiile sau manifestările de mail art sunt deschise tuturor celor care vor să participe la ele, adică nu se operează niciun fel de selecție sau cenzură; în afară de taxele poștale (adică prețul timbrei), nu existau taxe de participare din partea organizatorilor, fiind, în același timp, excluse orice fel de pretenții bănești din partea participanților. După terminarea expoziției/evenimentului, lucrările nu erau restituite, ci rămâneau în posesia organizatorilor, aceștia obligându-se să trimită tuturor participanților o publicație a evenimentului – care putea fi o simplă foaie xeroxată cu numele și adresele participanților sau chiar mici fanzine care conțineau reproduceri ale lucrărilor sau mici texte teoretice. Mai puțin explicit stipulat era, însă, faptul că lucrările rămase după o expoziție nu vor putea fi comercializate ulterior decât cu acordul artiștilor, motiv pentru care au existat câteva scandaluri legate de vânzarea unor arhive acumulate de către unii mail-artiști. *Securitatea* a fost la început suspicioasă, iar în final ostilă rețelei de *mail art*. Deși la început a tolerat-o, spre sfârșitul anilor '80 a reușit să o anihileze tacit, în primul rând prin cenzurarea mesajelor trimise și primite de participanți, dar și prin alte mijloace de intimidare individuală, cum ar fi anchetele și amenințările. Eu însumi am beneficiat de un astfel de „tratament”. După ce mi-au fost



interceptate mai multe mesaje, am fost convocat ca să fiu beștelit de șeful UTC pe județ care, în urma informațiilor primite, mă considera un individ dubios, ce pendulează între pomografie și propagandă religioasă. Țipa la mine și mă întreba întruna din ce sectă fac parte. Probabil că urmele scandalului *Meditației transcendente* de la începutul anilor '80 erau încă proaspete în memoria organelor de pază ale regimului, iar *mail-arta* li se părea ceva asemănător. Pe de altă parte, atât eu, cât și Călin Beloescu, cu care împărtășeam cel mai mult apetitul pentru această activitate, acumulasem și o oarecare nemulțumire față de nivelul artistic tot mai scăzut din rețea. Rețeaua internațională de *mail art* era un fel de precursor al internetului de azi. Alături de câțiva artiști experimentali autentici proveniți direct din *Fluxus* sau *Gutai*, ori alții înrudiți spiritual cu aceste mișcări, în rețea activeau tot felul de personaje, mai mult sau mai puțin exotice, mai mult sau mai puțin dotate din punct de vedere artistic. Era un amestec pestril de oameni care doreau să colecționeze astfel de obiecte (unele foarte interesante) sau pur și simplu doreau să comunice, însă de multe ori fără să aibă ce. Pentru mine era important să trimit mesaje cât mai personalizate fiecărui destinatar și să răspund cât mai complex și specific temelor lansate. Munceam mult și cu plăcere pentru fiecare obiect pe care îl trimiteam, însă era destul de frustrant când, în loc de răspuns, primeam o tipăritură xeroxată impersonală, la fel ca cele primite de alte sute de participanți.

O categorie aparte o reprezentau artiștii din blocul comunist care, de cele mai multe ori, erau tineri dornici de afirmare și comunicare, care luau rețeaua foarte în serios și pentru care aceasta era, într-adevăr, singurul mijloc de a depăși granițele naționale, de a avea cel puțin iluzia participării la o lume artistică normală. Nu realizăm în acei ani cât de alternativă era, de fapt, această mișcare artistică față de rețeaua *mainstream* de muzee și galerii de artă. Ce mă surprinde este că, nici măcar acum, *arta poștală* nu este reevaluată și așezată în rândul curentelor artistice din secolul 20. Am verificat în mai multe volume dedicate artei conceptuale și termenul *mail-art* nu este menționat nici măcar la index, chiar dacă unii artiști (On Kawara, Joseph Beuys, Ray Johnson, Shozo Shimamoto etc.)



prezenți în acele cărți au fost, într-o formă sau alta, într-o anumită perioadă a vieții lor, implicați în rețea. Pe de altă parte, orice încercare de reconstituire conduce la muzeificare, ceea ce anulează, de fapt, spiritul *mail art*, emoția și bucuria de a găsi în fiecare zi în cutia poștală reacții la stimuli și mesaje trimise de tine înainte. Obiectele de *mail art* constituie doar trupul unui organism al cărui suflet este acțiunea și comunicarea pe care le implică rețeaua. Abia în 1996 a fost organizată o expoziție *mail art* la un muzeu de artă, Muzeul Schwerin din Germania, expoziție însoțită de o consistentă publicație, catalogul „Mail Art – Osteuropa im Internationalen Netzwerk”.

M.P.: Care au fost cei mai importanți artiști pe care i-ați cunoscut și cele mai interesante acțiuni *mail art* la care ați participat în acei ani?

I.K.: Dintre artiștii pe care i-am cunoscut prin intermediul rețelei, Shozo Shimamoto a avut cea mai mare influență asupra traiectoriei mele artistice. Shozo, care provenea din gruparea artistică *Gutai* a anilor '50 (echivalentul japonez al mișcării *Fluxus*) avea atunci 60 de ani și deborda de energie. În iarna anului 1985, a făcut un tur în mai multe țări din Europa și m-a vizitat pentru două zile, la Timișoara, într-una din perioadele cele mai triste și întunecate ale României și ale vieții mele. Poate și în contrast cu acea deprimare generală, în lipsa oricăror perspective și speranțe, vizita lui a avut un impact maxim asupra modului în care am început să înțeleg arta. După schimbările politice din 1989, l-am invitat să revină în România, de data aceasta la București, unde am avut, în 1994, o acțiune împreună cu el și Călin Dan („Communication 1:1:1”). Un proiect important prin conceptul său, dar și prin consecvența și seriozitatea cu care a fost condus, proiect în care am participat de-a lungul anilor '80, a fost „Brain Cell”. Inițiat de japonezul Ryosuke Cohen, proiectul evidențiază funcționarea rizomatică a rețelei, producând periodic obiecte artistice colective. Dobrica Kamperelic din Belgrad era un alt protagonist foarte activ ce difuza în fiecare lună o fanzină numită „Open World” cu informații de actualitate despre *mail art*, dar și despre diverse acțiuni, concerte, expoziții din scena underground internațională. „El Djardica” era o altă fanzină foarte importantă pentru mulți *mail-artiști* din estul

Europei. Era editată de Guttorm Nordø, un talentat artist punk norvegian cu care am fost în contact de-a lungul anilor '80, dar pe care l-am întâlnit abia la începutul anului 1990 când, la scurt timp după revoluție, a venit în România într-un convoi de camioane cu ajutoare. În 1986, a avut loc (de-a lungul întregului an și în sute de locații) primul congres descentralizat de *mail art*. Împreună cu Călin Beloescu am participat la acest eveniment și am trimis un text care a apărut în publicația ce aduna între aceleași coperti „sesiunile de comunicații” care au alcătuit congresul. Din această experiență am câștigat un anumit spirit ludic și disponibilitate pentru foto-montaj și alte tipuri de intervenție pe fotografie.

M.P.: Activitatea dumneavoastră din anii '80 înseamnă *mail art*, *instalație*, *performance*. Toate aceste medii au fost legate de fotografie. Cum se explică faptul că mediul fotografic a devenit atât de important în România acelor ani?

I.K.: Copia xerox circula cel mai frecvent în rețeaua internațională de *mail art*. Pentru artistul din România, însă, în mod paradoxal, fotografia era mai la îndemână. Copiatoarele erau aparate scumpe și se găseau în număr redus. Afându-se doar în dotarea unor instituții de stat, ele erau atent supravegheate de *Securitate* pentru a nu fi folosite la tipărirea de manifeste. Filmele foto, aparatele de fotografiat și de mărit fotografiile, precum și chimicalele aferente, fiind în general de proastă calitate, erau considerate ustensile de hobby și puteau fi achiziționate la prețuri acceptabile și folosite de oricine în mediul privat. Am început să utilizez fotografia în anii '70, în perioada liceului, cu scopul de a-mi documenta lucrările. Am perseverat, iar aparatul foto a devenit, treptat, instrumentul de lucru cel mai apropiat. Mărturisesc că cele mai multe dintre experimentele făcute în medii precum *performance*, *instalație* sau *land art* au fost concepute, în primul rând, pentru a fi fotografiate. Astfel de acțiuni și instalații nu puteau fi prezentate ca atare în galeriile de artă din România anilor '80. În mintea mea, publicul cărui îi erau destinate se afla ori în alt loc, ori în alt timp. Punându-le în plic și trimițându-le în lume era un gest similar cu cel al naufragiatului care își introduce mesajul într-o sticlă și îi dă drumul în ocean. Multe fotografii care au documentat acțiunile din acei ani au putut să fie

publicate în diverse locuri, grație rețelei *mail art*. Astfel, fotografia a servit atât dorinței de arhivare, cât și intenției artistice în sine.

M.P.: Cu seriile fotografice din anii '80 ați pătruns în zona ludicului, a defragmentării postmoderne și a corporalității. Dacă adăugăm faptul că *mail arta* este o formă de nomadism cultural în care dispare ideea de autor unic, de autenticitate, originalitate, întrebarea legitimă care apare este dacă ați avut, în anii '80, conștiința că sunteți un postmodern?

I.K.: În anii '80 a fost imposibil să am acces la o bază de date consistentă despre arta contemporană. Citeam, din când în când, câte o carte sau câte un articol care circulau pe sub mână (de obicei fotocopiate), parcurgeam informațiile din fanzinele *mail art* pe care le primeam în cutia poștală, urmăream emisiunile culturale difuzate de televiziunea iugoslavă, dar imaginea mea despre arta acelor ani era una foarte fragmentară. După cum am mai spus, eram mult mai familiarizat cu postmodernismul în arhitectură, care în anii '80 era considerat deja istorie. Îmi amintesc că am fost foarte contrariat și chiar confuz când, în 1985, Shozo mi-a spus că în rețea cel mai mult contează să fii activ, să ții rețeaua în flux, deci **să faci** și abia pe planul doi este ceea **ce faci**. Am meditat mult asupra acestor lucruri până am înțeles și am acceptat că rețeaua însăși este un produs artistic colectiv, un meta-organism care trebuia să pulseze, să inspire și să respire zilnic prin activitatea fiecărui participant. Din perspectiva de azi, pot spune că, deși lucram și mă comportam într-un mod postmodern, în ceea ce privește artele vizuale postmodernismul a fost pentru mine mai degrabă o intuiție.

Note:

- ¹ Seriiile „Anti-Babel” (1983-1985), „Cercetările unui câine” (1983) și „Structura Fagure” (1976-1985)
- ² Participarea la expoziția „Om, oraș, natură” de la Iași, în 1982, unde pentru fața a doua am conceput un proiect comun cu Constantin Flondor și Doru Tulcan
- ³ „Personaj și benzi perforate de calculator într-o pădure”, în 1975 (individual) și „Intervenție pe o câmpie neagră”, în 1983, împreună cu Lavinia Mișu și Constantin Flondor
- ⁴ Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru și Elena Tulcan, Ileana Pintilie, Iosif Király
- ⁵ Ion Andreescu, Vlad Găvoironchi, Șerban Sturza, pentru a numi doar câțiva dintre ei
- ⁶ Împreună cu Călin Beloescu, în 1985, pentru un concurs din Japonia cu tema „Apa”
- ⁷ Împreună cu Călin Beloescu, în 1986

INTERVIU CU PETRU LUCACI

(23 ianuarie 2012 - Fragmente

de ADRIAN GUȚĂ



deasupra:
Clarobscur 4, ulei pe pânză, 240x250 cm, 2008

Adrian Guță: Când a apărut corpul uman în creația ta, când a început să te preocupe mai mult?

Petru Lucaci: M-a interesat dintotdeauna, dar s-a constituit într-o temă specială abia prin anii '83-'84...

A.G.: Prima ta personală?

P.L.: Prima personală a fost la Galeria de Artă a Municipiului București (*Vatra*, 1984), girată de profesorul meu Ion Sălișteanu, care a expus împreună cu mine. Am mers pe ideea de natură moartă, cu trimitere spre vatră, spre foc, spre ardere.

A.G.: Simțeați că faci parte deja dintr-o direcție mai amplă, cu subdirecții? Că faci parte dintr-o generație?

P.L.: Am simțit dintotdeauna nevoia de schimbare. Mi s-a părut că un artist este „ținut în priză” de nevoia de a descoperi. După ce ai ajuns la niște rezultate, cred că e bine să părăsești locul îndreptându-te spre altceva, pentru că altfel intri în manieră, într-un fel de auto-pastișă. Eu cred că un bun artist trebuie să surprindă prin ceea ce face.

A.G.: Ți propun să reconstituim pe scurt punctele pe care tu le consideri importante ale traseului anilor '80.

P.L.: După expoziția de debut, am făcut o altă expoziție, la Galeria Eforie, în care am prezentat acele cutere-depozite, acele cutii, încasetări. Geometrii care determinau forme simple, al căror conținut nu puteai să-l ghicești, nu era descris, decât rareori. După această etapă, am revenit la figurativ și am construit o expoziție în care încercam să „ilustrez” cele șase zile ale Genezei. Primele faze erau abstractizante, era un hău negru din care se desprindea lumina..., până s-a ajuns la creația supremă. Apoi, un periplu cu cele două personaje prin zona terestră, în infern...

A.G.: Am și văzut unele dintre aceste lucrări în atelierul acela minuscul, din strada Elie Radu, incredibil de mic...

P.L.: Le-am făcut într-un atelier de 1x3 metri, dimensiunile pânzelor erau 2x2 m, însă erau practic niște frize care trebuiau văzute împreună. Am lucrat acele picturi de la distanța de 1 m.

A.G.: Am vorbit studenților de eroismul atelierului atât de mic, încât voi trebuia să lucrați de multe ori pe fragmente.

P.L.: A fost un puzzle până la urmă, pentru că lucrările au fost făcute separat, în sala de expoziție am încercat o reasezare a lor în sensul de citire.

A.G.: Unde s-a deschis expoziția?

P.L.: La Căminul Artei (*Geneza*, 1988). Catalogul trebuia să primească un aviz. Pe acel material s-a scris „Nu” și s-a semnat și s-a pus ștampilă. Am apelat la diverse persoane care ar fi putut să mă ajute și să explice demersul meu, pentru că nu era nimic subversiv. Erau câteva imagini mai violente: corpuri în flăcări, în atmosfera de iad, de foc, apăreau corpuri „traumatizate” la nivel cromatic și al expresiei formale. Expoziția s-a deschis pentru că un vicepreședinte de atunci al Uniunii Artiștilor Plastici, Horia Flămându, m-a luat în mașina lui și am mers la Consiliul Culturii și Educației Socialiste, a plecat pentru mine, neștiindu-ne, neavând relații. Am finalizat și catalogul. Pe atunci, noi artiștii căutam să insinuăm tot felul de situații, făceam aluzii la starea noastră de nemulțumire, dar eu nu am făcut-o explicit, nu voiam să devin erou, nu eram militant, eram discret.

A.G.: Cum funcționează în pictura ta relația figurativ-abstract? Ea a avut fluctuații, schimbări de accent. Cele două opțiuni, poate cel mai adesea, au conviețuit.

P.L.: Da, au conviețuit, pentru că, până la urmă, sunt lucruri complementare, într-un fel. (...) Noi eram, în anii '80, într-o stare de neliniște maximă, oricât pozam în oameni calmi. În noi se întâmplau niște drame, erau tensiuni, plus lipsa de informație, nu puteam să ieșim, să ne mișcăm, nu puteam să cunoaștem în mod direct fenomenul contemporan acolo unde se întâmpla, în miezul său. Toată tensiunea care se acumula în noi, o transferam în operă. De aceea, eu cred nu numai că expresio-

nismul era aproape de noi, un model incitant, dar el era și forma prin care exorcizam acumulările acestea. (...)

A.G.: Ai învățat „meserie” bună în școală? Sălișteanu cum era ca profesor?

P.L.: Sălișteanu nu ne-a impus nimic, din prima zi ne-a lăsat libertate totală, puteam să lucrăm și cu alte instrumente decât cele obișnuite. Eu am încercat, pe de altă parte, să fiu exemplar la cursurile de tehnici, încât să fac o copie cât mai veridică, să recuperez dimensiunea academică. Am avut toată viața mea respect pentru lucrurile bine făcute.

A.G.: Cum ai făcut pasul, de la această abilitate tehnică însușită, la experiment? După 1989, „ai ieșit din suprafață”, ca să citez titlul unei serii importante de-a ta, ai ajuns la fotografie, la imaginea digitală și convergența ei cu pictura.

P.L.: Am fost întotdeauna adeptul principiului că trebuie să treci prin mai multe experiențe și să ai capacitatea să faci orice, în orice moment, nu să fii handicapat de lipsa unui instrumentar de lucru adecvat. Însă important era ce vrei să transmiți și cum. Neliniștea a îmbrăcat „haina” neoexpresionistă, pentru că era mai aproape de drama noastră, de tensiunea noastră, stilistic s-a formulat un discurs adecvat transmiterii aceluia tip de mesaj.



deasupra:
Lightbox, 80 x 60 cm, 1995

stânga:
Nocturne, cărbune / ceară / pânză, 190 x 210 cm, 1993



A.G.: Vorbeai de lipsa și de setea de informație. Tu ai arătat totuși, de timpuriu, că stăpânești o cultură vizuală consistentă, care a sporit cu vremea. Cum ajungeai la informația externă?

P.L.: Încercam, pe atunci, să trimit lucrări în tot felul de expoziții internaționale, aceste participări însemnau și cataloage. Ne pasam între noi tot felul de adrese, de la *mail art* la alte repere, tocmai ca să primim aceste cataloage, să vedem ce se întâmplă în lume. Am încercat să-mi fac abonamente la reviste din străinătate. Primeam aceste reviste, nu toate, dar unele ajungeau până la mine. Dacă plecau sau veneau prieteni din străinătate, singura mea dorință era să-mi aducă o revistă de artă, un album...

A.G.: Au fost artiști, de pe scena internațională, la care te-ai raportat în vreun fel anume, dacă nu cumva te-au și influențat? Ai avut modele în arta românească?

P.L.: Mi-ar fi plăcut să mă sincronizez cu arta lumii, dar nu am avut suficiente date ca să fiu motivat de un anume demers, de un anume artist. Până la urmă, cred că noi atunci eram mult mai autentici, investeam în noi înșine...

A.G.: Pe scurt, uneori lipsa de informație este benefică pentru a te descoperi pe tine însuși.

P.L.: Era o introspecție, era o stare, atelierul era un refugiu și acolo încercai să te desprinzi de griul din stradă și de stupizeniile din lumea social-politicului.



(...)

A.G.: Expoziția personală *Leșirea din suprafață* (Muzeul Național de Artă al României, București, 1995) a fost primul reper important postdecembrist?

P.L.: Prima expoziție importantă, după Revoluție, a fost cea pe care am făcut-o la Strasbourg (1994). De fapt, am avut două personale acolo. Arătându-le unor galeriști ce făceam, mi-au spus că pictez ca un american – erau și dimensiuni mari, poate că pânzele aminteau și de De Kooning, prin gestualism...

A.G.: Îmi aduc aminte că ai avut o expoziție și la Dalles, despre care am scris, și mi-a venit în minte aceeași trimitere.

P.L.: Așa e. Întâi a fost cea de la Dalles, *Bandaje pe răni* (1993). Am intervenit asupra pereților despuiți ai Sălii Dalles, aruncând culoare pe ei, vopsind un perete în roșu, altul în albastru. Am desfășurat o lucrare de 16 metri și alte pânze mari. Atunci am făcut și primele obiecte, era un spațiu care trebuia populat; mi s-a părut că din fresca aceea trebuie să iasă în spațiu elemente care să facă legătura cu privitorul.

Cel care avea Galeria Espace Suisse, în Strasbourg, o galerie pe patru nivele, m-a programat cu o personală. M-am dus să văd spațiul. Am înțeles de ce m-a invitat: era în acel moment o expoziție cu șapte americani, între care De Kooning, Rauschenberg, Andy Warhol. Apoi, eram programat eu împreună cu o americancă, Susan Rauch. Eu știam spațiul artistic american doar din cărți, însă mi l-am apropiat, eram fascinat de către De Kooning, Rauschenberg, Pollock. Puteam să recurg la citat cultural, dar nu, am lucrat pe coordonate proprii, probabil încurajat de unele modele...

A.G.: Ai avut la un moment dat o ofensivă expozițională remarcabilă: puțini artiști cred că au deschis, asemenea ție, patru expoziții personale deodată, în spații bucureștene, în anul 2001. Grupajul se subsuma genericului *Ubicuitate: Corpul ca proiect cultural*. Multiplu eveniment coincidea, parțial, cu trecerea de la explozia cromatică ce te bucurase și preocupase mult timp, spre dominația negrului. De ce această schimbare?

P.L.: Am început simultan mai multe proiecte. Fiecare a avut traseul său. O componentă a



Ubicuității... a fost cea cu negrul, care a plecat tot de la corp. Acolo, inițial erau desenate niște corpuri, care au fost „reclădite” din această materie, cărbunele, care a „îngropat” motivul și l-a abstractizat.

A.G.: Parcă aveau semantic și rolul de umbre, aceste forme în cărbune.

P.L.: Da, eu le-am intitulat *Noctumbre*, pentru că ele se rezumau la o matrice, amprentă a obiectului, a corpului. Am câteva lucrări care lasă să se vadă traseul parcurs; am lucrări compuse din patru elemente, dintre care două sunt desene în cărbune, care constituiau structura imaginii, iar celelalte două sunt „clădite” din aceste „cărămizi” de cărbune. Asta a declanșat o cantonare de mai lungă durată în zona negrului: am descoperit un univers fascinant, pe care am încercat să-l cercetez și printr-o teză de doctorat.

A.G.: De ce te-ai apropiat de negru?

P.L.: Este vorba de un alt tip de sensibilitate a privirii. Lucrările în cărbune au o altă tactilitate, au o căldură, sunt catifelate, lemnul acela șlefuit, umbră de flacăra care îl arde și care mângâie materia și o pune în valoare, dezvoltă o expresie foarte interesantă. M-am îndreptat spre negru din nevoia de a înnoi limbajul picturii. Am descoperit întâmplător această materie după 1990 în Germania, într-un magazin cu materiale pentru artiști: cărbune lat, am cumpărat câteva bucăți, se desenează altfel cu el. Am încercat să colez câteva bucăți pe hârtie, în lucrări mai mici...

A.G.: Și totuși, atunci, în acele expoziții, coexistă descoperirea negrului și negrul-formă, cu reprezentarea corpului încă în situații care aminteau și de neoexpresionism, și de explozia cromatică. Era această dualitate.

P.L.: Asta pentru că eu am construit patru proiecte diferite. Toate erau legate de corp. Un proiect era conectat la tradiție: pictură, ulei pe pânză și tot instrumentarul din jurul acestui univers. Al doilea era pe relief: am făcut mulaje după corp, integrate în casete. Era proiectul cu negru, cărbune, care folosea un cu totul alt limbaj, și era al patrulea proiect, a patra expoziție, care a fost de artă digitală: am creat imagini digitale, prelucrări, prezentate în lightbox-uri și ca printuri, intervenții pe pânză.

A.G.: Așa a început seria *Clarobscur*?

P.L.: Oarecum. După ce am făcut cercetarea asupra



stânga:
Black therapy, print digital pe pânză, 100x150 cm, 2011

dedesubt:
Black therapy, print digital pe pânză, 100x70 cm, 2011

pagina alăturată (de la stânga la dreapta):
Black therapy, print digital pe pânză, 100x70 cm, 2011

negrului începând din 2000, la un moment dat am epuizat, am închis proiectul cu cărbunele, deoarece mi s-a părut că încep să fiu repetitiv, și am trecut la o altă fază, care a însemnat apropierea de tema clarobscurului și de semnificațiile lui... Aici sunt și mesaje legate de clarul și obscurul din viața noastră, din societate. Am început *Clarobscur*-ul lucrând pe două fronturi: unul a fost cel digital, pe care mi-am pregătit imaginile, celălalt a fost transferul pe pânză – am făcut ulei pe pânză, apoi am revenit și am făcut un mixaj între elemente care sunt pictate, puse în relație cu fotografia...

A.G.: Oricum, și fotografia devine picturală aici.

P.L.: Am vrut să mă las îmbibat de atmosfera picturii, în transferul digital. Până la urmă, probabil, profilul nostru de început ne-a ținut destul de aproape de partea estetizantă a imaginii. Niciodată nu m-am putut îndepărta radical de chestiunea asta, să fac lucruri „rele”, „urâte”. (...)

A.G.: *Clarobscur* este seria în actualitate?

P.L.: Am făcut și expoziții în Europa cu acest proiect (*Clarobscur I*, Institutul Cultural Român, Paris, 2007; *Clarobscur II*, Galerie Paul Amarica, Paris, 2008). Cu *Clarobscur* în pictură nu am ieșit încă; de fapt, am prezentat trei din aceste lucrări la Săliile Dalles, când am participat la expoziția de grup *8 art+*, în 2008.

A.G.: Seria *Clarobscur*-pictură e un *work in progress*.

P.L.: Paralel cu proiectul acesta, lucrez la altele două, prin care merg și spre fotografie și vreau să fac și transferul în pictură. Unul este *Black Therapy*, care oferă un alt registru de semnificații ale negrului, și un proiect legat de corp, umbră; despre umbre.

A.G.: Care este relația ta cu studenții? Cum funcționezi tu dincolo de atelierul propriu, în atelierul școlii?

P.L.: Cred că am o relație excelentă cu studenții. Sunt pasionat de zona didactică. Dincolo de activitatea de atelier, eu îi antrenez în tot felul de proiecte individuale sau colective. Mulți dintre studenții mei au fost cooptați în expoziții, interne și internaționale. Mizăm pe acumulări în plan academic, și aici încercăm să permanentizăm studiul, și pe transferul acestor acumulări în proiecte personale, încă din anul I. Dimensiunea academică

presupune nu numai analiza, implicarea în planul recuperării pe direcția tradițională, ci înseamnă și vehicularea unor limbaje din spațiul contemporan. Simți natura fiecărui student, în funcție de aceste opțiuni, îl poți încuraja pe un drum sau altul.

A.G.: Noua pictură figurativă a generației tinere lucrează mult cu relația între fotografie și pictură. Aparatul fotografic digital este pentru ei un al doilea „organ de percepție”, îl folosesc zilnic, ceea ce influențează chiar viziunea lor ca artiști. Ce crezi că se va întâmpla cu pictura, fie într-un sens tradițional, fie într-un sens extins?

P.L.: Mie mi se pare că ceea ce se întâmplă cu pictura, în momentul acesta, este foarte bine. Pictura este „pe val”.

A.G.: Se vorbește și de pictură neo- sau postconceptuală.

P.L.: Beuys zicea că vom face toți artă într-un viitor apropiat. Ei, nu putem face toți artă. Diferența este că un artist, pe lângă capacitatea de a vehicula idei și mesaje, are și capacitatea reprezentării. Începuseră să nu mai fie evaluate harul, talentul, abilitatea, date care sunt definitorii pentru profilul unui artist. De ce să nu le evaluăm? Realismul social actual a conjugat cele două tendințe.

A.G.: Așadar, în opinia ta, ceea ce este mai bun în pictura actuală, este rezultatul unei convergențe între o problematizare social-politică, și abilitățile tehnice/calitatea estetică?

P.L.: Da. Pictura a fost cu mesaj, tot timpul. Eu am avut, în oferta mea educațională, două obsesii: una legată de acest tip de realism social – prin el recuperam dimensiunea academică, pe care mă interesa să-o fixez cât mai bine în conștiința celor cu care lucrez, pentru că eu cred că este obligatoriu să ai un limbaj cât mai performant, și pe urmă să te întrebi în slujba a ce pui acest limbaj. A doua obsesie a fost cea a negrului. Să construiesc în jurul temei negrului un proiect educațional. Am încercat să conjug cele două idei și prin *Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice...*

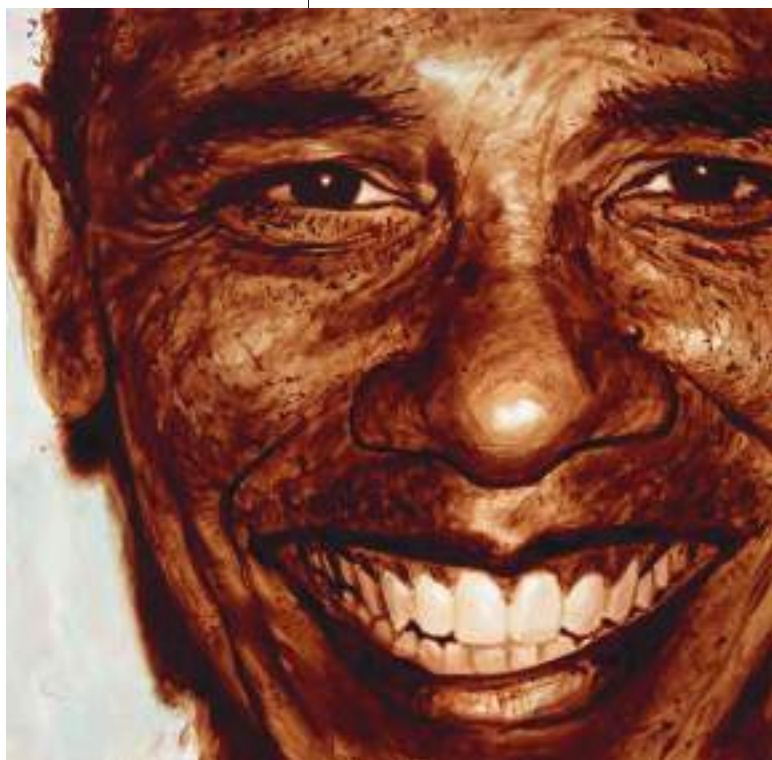
A.G.: Ajungem de la programul didactic la cel curatorial.

P.L.: L-am extins în afara școlii, prin expoziții... E un proiect, acesta curatorial, care vreau să continue.



DIALOG CU VALERIU MLADIN

de DANIEL NICOLESCU



*„Multe
capodopere
universale
s-au realizat
la Curți mai
mari sau mai
mici...”*

Daniel Nicolescu: Ai străbătut mai bine de jumătate de veac. Din atâta amar de ani, vreo treizeci i-ai petrecut cu pensula în mână și (hai să mai și râdem) vreo șase călare (în 2004, primeai distincția de Cavaler al Meritului Cultural). Câtă singurătate s-a strecurat în acești 50 de ani? Ți fac bine la sănătate laurii publici?

Valeriu Mladin: Când muncești mult, nu apuci să numeri anii care trec. Și totuși timpul zboară și e necruțător. Acesta ar fi și unul din motivele pentru care mă fotografiez adesea alături de lucrările mele, pentru a surprinde nu numai dimensiunea fizică a tablourilor, ci și pe cea temporală, a realizării lor. Mi-am petrecut o parte destul de mică de timp cu pensula în mână, asta pentru că nu pictez numai cu pensula ci, de cele mai multe ori, cu fragmente textile de diferite facturi, înmuiate în vopsea sau direct cu degetele. De asemenea, o altă parte din timp am afectat-o altor experimente, folosind medii cum ar fi fotografia, instalația, performance art, sculptura și, în ultimul timp, arta video.

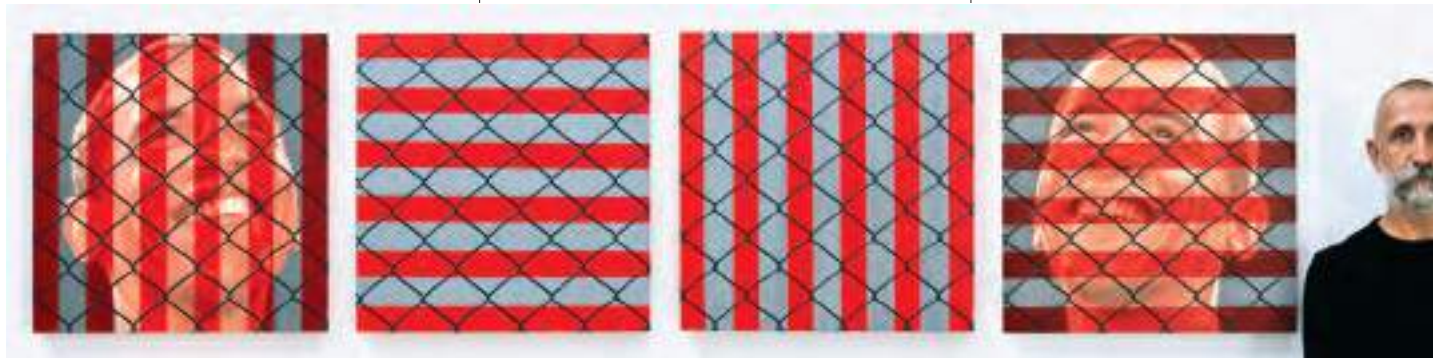
Cu patru băieți, cu vârste între 11 și 28 de ani și cu o soție minunată, nu poate fi vorba de singurătate. Orice om are nevoie din când în când de recunoașterea publică, dacă vrei ca o confirmare a ceea ce face. Pe de altă parte, știm cu toții că multe dintre aceste aprecieri oficiale sunt adesea subiective sau formale.

D.N.: Ușurința cu care răspunzi solicitărilor artistice (și când spun asta mă gândesc la năucitorul tău palmares de expoziții de grup, în care, de la „Sexul lui Mozart” la „Vizitându-l pe Velasquez”, ai trecut prin zeci de teme, abordate de fiecare dată seducător și fără crispări), mă împinge la o întrebare rea. Crezi că ai fi avut stofă de pictor de curte? Nu uita că nici señor Diego nu s-a sfiit să picteze suverani și infante...

V.M.: „Palmaresul” despre care vorbești ar trebui să amintească, în primul rând, expoziția „Zece ani după” (poate cel mai profund proiect al meu), găzduită de Muzeul Național de Artă al României, exact la zece ani după evenimentele din decembrie. Am expus atunci o pictură în ulei pe pânză având o suprafață de 30 de metri pătrați (probabil până acum cea mai mare realizată în România) reprezentându-i pe tinerii uciși, cu certificatele de deces pe piept. În fața acestei lucrări, pe jos, înșirate pe marmură mânjită cu lut, așezate pe cearceafuri albe, așteptau în tăcere, cu mâinile încrucișate pe piept, opt trupuri în mărime naturală (sculpturi gramineice), cu aspect de moaște, realizate din grâu germinat (o tehnică cel puțin la fel de originală ca și pictura cu cacao, la care am experimentat foarte mult). Sunt multe alte expoziții, serii de lucrări sau lucrări separate care cred că merita să fie văzute, despre care se știe prea puțin și pe care cei interesați le pot vedea accesând blogul meu: <http://mladinvaleriu.blogspot.com>.

Întrebarea nu mi se pare deloc rea. Ne-a rămas rușinea de a-l picta pe Ceaușescu. Doar la noi a fi pictor de Curte înseamnă ceva negativ. Ce-i drept, e o noțiune anacronică, însă mulți artiști mari ai lumii au tânjit după acest statut, și multe din marile capodopere universale, în toate domeniile, s-au realizat la curți mai mari sau mai mici.

D.N.: Ultima ta expoziție, „44”, susține un dialog neconvențional și de aceea extrem de incitant, cu imaginea Statelor Unite. Pe de-o parte, avem focalizarea pe mâna de culoare care depune jurământul pe Biblie (din secțiunea reverențioasă „Human rights”, „Coliba unchiului Tom” a expoziției), pe de alta portretele cu cacao ale lui Obama, în care îmi pari un jucător de darts care zvârle săgețica în efigia prezidențială. Fascinație și respingere,



simultană, a mitului american? Sau doar ironie, mai bine sau mai puțin bine mascată?

V.M.: Eu cred că în proiectul „44” nu e deloc mai multă ironie decât în orice producție artistică americană. Aș privi lucrurile mai degrabă cu umor, decât cu ironie în cazul de față. Nu e nimic ironic atunci când spun că președintele Americii e de altă culoare. Tocmai acesta e lucrul minunat, că, odată pentru totdeauna (sper), această barieră a fost spulberată. Acum, să spui că un om e negru nu mai reprezintă o jignire. Ce poate fi jignitor în a picta cu brun pe cineva care chiar așa este? Cacaoa poate avea conotații negative doar în limba română. În fond, cacaoa este un pigment natural la fel ca atâtea altele, care, în plus, provine din Africa. Nu văd unde e ironia.

Eu cred că tocmai celelalte lucrări pot isca ceva mai multe comentarii. Dar asta am și dorit. Cu fiecare lucrare am avut ceva de spus.

D.N.: Chiar așa, unde stă America pe harta viselor tale artistice? Cum ți se pare plasată în privința șanselor pe care le oferă artiștilor? În comparație cu Europa, desigur.

V.M.: Nu am trăit încă pe viu experiența americană. Europa, firesc, îmi este mai familiară. Acum există foarte multe oportunități de afirmare, în special pentru generațiile tinere, în ambele părți.

D.N.: Știu, din puținele dialoguri pe care le-am purtat cu tine, că îți vorbești de bine confrății. Chestie rarisimă printre plasticieni. E politețe sau căldură autentică, sentiment de solidaritate de breaslă?

V.M.: Nu știu dacă am aceeași atitudine față de toți colegii de breaslă, însă cu siguranță mă interesează tot ceea ce fac cei din primele rânduri și sunt mereu atent la ultimele producții ale generației tinere.

D.N.: Dali, citându-l pe Ingres cu emfază, spunea că „desenul e probitatea artei”. Mai face Valeriu

Mladin exerciții de probitate? Adică desene, așa ca o dezvoltare Polaroid a vedeniilor care îl asaltează?

V.M.: Desenul – „probitate a artei” mi se pare cam mult spus. Să nu exagerăm. Deși de mulți ani, iată, predau desenul (și culoarea) la Universitatea Națională de Artă și am reușit să obțin rezultate remarcabile cu studenții, cred că desenul își are rostul, locul și importanța lui în istoria artei. Cei care doresc să vadă cum mă manifest ca profesor, pot accesa blogul:

<http://mladinmasterclass.blogspot.com/>. Acum trei săptămâni, am început să țin și cursuri particulare de desen, pictură și istoria artei, împins fiind să o fac, de ani de zile, de prieteni și de oameni care mă cunosc. Arta e atât de diversă, mai ales în zilele noastre... Au existat mari artiști care au stat mai slab cu desenul, sau care, pur și simplu, nu au avut nevoie de el. Ingres e un mare desenator, însă se știe mai puțin că se ajuta mereu în realizarea desenelor sale de Camera lucida, un sistem optic răspândit în acea vreme, care, la fel ca și Camera obscură sau, din momentul apariției sale, aparatul de fotografiat, au folosit artiștilor în încercarea lor de a reproduce cât mai fidel realitatea. Sunt mulți artiști celebri de la care nu ne-au parvenit desene. Poate cele mai bune exemple ar fi Frans Hals, Caravaggio, Vermeer van Delft sau Velasquez. Se știe ca acești artiști lucrau folosindu-se de descoperirile opticii, aidoma artiștilor de astăzi, care lucrează în Adobe Photoshop. Distincția între desen și pictură a fost dintotdeauna artificială. Se consideră desen ceea ce este realizat pe hârtie.

În ceea ce mă privește, deși este realizată pe pânză, seria lucrărilor cu cacao ar putea fi la fel de bine catalogate ca desene, așa cum seriile de desene policrome sau monocrome din prima perioada a creației mele pot fi la fel de bine considerate picturi.

pagina alăturată, de la stânga la dreapta:

1. Reply, 2010. Foto: Valeriu Mladin
2. Obama, din Proiectul „44”, 2010. Foto: Valeriu Mladin

sus:

Guantanamo, 2010. Foto: Valeriu Mladin

deasupra:

Sky, 2010. Foto: Valeriu Mladin

D.N.: Și, decurgând din întrebarea anterioară, o alta: există, printre planurile tale de viitor, o expoziție de desen? O întreprindere din aceea făcută de amorul de artă?

V.M.: Tot ceea ce fac e de amorul artei. Am avut multe desene realizate în special cu sanguină. Din păcate, în acea perioadă nu aveam obiceiul să-mi fotografiez lucrările. Am desenat însă mult mai mult cu vopsea de ulei pe hârtie. Acestea sunt lucrările mele de început. Dar trebuie să spun că am fost la fel de inventiv și în desenul cu cărbune, cărbune presat, în care am desenat și cu pensula dar și cu penița, obținând din pulberea de cărbune, la fel ca din cea de cacao acum, un pigment solubil în apă.

D.N.: Ensor sau Warhol? Rothko sau Chuck Close? Vin sau must? Ceai sau cafea?

V.M.: Ca să-ți răspund în aceeași cheie, cred că orice artist este un cocktail mai mult sau mai puțin original, care amestecă, după iscusința și talentul său, ceea ce i-a plăcut mai mult din ceea ce a putut cunoaște. În cazul meu și cu puțină cacao.

Interviu apărut în Ziarul Financiar, 4 noiembrie 2010.

VIDEO-INTERVIU CU ROMELO PERVOLOVICI

(9 martie 2008) - Fragmente

de ADRIAN GUȚĂ

Adrian Guță: ...Ceea ce vrei tu să spui este că te-ai desprins de noțiunile tradiționale de „sculptor” și „sculptură”. Și, vezi, sunt zone în care se vorbește despre sculptură *as an expanded field*, ca un câmp extins de investigații...

Romelo Pervolovici: Absolut. La un moment dat făceam instalațiile acelea de sunet, îi spuneam „sculptură în sunet”. Chiar și mie mi-a trebuit mult timp să înțeleg ce înseamnă sculptură în sunet... Deși începusem să fiu preocupat de această formă de exprimare, mi-a trebuit mult până să simt volumul care este creat de sunet și care circulă în spațiu. Și ce înseamnă, tehnic, tipul de sunet, cum plimbi sunetul, unde duci un sunet înalt, unde duci un sunet jos, ca să-l plimbi prin cameră și să-l transformi, să zicem așa (în termenii sculpturii tradiționale), într-o expresie a spațiului. (...)

A.G.: Pe de o parte tu pari un tip care vrei să ai o viziune a viitorului apropiat și una a viitorului mai îndepărtat și asta înseamnă simț analitic, de organizare succesivă a intențiilor, dar în același timp preiei impulsuri și le dezvolți aproape spontan. Cine ești tu de fapt?

R.P.: ...„Și încotro ne îndreptăm?”...Păi asta încerc și eu să aflu. Nu știu cine sunt. De exemplu, acum sunt preocupat de „sculptura meteorologică”, însă de fapt eram preocupat de ea de multă vreme. O să-ți prezint proiectul de catalog și o să înțelegi mai bine: de fapt, prin catalogul ăsta mi-am propus să rup cronologia (volumul Romelo Pervolovici: *Sculptura – de la obiect la vibrație/Sculpture – From Object to Vibration*, Editura META, 2008). Sunt foarte multe lucruri pe lângă care treci, pe care la un moment dat le faci într-o schiță sau într-un gând, le abandonezi, ele de fapt nu au avut public, apoi te întorci la ele peste câțiva ani sau peste câteva zile. Cel puțin la mine, sunt foarte puține lucruri care au fost constante așa... hai să zicem formal. Îmi place să cred că toată preocuparea mea se concentrează pe faptul că lucrez la „forma unică a lucrurilor multiple” – te afli într-o permanentă fragmentare a realităților cu încercarea de a prinde acel singur unghi, acea stare unică despre care nu știi dacă e sculptură, nu știi ce este. (...)

A.G.: În ce situație te simți tu mai în largul tău actualmente: ca artist, curator, ca om care pune în mișcare lucruri pentru alții și ale altora, sau pe ale lui?

R.P.: Când am făcut prima ediție a Bienalei, intenția

mea a fost să semnez toate lucrările...

A.G.: E vorba de Bienala...

R.P.: Tinerilor Artiști. Internațională.

A.G.: Prima de felul acesta organizată în București (începând din 2004).

R.P.: Eu am considerat că am realizat împreună cu Madi (Maria Manolescu), un gest de artă contextuală, iar intenția era chiar să semnăm, pe catalog, toate lucrările. Am avut prieteni care mi-au spus: „Dacă vrei să faci și a doua ediție, nu fii atât de radical pentru că nu suntem un spațiu cultural îndeajuns de permisiv. Care este intenția? Dacă rămâne ca gest artistic, atunci semnează, dacă vrei să faci și o a doua ediție, și a treia... las-o mai moale și o anunți pe aceasta ca pe un gest de artă contextuală”. Ce vreau să spun: artistul contemporan nu mai este artistul de acum 30 – 40 de ani..., acel „funcționar” al artei, care era într-un raport de echilibru, de constantă și de bun-simț, ca să spunem așa, cu această „fabrică”, care se numea Artă... Acum lucrurile sunt atât de dinamice și atât de complexe încât nu mai cred în artistul acela frumos, barbizonist, cu șevaletul în spate. Eu nu am senzația că fac pentru altcineva ceea ce fac. Am senzația...

A.G.: Că e tot un proiect al tău!

R.P.: Că e tot un proiect al meu. E adevărat că există o presiune a responsabilității. Am o vârstă... când aveam 20 de ani nu am fost ajutat și simt nevoia să-i ajut pe tinerii aceștia, dar lucrurile țin și de un alt resort. E fantastică întâlnirea cu tinerii, ai impresia că le dăruiești ceva și, în fapt, mai mult primești. Primești mult mai mult decât dai, e un schimb extraordinar de interesant. (...) De fapt am fost tot timpul între concept și formă. Tot timpul am refuzat să fiu prizonierul uneia dintre ele și întotdeauna am fost în trecerea, în glisarea dintre...

A.G.: Tu ești un artist de interstiiu.

R.P.: Așa zici tu!

A.G.: Așa zic eu, dar în sensul frumos al cuvântului, al acestei pendulări, al acestei dinamici perpetue. (...)

R.P.: Stâlpul, golul și cupola sunt cele trei elemente cu care am lucrat tot timpul. Nu e mare filozofie... E vorba despre ce se întâmplă cu golul, cu golul dintre stâlpi și tot ce se întâmplă cu această „hălăuire” a unului...; de fapt, acea formă care a fost „hălăuită” este chiar golul. Golul care este nelimitat, care nu poate fi prins în niciun tipar for-



alăturat:
Găvanul mare/ The Big Gavan, 1985
sculptură meteorologică / Weather border sculpture
proiect/ project, 600 x 540 x 400 cm

mijloc:
Meduza/ Jellyfish, Sibiu, 2007
sculptură electronică interactivă / electronic interactive sculpture
rășini, fibră de sticlă, echipament electronic/ resins, glass fibres,
electronic equipment, 385 x 360 x 480 cm

jos:
Construcție efemeră / Ephemeral construction, 1991-1993
instalație, tehnică mixtă / installation, mixed technique



mal. (...) Sper ca prin grupul 2 Meta [Romelo Pervolovici și Maria Manolescu] să impunem ideea de „impoziție”.

A.G.: Da, n-am mai întâlnit-o.

R.P.: Și pe cea de „sculptură meteorologică”: obiectul, ca formă, nu e decât pretextul, nu e decât acea stare de high și low, cum e în meteorologie și de fapt între ele se întâmplă tot ce se întâmplă. Se întâmplă aburul, ploaia, tensiunea.... Va fi și o componentă mai fizică a poveștii acesteia. Un alt fel de a fi fizică, fără să fie obiectuală, nu vorbim despre sculptură obiectuală.

A.G.: Într-o singură frază definește te rog impoziția.

R.P.: Ochiul care privește în interior.

A.G.: Atunci mai pune vreo două fraze!

R.P.: Am constatat, împreună cu Madi, că realitatea interioară, realitatea plină de spumă, de formă, nu numai cea abstractă, este atât de complexă și atât de bogată, încât ochiul care privește în exterior vede foarte puțin. Ochiul care se închide și se întoarce, cum spunea Eminescu, spre interior, vede mult mai mult, pătrunde mult mai adânc în esența lucrurilor și, de fapt, despre asta este vorba. Nu este vorba despre expo-..., ceea ce arăți, ci despre ceea ce descoperi tu ca potențial și ca posibilități în interior... Brâncuși spunea că face sculptură pentru orbi. Să ajuți ca oamenii să-și descopere potențialul și arta din ei la un mod foarte profund, nu la un mod fizic și imediat.

A.G.: Și, în orice caz, în ceea ce privește percepția complexă a rezultatului, a lucrării, văzul nu mai este un simț suficient. (...)

R.P.: Au fost câteva întâlniri memorabile: cu (Ion) Frunzetti, cu (Constantin) Noica și care pe mine chiar m-au marcat...

A apărut catalogul, cu textul lui Frunzetti, și apoi el venea o dată la două zile la expoziție (personală de la Sala Atelier 35, Galeria Orizont, București, 1985). Era ceva extraordinar: totul începuse cu un tânăr nervos, impertinent – că eram efectiv impertinent. Nu știu ce a avut Frunzetti, s-a „prăbușit” peste mine, ore întregi am discutat despre gol... ultimele cuvinte care mi-au rămas, din ce mi-a spus: „Acum aștept un lucru foarte important de la tine, aștept să ridici golul pe verticală!”. Am luat-o ca pe o mare provocare. El nu mi-a zis mai mult și mi-au trebuit ani să înțeleg ce înseamnă să ridici golul pe verticală.

A.G.: Ce înseamnă?

R.P.: Înseamnă unde am ajuns acum. Înseamnă impoziție, înseamnă spațiul dintre rețerele obiectuale. (...)

A.G.: În perioada când erai sculptor într-un sens mai...

R.P.: Mai „corect”?

A.G.: ...Mai tradițional al termenului, se pot face și apropieri de mitologie, de arhetipuri formale care vin din arta populară, sunt și menhirele, nu e doar setea de gol, de căuc și de coborâre în abis, dar e și verticala. Ai reale legături cu zona aceasta de prelucrare a arhaicului?

R.P.: Lucrurile stau în felul următor: hai să ne întoarcem în anii '80 – cei care se dau acum disidenți falsează, pentru că noi nu am avut dizidență, era o marjă de libertate, iar acum îmi dau seama că și aceea era controlată. Totuși, puteai să faci în atelierul tău cam ce voiai, în aparență. Au fost niște limite, ca în cazul lui Ion Grigorescu, că a venit Securitatea când „a sărit pârleazul”. Erau situații unde nu puteai să „sari”, dar era o zonă... și dacă te duceai în zona mitologică, asta era limbajul timpului. Sorin Dumitrescu era un pionier cu orientarea spre creștinism, dar și acolo era o limită, pentru că imediat erai „aruncat” în zona mitologică, mult mai largă și care nu avea nicio implicație, nu exercita nicio presiune asupra sistemului. Când spun că m-am simțit frustrat și am avut nevoie de mentori, de oameni cu care să intru în contact, aceasta era tocmai nevoia de a sări de limbaj, dar probabil că nu se putea. Acestea erau limitele permise, însă noi nu ne dădeam seama. Ni se crea o maximă libertate, puteam să scriem, să facem ce vrem în zona asta mitologizantă, și nu puteai să ajungi în altă parte; nu te puteai regăsi decât dacă plecai de acolo. Marja ta era foarte limitată... Au fost cinci ani de zile în care am studiat folclorul. La modul cel mai serios. Am acasă manuscrise. Am avut vreo patru ani în care am studiat creștinismul. Era zona de libertate în care puteai să te afirmi ca individ, să ajungi la un anumit nivel, să ai interlocutori... Eu până în '89 nici nu visam că o să pot să ies în Occident. Am încercat o singură dată, când s-a anunțat la facultate o excursie în Franța, parcă. A fost o iluzie, nu a plecat nimeni, din câte am înțeles, și atunci era clar că trăiai într-o închisoare. Dar și aici este o nebunie, apropo de faptul că unii se dau anticomuniști acum: totuși, în această închisoare trebuia să trăiești, trebuia să ai satisfacții, fără să fii un ticălos.



deasupra, mijloc:
Sculptură de parcurs / Sculpture to Parse
piatră / stone, 850 x 400 x 170 cm
Adnet, 1991

jos:
I Love the Artists, 2008
Sculptură-Instalație / Sculpture-Installation
45 x 30 x 9 cm

VIDEO-INTERVIU CU MIRCEA ROMAN

(13 mai 2008) - Fragmente

de ADRIAN GUȚĂ



deasupra:
Imagine din expoziția de la AnnArt. Foto: Remus Andrei Ion

dreapta, sus:
Desen, 2006. Foto: Marius Caraman

pagina alăturată:
Autoportret la 50 de ani, 2008. Foto: Marius Caraman

Adrian Guță: Prima ta expoziție personală (1989, București, Sala Atelier 35 a Galeriei Orizont) a avut parte de un text al lui Andrei Pintilie, care mi s-a părut un text important. El te-a intuit bine, cred eu. Simțea oamenii care ieșeau la rampă și promiteau...

Mircea Roman: A venit la atelier și s-a uitat la toate desenele. Adică...

A.G.: Nu făcea treabă de mântuială!

M.R.: Nu a scris numai așa, că poți să înșiri cuvinte... A vrut să înțeleagă, și după aceea a scris.

A.G.: Spune-mi te rog, Mircea, cum s-au născut aceste prime teme importante pentru tine: nudul, nudul feminin, după aceea zidul. Numește-le tu, cu titulatura cea mai potrivită. Personajul care încearcă să treacă zidul...

M.R.: Nu este un personaj care încearcă să treacă zidul, e un personaj care nu are nicio șansă să treacă zidul. Care este aruncat peste zid, e aruncat...

A.G.: Da, pare un obiect abandonat acolo. E-adevărat!

M.R.: Ca o cârpă. Omul nu mai înseamnă nimic în fața intereselor...



A.G.: Așadar, de pe atunci te preocupa condiția umană și, de fapt, am impresia că vedeai lucrurile într-un mod destul de pesimist.

M.R.: Acum, nu știu dacă asta este pesimism, mai pesimist este când îl și împuști... (râde). Preocuparea pentru figura umană a existat din studenție. Noi la Cluj făceam mult studiu și ceea ce mi-a lipsit mie în toată perioada cât am fost la Institut (Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu”) a fost să fac un studiu adevărat.

A.G.: Nu aveați model viu?

M.R.: Aveam model viu, dar tot timpul trebuia să țin seama de indicații. Nu se punea pe o cale de a înțelege realitatea și de a o transpune plastic, era ceva academic. Lucrarea mea de diplomă s-a numit „Modele”. Am avut două modele feminine, pe toată perioada în care mi-am făcut diploma, le-am ales. Și am lucrat după model fără profesor în spate. Am avut nevoie de asta. Am făcut o compoziție în care erau cele două modele, eu am vrut să le pun lângă sobă în atelier, însă domnul Korondi (am învățat multe de la el, l-am prețuit) zice: „Mai bine ar fi dacă le-ai face un cadru”. Și atunci am făcut un cadru, un perete, și un model era pe scaun, celălalt rezemat de perete, am făcut și un geam, o fereastră. La fereastră erau două gratii, am spus: „Fiecare om cu gratia lui”, adică toți suntem, într-un fel, așa. Asta a fost lucrarea mea de diplomă.

A.G.: Nu au fost obiecții ideologice la povestea asta cu „fiecare cu gratiile lui”?

M.R.: Nu a comentat lumea.

A.G.: Am înțeles, tu știai și cu el, cu domnul Korondi, profesorul tău, în rest...Dar personajul aruncat ca o cârpă pe acel zid a apărut înainte de evenimentele din decembrie '89 sau imediat după?

M.R.: Înainte.

A.G.: Și ai și expus lucrarea înainte de?

M.R.: Nu, a fost doar făcută înainte.

A.G.: Nu ai încercat, nu ai vrut sau nu ți s-a acceptat?

M.R.: Personajul cu zidul a fost imediat după personala mea. Personală a fost în primăvara lui 1989, iar în toamnă deja aveam lucrarea, însă nu a apucat să fie expusă... Eu am considerat, așa am



văzut, că erau oamenii cam singuri în expoziție, toți erau cam însingurați.

A.G.: Personajele din expoziție?

M.R.: Personajele din expoziția mea. Și atunci am zis că trebuie să mai vină un personaj, și a venit *Zidul*.

A.G.: Zidul ca personaj, da! Când au apărut „oamenii-căzuți-în-nas” sau „oamenii-pâlnie”? De când stăm noi de vorbă, mi-ai spus mai multe variante de nume generice ale acestor oameni cu interiorul descoperit, care parcă te invită să-i privești sau îți atrag atenția că interiorul este la fel de important ca exteriorul.

M.R.: Cred că e mai important interiorul.

A.G.: Nu-i așa?

M.R.: Prima lucrare este *Autoportretul la 30 de ani*. Titlul l-am găsit întâmplător, când împlineam 30 de ani.

A.G.: Ți-ai dat seama că asta este!

M.R.: Că asta este... Și am umplut lucrarea cu sticle de băutură și lumea a băut din mine și am considerat că asta ar fi situația artistului. El dă tot și vine lumea și consumă din el.

A.G.: Când ai expus acest autoportret și s-a petrecut performance-ul de care spui? – că până la urmă așa ceva era.

M.R.: Performance-ul s-a petrecut de ziua mea în 1988 la atelier, normal! Din ușă am făcut masă și am petrecut. *Autoportretul* a fost în primăvara lui '89 în expoziție, Andrei (Pintilie) s-a referit la lucrare, știa de ea. În 1998, când eram la Londra, mi-am spus că au trecut 10 ani și ar fi cazul să mai fac un autoportret. Dar ce autoportret să fac? Am făcut primul personaj atârnat pe perete. Mariana (Gordan) zice: „După atâtea băute te-ai pus la uscat”.

A.G.: Da, frumos!

M.R.: De fapt, în București eram cu picioarele pe pământ, mă simțeam bine. La Londra eram suspendat, simțeam că nu pot să merg cum vreau și atunci am făcut un personaj prins de zid, care nu are nicio șansă să se miște. A fost lucrarea care a pomit tot ciclul care după aceea a devenit *Dezorient Express* (instalație prezentată pentru prima oară în curtea Muzeului Țăranului Român, București, 2006).

A.G.: Una peste alta s-ar putea contura ideea, din felul cum analizezi condiția umană, pomind și de la tine, de la etapele pe care le parcurgi, că nu se știe ce șanse are personajul care se numește om, pentru că ba e o cârpă aruncată pe zid,

ba e suspendat pentru că nu are spațiu de mișcare și nu mai e liber, ba e manipulat de globalizare și merge ca orbul cu Orient Expressul...; există vreo speranță?

M.R.: Totdeauna există speranță. (...)

A.G.: Tu ai o mare exigență față de tine și de ceea ce faci.

M.R.: Nu cred. Dar îmi place să insist mai mult pe o lucrare și să fiu mai sigur că e bine.

A.G.: Ce înseamnă „să fiu mai sigur că e bine”?

M.R.: Adică încerc să o fac cât mai bine... Să mă întreb pe mine când e gata și când nu-i gata.

A.G.: Rezultă de aici că există un semnal interior care îți spune: „Gata, acum e gata lucrarea”?

M.R.: Există, sigur că există un semnal. Dar trebuie să îl cauți, și mai ales să îl găsești...

A.G.: Când ai obținut Marele Premiu la Osaka (Trienala de Sculptură, 1992), care și până în ziua de azi rămâne, poate, cel mai important premiu internațional pe care l-ai luat un sculptor român, ai căpătat mai multă încredere în tine, s-a schimbat ceva în mecanismul interior?

M.R.: Nu cred, a fost surpriza prea mare. Pur și simplu am luat lucrurile așa cum s-au întâmplat. (...) ... Tot cu tine ai treabă. Țista este singurul adevăr. Și câteodată vezi că merge mai rău. Lumea din jur... Da, s-ar putea, dacă pici pe stradă, dar nu neapărat. Însă când cazii în interiorul tău nimeni nu te poate ajuta.

A.G.: Și tu simți că ți se întâmplă asta?

M.R.: Nu... Pe de altă parte, eu am făcut *Omul cu armură interioară*.

A.G.: „Armura interioară” înseamnă ce: că ai găsit mijlocul prin care să te aperi de ceea ce înseamnă „gunoi” în exterior? Sau poate nu numai de asta?

M.R.: Nimeni nu știe.

A.G.: Ce?

M.R.: De ce este „armura interioară”. Nici eu nu știu și nici alții nu cred că știu. Întotdeauna este partea asta dublă: te aperi și de ce este în afară și de ce este înăuntru.

A.G.: Păi dacă te aperi și de ce este în afară și de ce e înăuntru, tu cine mai ești? Unde mai ești? Dacă te aperi din ambele părți, tu unde mai ești? Pe care muchie de cuțit mai ești?

M.R.: În armură (râde).

A.G.: Tu ești în armură, nu?

M.R.: Nu... Noi găsim căi să trecem dintr-o parte în alta. Nimic nu este bătut în cuie!

În prezent artistul este reprezentat în România de galeria AnnArt, unde a avut cea mai recentă expoziție personală *Trupuri și chipuri*, în octombrie-noiembrie 2011. Detalii pe www.annartgallery.ro.

DIALOG CU DECEBAL SCRIBA

de ADRIANA OPREA

House pARTy 1987–1988

House pARTy a fost o acțiune colectivă care a avut două ediții, în 1987 și 1988, inițiată și organizată de Decebal și Nadina Scriba la reședința lor din București. Alături de ei, au participat: Wanda Mihuleac, Dan Stanciu, Călin Dan, Andrei Oișteanu, Dan Mihălțianu, Teodor Graur (1988) și Iosif Király (1988).

Decebal Scriba (n. 1944, Brașov) trăiește și lucrează în Franța.

Fotografie conceptuală, instalații, performanțe, fotografie, mixed media. Participări la expoziții: Brazilia, Franța, Germania, Polonia, România, Slovenia. Prezent în colecții publice și private în Europa și S.U.A.



Adriana Oprea: „House pARTy”, o acțiune cu mai mulți participanți, care a avut loc în casa a doi dintre aceștia de-a lungul câtorva zile din iulie 1987 și august 1988, pare să aibă în relatarea curentă franchețea spontană a ceva care pur și simplu „s-a întâmplat”: timp liber transformat în experiment artistic. Cum a apărut totuși ideea de a organiza, plănui o acțiune și de a o filma, adică de a o documenta astfel încât să se prezinte apoi încheștat, sub forma unui șir de secțiuni/episoade, fiecare aparținând câte unuia dintre protagoniști?

Decebal Scriba: Ideea era „în aer” și dacă părea o idee nouă la București, știam că manifestări similare avuseseră loc în alte țări din Europa de Est sufocate de cenzura culturală oficială. Dacă inițiativa organizării HP a fost a mea, între altele pentru că dispuneam de un spațiu relativ generos pentru vremea aceea (locuim într-o casă veche cu curte, în cartierul Mitropoliei), ea s-a concretizat cu ajutorul lui Călin Dan (care i-a invitat pe Dan Mihălțianu, Iosif Király și Doru Graur) și al Wande Mihuleac (care a avut inițiativa înregistrării video și l-a adus pe Ovidiu Bojor). Fiecare dintre participanți/invitați realizase deja, sau avea în lucru, din câte știam, proiecte de instalații/acțiuni/performance pe care sau întârziaseră să le finalizeze din motive personale, sau așteptau ocazia unei improbabile manifestări pentru a le prezenta.

A.O.: A fost un eveniment alternativ, o petrecere de artiști care a generat, să zicem, o serie de exerciții „libere”, mai mult sau mai puțin spontane?

D.S.: A fost un eveniment „alternativ”(?), organizat – poate mai puțin în cazul primei ediții –, pregătit și înregistrat, inițial gândit ca eveniment unic, reluat apoi în anul următor cu acordul participanților și cu alți invitați. Un fel de defulare, dacă vrei, manifestarea mai mult sau mai puțin conștientizată a unei forme de protest și, în același timp, o tentativă de recuperare a identității noastre reale, de verificare a capacităților noastre de a ne înscrie într-o autentică contemporaneitate (dacă nu sună prea pretențios), asumând sau ignorând toate riscurile ce puteau decurge. Totul într-un context cultural din ce în ce mai rigid, în care nu mai puteau fi organizate niciun alt fel de manifestări în



afara celor oficiale strict controlate. Desigur, dacă lucrurile ar fi „derapat” și am fi fost convocați (cum era „ritualul”) să dăm declarații în fața Securității, am fi spus oricum că a fost „o petrecere între artiști la care lumea s-a jucat, a improvizat etc.”

A.O.: Ce însemna atunci „a vă înscrie într-o autentică contemporaneitate”? Te referi la nevoia de a te exprima artistic liber, fără control, reglementări impuse, cenzură, supraveghere, presiune oficială (a nu face artă oficială, arta impusă de aparatul de putere) sau la nevoia de a aparține aceluiași timp și spirit cu arta momentului din Occident?

D.S.: Mă refer la amândouă, având în vedere că cea din urmă o implică pe cea dintâi, ele funcționând într-un fel de complementaritate. Însă, desigur, ceea ce devenea de nesuportat era lipsa libertății de informare, de comunicare și de exprimare. În 1973 participasem la o expoziție studențească în Polonia și avusesem șansa să stabilesc câteva contacte interesante (prin Galeria Foksal din Varșovia). După întoarcerea în țară a fost imposibil să continui comunicarea cu ei.

A.O.: Cum se ajungea la „ritualul” interogatorului și al declarațiilor scrise ce urmau după o acțiune, un *private screening* sau un *performance* care „derapa”? Cum se exercita controlul asupra spațiului privat? Cum se poate descrie/rede linia dintre public și privat? Cum se putea afla despre ceva în legătură cu care, virtualmente, nu avea cum să se afle?

D.S.: Pe cât de evident, pe atât de greu de explicat. Pentru cei care n-au trăit experiența în direct, complexitatea relațiilor cu organele puterii pare neverosimilă. Nu putea fi vorba practic de o delimitare între spațiul public și spațiul privat. Existența fiecărui „obiectiv” potențial era scrutată în cele mai mici detalii în vederea unor eventuale presiuni sau manipulări. Situația era atât de absurdă, încât nimeni nu putea ști cu siguranță cine a „vorbit” (voluntar sau involuntar), ce „a spus”, cui „i-a spus” și cum „a fost interpretată” informația.

În afară de asta, mulți dintre noi, eu inclusiv, prin atitudini, contacte, frecventarea unor locuri sau



persoane supravegheate etc., eram de mai multă vreme în atenția autorităților.

A.O.: Înregistrarea acțiunii a avut apoi o oarecare distribuție între artiști, s-a aflat despre ea *by word of mouth*? S-a comentat în mediul artistic? Au existat, pe de altă parte, „comentarii”?

D.S.: Nu, tehnic vorbind ar fi fost imposibil, având în vedere că inițial am avut o singură copie pe o casetă VHS, iar de prezentat public evenimentul, fie și în cerc restrâns, în contextul socio-politic al acelor ani, nu putea fi vorba. Din câte știu eu, înregistrarea n-a circulat și n-a fost făcută publică decât mai târziu, prin anii '90, datorită lui Călin Dan, cred, pomind de la copia VHS pe care o deținea Andrei Oișteanu. Alte două copii VHS erau în posesia mea și a Wandei Mihuleac. În toamna lui 1990 eu plecasem deja din țară, în urma câștigării unui concurs pentru o bursă de studii în domeniul noilor tehnologii ale imaginii, acordată de statul francez.

A.O.: S-a taiat în montajul înregistrării, s-au făcut retușuri, s-au ordonat lucruri care avuseseră loc, cum e plauzibil să se fi întâmplat – mai aleatoriu și neregzabil?

D.S.: Datorită condițiilor în care a fost făcută înregistrarea și a mijloacelor tehnice folosite, se impunea, bineînțeles, o minimă intervenție pe materialul brut. Ordinea în care s-au desfășurat acțiunile și în care au fost înregistrate a fost respectată, iar de retușuri nu putea fi vorba. Filmarea s-a făcut în direct, în timp real, ca pentru un documentar, și a durat de fiecare dată, cu mici întreruperi, câteva ore. Cu o singură excepție, la ediția a doua, nu-mi mai amintesc din ce motiv (se făcuse prea târziu, apăruse o problemă tehnică?), acțiunea mea a fost înregistrată câteva zile mai târziu și adăugată materialului existent.

A.O.: Cum s-a întâmplat (asumând faptul că vocea care povestește aici e a lui Decebal Scriba, inițiator și gazdă a „întâmplării”, cu o versiune foarte probabil convergentă cu a celorlalți protagoniști, dar nu neapărat identică cu a lor)?

D.S.: Pare poate neverosimil, dar s-a întâmplat



fiirec. După ce am hotărât împreună cu Nadina (soția mea) să organizăm un „house pARTY” la care să invităm câțiva prieteni/colégi și să punem la dispoziție spațiul de care dispuneam pentru un fel de „free art session”, am lansat invitațiile. Cum nimeni n-a ezitat, nimeni n-a refuzat, ci dimpotrivă, s-au manifestat interesați și entuziaști, am convenit asupra datei și-am așteptat propunerile. Inițial (pentru prima ediție), nu fusese prevăzută o înregistrare video, așa că ne gândeam că vor fi câteva instalații, ușor de montat și demontat și că vom petrece o seară agreabilă împreună. Lucrurile s-au complicat însă în mod neașteptat și au luat proporții nebănuite de nimeni. Odată ideea fixată, toată lumea s-a aflat și s-a lansat în diverse proiecte. Așa ne-am trezit „ocupați” de prietenii artiști, care în dormitor, care în baie, bucătărie, pe culoare, la cișmeaua din curte, pe pereții interiori și exteriori ai casei, în garaj și chiar în cușca câinelui Bobiță, care de altfel urmărea atent întreaga manifestare și a devenit chiar „actant” în lucrarea Wandei. Aproape simultan, se petreceau acțiuni în diversele „hot spots”: în fața casei se ardeau diapozitive (spre disperarea băieților cu ochi albaștri ascunși printre frunze), în spatele casei se făceau incantații, pe pereți și roia apa dintr-o instalație, în timp ce, strecurându-se cu discreție și dificultate printre toți și toate, Ovidiu Bojor încerca să înregistreze cu o minicameră video evenimentul.

Cultura noastră e o cultură de artefact vizual, nu de performance și corp (Teodor Graur)

A.O.: Spui într-un e-mail către Kristine Stiles că a face performance ți se părea natural și fiirec, de vreme ce, încă student, împreună cu colegi de la design sau de la teatru, discutați despre *new media* sau imaginați proiecte inter- sau transdisciplinare. Că ieșiri anterioare (de exemplu la Edinburgh) au contat enorm pentru o generație ca a ta, pusă astfel la curent și în cunoștință de cauză. Totuși, în dialogul de față afirmi mai ales

pagina alăturată, de la stânga la dreapta:
Wanda Mihuleac, Teodor Graur, house pARTY, 1988

de la stânga la dreapta:
Dan Stanciu, Călin Dan, Decebal Scriba, house pARTY, 1988



contrariul: ceea ce reușeați să aflați (puțin, fragmentar, nesistematic) despre ce se întâmpla în același timp în Occident conducea inevitabil la conștiința dureroasă a ceea ce, fatalmente, nu știți și nu aveți șanse să aflați. A avea acces la „câte ceva”, a prinde o breșă, scotea în evidență cât de mult rămănea încă inaccesibil. Dar și invers: oricât de inaccesibilă, greu de cunoscut vă era realitatea artei contemporane din lume, „câte ceva”, oricât de puțin, tot se putea afla; diabolic, sistemul avea totuși breșe.

D.S.: Da, sistemul avea tot felul de breșe (generate poate chiar de rigiditatea acestuia), aleatoare, fluctuante, dificil accesibile și pline de riscuri. Ceea ce explică faptul că cei ce aveau șansa să le găsească și curajul să profite, asumându-și sau ignorând riscurile, erau din păcate puțini. Rememorând cu ocazia acestui dialog o parte din parcursul meu, înțeleg cât de importante au fost pentru mine, în anii de început, întâlnirile cu Ilie Pavel, primul meu profesor, cu care am rămas în contact până la plecarea lui din țară, apoi cu Ion Bitzan, în atelierul căruia am putut consulta toată documentația de la Edinburgh, sau șansa care mi-a facilitat, din primii ani de studii, accesul la biblioteca U.A.P., o sursă extraordinară de documentare în arta contemporană.

A.O.: Era în circulație sintagma „artă alternativă”? Se folosea pentru a conferi identitate practicilor pe care după 1989 le-am numit astfel, cu un termen îndrăznesc să spun deja cam obosit, supralicitat, puțin anemiatic (deși încă indispensabil, ca dovadă că îl folosim și noi)? Dar „acționism”?

D.S.: Nu-mi amintesc ca termenul de „artă alternativă” să fi fost folosit în anii '80. În schimb, în 1990, a apărut „Alternative”, suplimentul revistei *Arta*, al cărui redactor-șef adjunct am fost până la plecarea din țară. Cred că și termenul „acționism” a apărut mai târziu; eu l-am întâlnit prima dată în titlul cărții Ilenei Pintilie, deși, preluat ca atare din engleză, este posibil să fi circulat deja.

A.O.: Știi deci despre toate „acțiunile” precedente, din București sau din țară, când ți-ai propus să organizezi „house pARTY”? Cum se afla în

București despre ce se întâmpla la Oradea, de exemplu, și invers, în materie de eveniment „alternativ”?

D.S.: Tentative de a organiza manifestări mai mult sau mai puțin „alternative” (la București) au existat în permanență până spre sfârșitul anilor '80, începând cu o serie de expoziții de la Atelier 35, Galeria Nouă, Casa de cultură „Fr. Schiller”, Căminul Artei, și continuând cu expozițiile tematice de la Institutul de Arhitectură, organizate de Wanda Mihuleac și Mihai Drișcu. Manifestările „alternative” erau însă, în acei ani, relativ mai ușor de organizat la „periferie” (Timișoara, Oradea, Cluj) decât la București, unde „vigilența organelor” era maximă. Eram mai mult sau mai puțin la curent cu ce se întâmpla în București și din când în când aveam ceva informații de la Cluj prin Alexandru Antik, cu care mă vedeam sporadic la București, sau de la Timișoara. Nu aveam practic niciun fel de informații de la Oradea. Din diverse motive, unele evidente, altele mai greu de înțeles, nu exista o adevărată comunicare între cei preocupați de experiment sau de *new media*. N-am știut niciodată în ce măsură erau ei la curent cu ce se întâmpla la București.

A.O.: Motivele evidente țin de contextul politic care controla și astfel limita comunicarea, în timp ce acelea „mai greu de înțeles” ar veni dinspre o problemă a comunicării intrinsec legată de sociologia breslei artistice din România?

D.S.: Exact. La asta mă refeream.

A.O.: Ileana Pintilie deschide volumul ei despre acționismul din România comunistă, titlu important în cercetarea, încă incipientă la noi, asupra fenomenului, cu o definiție a acestuia: ce îl deosebește de *performance* sau *happening* ar fi publicul, prezența sau absența lui. Tocmai pentru ca nu puteai face un *performance* în spațiul public (galerie, stradă), alegeai să te manifesti de regulă

fie în spațiul privat, fie în spații marginale, ieșite din raza supravegherii și controlului vigilent, deci nepolitizate, *hors les murs*. Cea mai la îndemână soluție s-a arătat repede a fi documentarea fotografică sau video. E ceea ce tot Ileana Pintilie așază în categoria post-*happening*-ului local, asimilând manifestarea acționistă din România cu o producție de imagini documentare, fotografice sau video. Cum se pune problema acestui acționism local făcut pachet cu propria lui documentație, din cauza absenței libertății de exprimare?

D.S.: Performanța este o formă de manifestare artistică interdisciplinară, efemeră, în care corpul, timpul și spațiul sunt elementele constitutive de bază. Prezența unui public neparticipativ nu constituie o condiție, în schimb un minim de asistență care să ateste/înregistreze evenimentul este indispensabil. Despre *happening*, Allan Kaprow spunea că „structural și filozofic este același lucru” dar „performanța este un eveniment artistic și se produce în fața unui public”, contrar *happening*-ului care n-are public ci doar „intervenienți” și care nu comportă „referințe la o cultură artistică”.

În 1973-74, am făcut câteva *performance* în spațiul public. E adevărat, în prezența unui public întâmplător, neprevenit, și, în afară de câteva priviri mai insistente ale unor cetățeni „vigilenți”, totul s-a derulat normal. În schimb, am fost interpelat de „organele de ordine” în timp ce fotografiam clădiri vechi din București.

Iar pentru a răspunde la întrebarea ta, cred că ești de acord că performanțele, nicăieri în lume, nici în zilele noastre nu sunt evenimente curente și că majoritatea performanțelor de referință ne sunt cunoscute sub forma „urmei lor documentare”, fapt unanim acceptat.

A.O.: Călin Dan vorbește despre o „estetică a sărăciei”, sub semnul căreia poate fi văzută producția noilor medii în România dinainte de 1989. Cum te raportați, pe când se înregistra „house

pARTY”, la acest deficit tehnologic local (pentru care Călin Dan oferă explicații plauzibile și interesante)? Cum vezi lucrurile acum?

D.S.: Observația lui Călin este corectă. Se poate vorbi despre o „estetică a sărăciei” în producția *new media* din România, înainte de 1989. Este probabil unul din aspectele originalității acestor producții, care fascinează galeriștii și colecționarii de artă est-europeană din această perioadă. În ce ne privește, noi nu ne raportăm neapărat la ce se făcea în vest când înregistram HP, eram conștienți că n-avem nicio șansă de acces la mijloacele tehnice necesare pentru a face altceva sau altfel. Eram cât de cât la curent, vedeam/citeam în diverse publicații ce se făcea deja într-o lume care trăia în altă epocă tehnologică. HP este un video-documentar, nu este artă video.

A.O.: Acționismul anilor '70 și '80 din România e „intermedial” (termen folosit și explicat pe larg în paginile de atunci ale revistei *Arta* și preluat apoi, consacrat chiar, în studiile de după 1989: Magda Câmeci, Adrian Guță). Fotografie, situație-*environment*, intervenție *land art*, conceptualism, film, instalație, obiect sunt nu doar complice, ci bine întrepătrunse la toți artiștii „alternativi” ai epocii (și la tine). Însă „house pARTY” are ceva teatral, mai degrabă să zicem vag neo-dada (timbru dat de manechinul lui Andrei Oișteanu, de *performance*-ul lui Dan Stanciu, prefigurat cumva poate și de intrarea voastră în scenă, la începutul filmului).

D.S.: Ai dreptate în ce privește intermedialitatea, este prezentă mai ales în *performance*. Cred că la origine este o idee lansată de *Fluxus*, în anii '60, care opune estetica „intermedială” a secolului XX (desființarea granițelor între „media”), esteticii tradiționale a secolului XIX.

Iar pentru a înțelege corect de unde vine, în parte, nota de „teatralitate” și aerul vag neo-dada în HP, îți pot da câteva informații, așa zice „anecdotic”. Nu mă refer la intrarea în scenă a „actorilor princi-



stânga:
Wanda Mihuleac, house pARTY, 1987

dreapta:
Dan Mihăițianu, house pARTY, 1987. Foto: Decebal Scriba





pali" în HP I. A fost o improvizație și nu știu a cui a fost ideea. Însă în ceea ce-i privește pe Andrei Oișteanu și pe Dan Stanciu, lucrurile sunt ușor de explicat. Andrei avea, cel puțin în perioada respectivă, reale afinități cu curentul neo-dada, iar Dan era puternic influențat de suprarealism prin Gellu Naum.

Revenind însă la definiția termenului de *performance*, ar trebui poate adăugat că prezența unor elemente de limbaj teatral (autentice sau deturnate), ca și a unor elemente de limbaj ritual este absolut firească.

A.O.: Documentațiile acestor acțiuni, cum explică și Ileana Pintilie, „au trecut” pentru că au fost strecurate printre specimene ale celorlalte medii, în expoziții și în publicații precum *Arta*. Au trecut, deci, și cu ajutorul unor voci critice care „le-au lăsat sa treacă”. Care sunt ele? Exista o zonă de comentariu/discurs critic românesc care să fi facilitat în cunoștință de cauză această practică artistică (fie și informal, neoficial, în ambientul discuțiilor „de atelier”)? Dar invers, te-ai lovit de critică negativă la adresa ei?

D.S.: În mod surprinzător, nu rareori documente privind astfel de manifestări „au trecut” și au apărut în diverse publicații, inclusiv în revista *Arta*, cu ajutorul unor voci critice, așa cum spui, dar care nu doar „le-au lăsat să treacă”, ci chiar le-au făcut loc în mod deliberat atunci când era posibil. Îmi este greu să caut după atâtea ani exemple, dar, în ce mă privește, Mihai Drișcu și Ioan Horga mi-au publicat, în câteva rânduri, în *Arta*, lucrări ce nu se înscriau în profilul „oficial” al revistei și, evident, au publicat și alți artiști ale căror lucrări țineau de zona „alternativă”. Texte de critică negativă nu-mi amintesc să fi apărut, manifestările care puneau probleme, odată scăpate vigilenței cenzurii, erau închise pur și simplu și trecute sub tăcere. Dar lucrul cel mai teribil în anii aceia nu era cenzura, ci auto-cenzura.

A.O.: Auto-cenzura e problemă care survine iar și iar în studiul artei contemporane românești din acea perioadă – pe cât de inevitabilă, pe atât



de greu de mânuit. Cum s-ar putea scrie o istorie a ei ale cărei unități minime, de bază, să fie interori-tățile umane? Crezi că se poate face un *narrative* al artei românești dinainte de 1989, pornind de la problema auto-cenzurii?

D.S.: Auto-cenzura – în general, iar în cazul creației artistice în special –, este, cred, un subiect deosebit de interesant și complex prin toate implicațiile sale, care rămâne încă insuficient explorat. Mă tem însă că orice tentativă de a privi lucrurile dintr-un singur unghi, ignorând întregul context socio-politic al acestei perioade, implică riscuri majore de interpretare.

A.O.: În ce fel a contat experiența „house pARTY” în parcursul tău? Cum ai digerat această acțiune în metabolismul intermedial, conceptual pe care îl profesai deja?

D.S.: HP a fost o experiență care, cred, ne-a surprins pe toți. Totul a pornit de la o idee aruncată la întâmplare și a devenit, pe măsură ce evolua, un lucru foarte serios. La prima ediție, participarea mea s-a limitat la câteva instalații, prea discrete și prea „inconsistente” pentru o înregistrare video. Aveam în intenție și o acțiune, care, din nefericire, în condițiile date nu s-a putut realiza. A trebuit să schimb complet demersul pentru a doua ediție. Altfel spus, a fost o experiență personală care m-a pus în fața multor aspecte de detaliu, de coerență, claritate și responsabilitate a exercițiului pe care mi-l propusesem și nu știu dacă am reușit în totalitate.

A.O.: Deși nu vreau să formulez această întrebare în maniera lui „de ce a fost și nu mai este”, te întreb doar dacă a existat, de partea ta sau a celorlalți implicați, intenția de a face alte *art sessions*, alte posibile ediții ale acțiunii „house pARTY”?

D.S.: De ce ne-am oprit după două ediții, de ce n-am mai avut loc a treia ediție (*aller guten Dinge sind drei*) în anul de răscruce 1989? Dintr-o mulțime de motive. Wanda plecase din țară în toamna lui 1988. La București trăiam deja o tensiune reală, palpabilă, iar în Est lucrurile se precipitau. În august, într-o scurtă vacanță la mare, am întâlnit



de la stânga la dreapta:

Andrei Oișteanu, Nadina Scriba, Iosif Király, house pARTY, 1988

doi studenți din Germania Democrată, în drum spre Ungaria, sperând să se poată refugia în Austria. Ne-au povestit ce se întâmpla în Germania, dar nu credeau într-o schimbare. În septembrie, Ungaria deschidea granița cu Austria. Câteva zeci de mii de persoane se refugiau în Vest... În noiembrie cădea zidul...

După 1989, mulți dintre noi au plecat din țară (pentru mai multă sau mai puțină vreme) și nu aveam să ne mai reunim niciodată.

A.O.: Ca să preiau provocarea lui Teodor Graur (*performance* vs *artefact*), aş spune că înregistrarea acțiunii „house pARTY” ne-o arată în secvențe relativ statice, atent încadrate, sub forma unor situații cu câte-un protagonist urmărit în mișcările lui sau cu obiecte ermetice luate drept protagoniști. E acolo, mi se pare, o procesualitate nu într-atât de aniconică, *ellusive*, dematerializată încât relația ei cu „artefactul” să dispară cu totul: ea păstrează încă ceva dintr-o prezentare de expozate.

D.S.: Dincolo de faptul că în prima ediție „house pARTY” din 1987 au fost prezentate și câteva instalații, în care prezența „artefactului” este perfect justificată, Teodor are dreptate să se întrebe care era relația noastră cu „artefactul” în *performance* și de ce nu reușeam să ne desprindem de el în cazul unor astfel de exerciții „libere” ca HP. Am sesizat și eu această „incoerență” ceva mai târziu, dar privind cu atenție documentația referitoare la mai multe *performance*, am remarcat că în multe cazuri „artefactul” era prezent ca accesoriu. O altă explicație posibilă ar fi poate dubla noastră identitate artistică și faptul că lucram pe o zonă de „ruptură”, de multe ori cu un program în curs de elaborare.

VIDEO-INTERVIU CU ROXANA TRESTIOREANU

(10 februarie 2008) - Fragmente

de ADRIAN GUȚĂ

dedesubt:
Roșu, 2011

dreapta, sus:
M.M., 2010

pagina alăturată:
Madame de Recamier, 2011



Adrian Guță: Aș vrea să îmi povestești mai întâi din propriile amintiri și experiențe, legate de Atelier 35, din anii '80. Tu ca martor, tu ca om implicat.

Roxana Trestioreanu: Atelierul 35 a avut o importanță extrem de mare pentru mine. El îmi dădea senzația normalității, într-un moment dificil. După terminarea studiilor superioare, fusesem trimisă ca meseriaș, creator de modele, la Cooperativa Arta Casnică din Breaza.... la 100 km de București, asta datorită mediei mari, bineînțeles! Așadar, Atelierul 35 cu întâlnirile lui mi-a dat senzația unei normalități. Era acea etapă în care Atelierul 35 era condus încă de Wanda Mihuleac. Îmi amintesc de întâlnirile „acide” între istorici și critici de artă și artiști, discuțiile lungi care aduceau prospețime spirituală și noutate în viața unui absolvent de pictură care lucrează într-o cooperativă... S-a întâmplat de mai multe ori să vin cu trenul de ora 6 p.m. în București și să alerg direct la o asemenea întâlnire, iar la ora 11 noaptea să intru în casă fericită pentru că viața mea arăta așa cum îmi doream și cum speram că va fi după terminarea navetei. (...)

A.G.: Să trecem la Corpul Uman (*Expresia corpului uman*, curator: Wanda Mihuleac, 1982, Sala Kalinderu, București), pentru că acolo ai avut și calitatea de participant la expoziție.

R.T.: Eu am ajuns în expoziție pentru că Leonard Răchită văzuse niște desene ale mele, desene cu nuduri care erau transformate în peisaj. El i-a prezentat tema ca fiind interesantă Wande Mihuleac. Wanda Mihuleac a văzut desenele, erau de mici dimensiuni, m-a acceptat în expoziție. Pentru mine a fost important pentru că datorită acestei expoziții am întâlnit oameni minunați.

A.G.: Cumva, între organizatori, era și Radu Procopovici?

R.T.: Da, era și Radu Procopovici, cu care aveam lungi discuții despre felul în care un tânăr artist poate să evolueze prin realizarea unor expoziții. Cred că pentru un tânăr intrarea într-o expoziție cu artiști consacrați este foarte importantă, pentru că în acel moment, al lucrului real, de punere a obiectelor în spațiu, se lămuresc multe...

A.G.: Alte repere care te-au impresionat?

R.T.: Aș alege Sibiu '86 („Colocviul de artă plastică și critică de artă tânără”). Era ca o poartă care ți se deschide spre o zonă nu atât de mult făcută publică: cea a artei experimentale. În orice caz, așa am luat-o eu. Iar participanții și felul în care Ana Lupeș, împreună cu Mircea Stănescu și cu Liviana Dan au gândit evenimentul, mi s-a părut foarte interesant. Mă gândesc și la acea intruziune, dacă pot să o numesc așa, evenimentul (*Comunicare*) produs de Mircea Florian, Dan Mihălițianu și Călin Dan... Era un eveniment care nu fusese anunțat în program și din cauza asta nu a fost primit cu brațele deschise de către organizatori. A avut loc la Liceul de Artă din Sibiu, într-una din clase, iar

noi participanții am fost, dacă mai ții minte, legați cu bandă magnetică.

A.G.: Și care au fost senzațiile tale în legătură cu punctul culminant, emoțional și nu numai (*Visul nu a pierit*, performance), care-l avusesse ca autor pe Alexandru Antik?

R.T.: Nu am cum să uit: de fiecare dată îmi aduc aminte de reacția mea fizică foarte puternică, legată de claustrofobie și starea de disconfort produsă de pălirea unor organe și a mirosului care pe unii dintre noi ne-a obligat să ieșim din sală, și intrarea spectaculoasă a Securității care a baricadat perimetrul și ne-a luat buletinele... După care a urmat acea noapte de neuitat, în care ne-am certat, trei sferturi din noapte, unii cu alții.

A.G.: Pe un „fond lichid”, de Ardeal...

R.T.: Da, ajutați de un „fond lichid” tare, și nu pot să uit argumentele puternice și rostite pe un ton înalt de Călin Dan; nu pot să uit nici reacția mea, care nu era pro-Antik în acel moment, mi se părea puțin cam prea narativă acțiunea lui – abia după niște ani am realizat că ar fi fost greu să nu o faci narativ, pentru că era un lucru care ținea foarte mult de sine.

A.G.: Era un angajament existențial real, pe care l-a continuat în acțiuni ulterioare.

R.T.: Într-adevăr, și nu ar fi fost posibil să nu fie așa de descriptiv și să nu aibă acele durități care au existat.

A.G.: Ți-a mai reținut ceva atenția în legătură cu Sibiu '86, în afară de acțiuni?

R.T.: Sigur! Au fost instalațiile lui Costică Petrașchivici...

A.G.: Apoi Onucsan...

R.T.: Da. A mai fost acea instalație&happening a lui Teodor Graur (*Europa*), importantă pentru momentul politic pe care noi îl trăiam, acea cenzurare a literelor și a spațiului.

A.G.: Dar să nu uităm....

R.T.: Era și Dan Mihălițianu cu instalația sa *Titanic Vals*...

A.G.: Să nu uităm că atunci a fost și primul simpozion de critică.

R.T.: Critică tânără de artă....

A.G.: Au fost comunicări, încercări, unele dintre ele, de a schița un soi de interdisciplinaritate, erau și eseuri pomind de la rolul criticului, de la statutul lui.

R.T.: Consider esențial faptul că am fost împreună. A fost pentru prima dată când critica tânără și tinerii artiști, care încercau sau care erau deja într-o zonă experimentală clară, erau împreună. Programul era astfel structurat încât dimineațele erau rezervate prezentărilor critice, iar după-amiezele evenimentelor artistice. Îmi amintesc și acel moment extraordinar al vizionării *Cuțitului în apă* (filmul lui Roman Polanski) la 6 dimineața.

A.G.: Exact! Sibiu '86 fost unul dintre reperele care au contribuit la constituirea spiritului de generație;

de aceea vorbesc despre o generație în sens cultural, într-un sens mai larg decât cel strict cronologic.

R.T.: Cred că a fost pentru prima oară când s-a pus în discuție existența unei generații care avea ceva special. (...)

A.G.: Baia Mare, Oradea?

R.T.: Când ne-am regăsit atât de mulți la Baia Mare, în 1988 (Expoziția Națională a Tineretului), asta a însemnat pentru mine recunoașterea identității generației '80 ca identitate care acoperă întreaga Românie... A fost a doua situație în care critica tânără a fost invitată să prezinte cazuri speciale... și nu pot să o uit pe Aniela Firon. Expoziția ei mi-a produs o rupere a ceea ce credeam eu despre pictură (Aniela nu era atunci cu noi). Dar în același timp, erau happening-urile, experimentele realizate în Oradea, Timișoara, Arad, București, și realizai, pe măsură ce diferitele nuclee ale rețelei Atelier 35 se prezentau, în întâlnirea de la Baia Mare, că se umplea harta României. (...)

A.G.: S-a conturat, dintr-o intervenție anterioară, întâlnirea fericită între propria-ți preocupare pentru corpul uman, de la începuturi, și expoziția de grup cu pricina, din 1982. Totuși, de unde ți-a venit acest interes pentru corpul uman la începuturile tale de pictor?

R.T.: Ca să fiu sinceră nu îmi aduc aminte, în acest moment.

A.G.: Nu erai chiar singulară, dar mă interesa cum stau lucrurile din punctul tău de vedere.

R.T.: ...Abia terminasem facultatea. Nu cred că am fost vreodată o bună peisagistă, în schimb mi s-a părut interesant, după absolvire, să transmit ceva despre mine cu ajutorul peisajului, pentru că nudurile mele apăreau din peisaj. Erau ca un rezultat, își trăgeau substanța din peisaj...

(...) Tot ce am lucrat este legat de mine, de comunicarea stărilor prin care trec, a unor emoții pozitive sau negative pe care le am.

A.G.: Le-am spune astăzi „problematizări ale identității”.

R.T.: Problematizări ale identității, exact.

A.G.: În măsura în care se poate vorbi nu doar de o artă feminină, în sensul producerii ei de către un artist-femeie, dar și de feminism, în cazul tău, când a început fenomenul acesta?

R.T.: Cred că pot să îl leg de momentul 1986, de prima expoziție personală (Galeria Orizont – Sala Atelier 35, București). În acea expoziție, corpul uman, vreau să spun desenele, erau prezentate așa cum sunt prezentați fluturii. Erau prinse cu niște cuișoare mari și vizibile în niște pseudo-cutii care aveau un spațiu împrejur îndeajuns de mare, cât să dea senzația tipului de expunere din Muzeul Antipa, să zicem.

Corpul femeii era unul asupra căruia acționau forțe dinăuntru și din exterior, acestea duceau la erodarea lui, era un corp care semăna la un moment dat cu o moluscă, și care nu avea identitatea figurii. Era o generalizare a unei istorii care mie mi se întâmpla, era o trimitere la istoria femeilor din România și era legată de fapt de acea lege nenorocită care te făcea să nu mai ai control asupra propriului corp.

A.G.: Și când ai început să conștientizezi dintr-o altă perspectivă, chiar culturală, componenta feministă, dacă a avut loc o astfel de evoluție?

R.T.: A avut loc mai târziu. În acel moment era o luptă....

A.G.: O reacție!

R.T.: O reacție la politica oficială. Lucrurile au început să se lămurească mai târziu.

A.G.: După '89.

R.T.: Da.

A.G.: Cum te vezi tu pe un „desen” al evoluției tale



ca artist după '89? Când au început să apară și celelalte medii în ceea ce făceai, până ai ajuns în zona foto-video?

R.T.: Interesul pentru fotografie a existat, dar nu cunoșteam tehnica. Așa încât adevăratul moment al deschiderii spre această zonă a fost 1988 și se datorează lui Iosif Király. Treptat, el a ajuns să mă învețe nu să fotografiez, eu eram pur și simplu asistentul lui în laborator..., ci să mă ajute în realizarea unor fotografii, și să îmi deschidă uși către o tehnică pe care eu nu o stăpâneam. Prin el am descoperit, rămânând în continuare în zona picturii, consider eu, lucrurile care se pot realiza cu ajutorul aparatului de înregistrare, foto sau video. Au urmat, cred eu, pași normali. După 1990, au fost cele două burse pe care le-am avut în Anglia, la Bath, cursuri legate de noile medii...

A.G.: O zonă de care nu am pomenit până acum, și cu ocazia asta revin la anii '80, o zonă importantă, este obiectul de tip ready made, și, mai ales, în ceea ce te privea, conectat și la o atitudine retro în sens postmodern, obiectul textil. Obiectul de atmosferă din alte epoci, pe care l-ai găsit/l-ai creat și l-ai expus, uneori. Cum stau lucrurile?

R.T.: Începutul a fost legat de pierderea atelierului. La începutul anilor '80, am avut un atelier într-o casă veche pe care o închiriasem împreună cu Maria Malița. Un spațiu foarte generos, era în vechea zonă, care din păcate a dispărut, aproape de Mănăstirea Antim. Prin pierderea atelierului, m-am văzut constrânsă să lucrez într-un spațiu foarte mic, respectiv camera pe care o ocupam în casa mamei. Am fost nevoită să îmi găsesc o altă modalitate de a „vorbi” despre mine, utilizând alte materiale. Și organizându-se acele expoziții minunate numite *Miniaturi textile*, care din câte știu nu mai există, am decis să văd ce pot să fac utilizând „cârpele”. Porneam de la obiecte găsite în casă, obiecte vechi, care aveau un anumit parfum, și prin suprapunerea unor materiale diferite, prin existența undeva a unei folii de aur care făcea ca lumina să străbată mai multe straturi, obțineam o anumită stare care era legată de alte vremuri, așadar puneam în discuție timpul. Lucrările acestea au fost un refugiu, mi-au deschis posibilitatea să

exploatez zona mea romantică. Ele „vorbeau” despre prinți, prințese, obiecte frumoase, despre dispariție totodată, despre obiectul care rămâne după ce noi nu mai suntem. (...)

A.G.: Vorbeai despre sexualitate, pomind de la unele fotografii mai recente.

R.T.: Despre sexualitate, da, hai să-i spunem o sexualitate târzie.

A.G.: Împlinită...

R.T.: ...și despre dacă ești capabil sau nu să ți-o recunoști.

A.G.: Și să ți-o asumi ca atare. (...)

Aici, seria colajelor obiectuale...

R.T.: Unele erau prezentate pe o folie care avea aproape 3 metri, la expoziția *Cartea-obiect* (1991, Muzeul Colectiilor de Artă, București)...

A.G.: Acestea sunt printre primele portrete fotografice cu intervenții pe ele.

R.T.: Primele au fost în 1988. Unele au fost expuse în România, altele în Olanda la expoziția pe care am avut-o acolo. Foarte multe au ca temă „declarațiile pe proprie răspundere”. Erau mai mult xeroxuri; neavând material pentru că erau restricții, utilizam adesea intervenția pe xerox.

A.G.: Unele dintre lucrările pe care mi le arăți acum erau și după...

R.T.: Da, seria „Eu prin ceilalți”. (...)

A.G.: Ce este cu autoportetele în care apare, cum să spun, această „barieră” a mâinii pe față? Ce însemna gestul? Apărare, agresivitate latentă? Mâna ascunde de fapt chipul, sau îl arată parțial. Despre ce este vorba?

R.T.: Ascunderea.

A.G.: Faci un joc, am eu senzația, între a arăta și a ascunde.

R.T.: Da. Însă nu era numai ascunderea; prin suprapunerea fotografiilor diferite, propria mână devenea un element care te poate înconjura. Era o formă de apărare ca aceea a coconului. Era apărare și mângâiere, în același timp erai înconjurat de propriu-ți eu.

VIDEO-INTERVIU CU MARIAN ZIDARU

(25 octombrie 2008) - Fragmente

de ADRIAN GUȚĂ



Adrian Guță: Marian, hai să călătorim puțin prin lumea acestui atelier.

Marian Zidaru: Are două spații, unul mai mic, de vreo 30 de metri pătrați, și unul mai mare, de vreo 50. Aici fac pictură, sculptură și ce se mai poate.

A.G.: Ce se mai poate?

M.Z.: Desen, mai pregătesc niște copii, fac meditații cu ei. Majoritatea lucrărilor din atelier sunt neterminate. Unele sunt în lucru, pe cele terminate le duc în altă parte pentru că e nevoie să fie protejate.

A.G.: Tu spui neterminate, dar la o primă privire, unele par totuși terminate...

M.Z.: Acelea sunt în fază finală. Aici am un *Sfântul Gheorghe* pe care l-am lucrat la Pucioasa. În atelier îl finisez, retușez, completez.

A.G.: Apropos de tema *Sfântul Gheorghe*: ai lucrat mai mult timp la ea. Una din variante, reprezentativă pentru tine și nu numai, a fost expusă de câteva ori în situații importante, nu? Aceasta din atelier a câta este?

M.Z.: A treia. Tema am început-o în desen și apoi am tradus-o în sculptură.

A.G.: De ce îi acorzi o atât de mare importanță?

M.Z.: Face parte din tema învingătorului, lupta între Cavalier și Diavol/Vrăjmaș. Învingătorul este suit pe învins, aici balaurul se transformă în car triumfal.

A.G.: Ai spus că *David și Goliat* a fost o primă abordare a temei învingătorului. Să înțeleg că în anumite situații te miști liber între Vechiul și Noul

Testament, între creștinism și alte religii în funcție de tema pe care ți-o alegi?

M.Z.: Da, în funcție de temă și în funcție de imagine. De exemplu, am preluat elemente plastice din Artemida Efesia. Mi s-a părut interesant, ca un fel de înger al fertilității, și am suprapus-o pe zona creștină. Sau am inventat un fel de divinități simbolice.

A.G.: Până acolo ai ajuns, încât ai inventat niște zeități?

M.Z.: Da, simbolice. Am atașat tema fertilității, tema cunoașterii prin multiplicarea ochilor, aripile care duc spre înger, spre transcendent.

A.G.: Deci expresia artistică a (re)devenit chiar liberă în sensul acesta...

M.Z.: Sigur. Creștinismul mi-l asum interior cu toată răspunderea, cu toată convingerea, dar poezia creației este liberă, ea trebuie lăsată să circule, nu trebuie înecată în dogme.

A.G.: Mi s-a părut, pentru un timp, eu fiind detașat de ideologia ta, respectând-o dar fiind detașat de ea, că arta pe care o făceai era accentuat dependentă de această ideologie. Spuneai atunci că lucrările tale și ale Victoriei, expozițiile voastre sunt niște simple și modeste mesaje; calitățile artistice erau subordonate mesajului. Acum, am senzația că ai revenit, în sensul de a da o mai mare importanță gestului și actului artistic în sine, împreună cu mesajul, sau chiar dincolo de mesaj.

M.Z.: A fost o perioadă scurtă în care noi am făcut cunoscut locul („Noul Ierusalim”, Pucioasa) și mesajele de acolo. După ce le-am făcut cunoscute, perioada aceasta s-a încheiat. Acum am revenit la obiectul artistic în sine pentru că este foarte important pentru mine în momentul acesta. Terminându-se perioada aceea, care nu-mi dădea un răgaz suficient în elaborarea unei lucrări de artă, acum am mult timp pentru elaborarea lucrărilor și a unor expoziții care conțin în continuare mesajele creștine care s-au primit în zona aceea. (...)

A.G.: Continuăm explorarea atelierului. Sunt și lucrări ale tale și lucrări ale Victoriei?

M.Z.: Da. Victoria merge mai mult, acum, pe construcții din frunze, împletituri din frunze, gheme, țesături realizate cu frunze...

A.G.: Voi aveți și lucrări împreună, sau numai separate?

M.Z.: În general, separate. Expozițiile le realizăm împreună, de cele mai multe ori.

A.G.: Le realizați împreună pentru că plecați de la o aceeași temă de expoziție?

M.Z.: Plecăm de la o temă și e nevoie să o așezăm...

A.G.: Adică fiecare expoziție e o etapă, una tematică, sau nu mai funcționează acest program etapizat?

M.Z.: Ba da. De exemplu, eu lucrez la o expoziție care se numește înger, tronuri, voievozi, de vreo 7 ani și nu este încă terminată, pentru că a fost o expoziție „înghețată” o vreme și acum reiau lucrările și le duc până în final. Lucrăm în decursul unui an și piesele care rezultă fac obiectul unei expoziții. Tema se încheagă pe parcurs, o expoziție are nevoie de cel puțin un an de zile ca să se concretizeze – aceasta, dacă e vorba de o expoziție de mici dimensiuni, nu una mare.

A.G.: Înseamnă, pe de altă parte, că nu o gândești pentru un spațiu, o galerie anume?

M.Z.: În ultima vreme am expus la Galeria Căminul Artei, parter, unde am prezentat fragmente din proiectele noastre, ceea ce lucram în decursul unui an. Acum s-au strâns foarte multe teme și e nevoie de un spațiu mai mare. (...)

A.G.: Și când spui că ceea ce vedem aici sunt, multe, lucrări neterminate, ele pot fi începute și acum câțiva ani.

M.Z.: Sigur.. Acestea sunt în stadiul final, ori aproape.

A.G.: În acest chip de... tot înger trebuie să fie...

M.Z.: Da.

A.G.: ...Eu identific niște trăsături de artă asiriană.

M.Z.: Da. Mi-am propus o temă mai clasică, acum vreo 7 ani.

A.G.: Mi se pare foarte interesant că faci artă cu mesaj creștin, dar cu un eclecticism stilistic, care...

M.Z.: Care ține de școală, de ce ai văzut, de ce ai învățat. Îngerii sunt în toate religiile.

A.G.: Îndrăznesc să spun că este postmodern, dacă nu te deranjează pe tine termenul...

Victoria Zidaru: Mai este și pasul egiptean.

M.Z.: Îngerii sunt în toate religiile, aici se împacă între ele religiile. Înger găsești și în arta egipteană, în bizantinism, în orice religie există acești îngeri cu aripi...

A.G.: Ești convins că se pot găsi multe lucruri comune ale religiilor. Se spune că în punctele lor esențiale ele se cam apropie.

M.Z.: Pleacă de la un punct, acceptă câteva lucruri esențiale, după care se împart în problemele particulare. În zona îngerului, a dogmelor de bază care țin de bunul simț, de sfințenie, sunt lucruri în majoritate comune. (...)

A.G.: Marian, ca să fie limpede: pe de o parte, în privința credinței, tu ești creștin ortodox; pe de altă



parte, arta pe care o faci, să o numim artă creștină, artă sacră, sau artă pur și simplu?

M.Z.: Artă plastică cu o tematică spirituală, să-i spunem.

A.G.: Miezul ei e creștin, sau pur și simplu religios?

M.Z.: Tematica, elementul cu care investesc aceste lucrări este de proveniență creștin-ortodoxă. Creștinismul ortodox înseamnă și citirea Sfintei Scripturi, și viețile sfinților, înseamnă și interpretarea lor și ceea ce am trăit eu personal practicând credința creștin-ortodoxă. Fiecare creștin are o experiență personală, dialogul cu Dumnezeu este un dialog intim, care se face în interiorul omului, nu în exteriorul său... Fiecare individ are particularitățile lui. Eu îmi exteriorizez aceste particularități la modul la care le văd. Ce am simțit când am făcut *Acatistul Sfintei Cruci*: am pus într-o imagine o cruce ușor curbată – atunci am început un ciclu mai mare de asemenea cruci ușor curbate de culoare alb-roz, pentru că relația mea cu crucea este o relație de îndrăgostit. Crucea este un simbol feminin în care îmbrățișarea are rostul ei, în care lacrimile, intimitatea dialogului este de natura iubirii dintre un bărbat și o femeie să spunem, în sens spiritual.

A.G.: Da.

M.Z.: Această experiență intimă și particulară eu o figurez și o arăt celorlalți. Sigur că dogmatic sunt multe de spus...

A.G.: Am lămurit care este punctul de pornire, care este miezul. Forma plastică și forma simbolică sunt însă libere, nu sunt neapărat extrase din reprezentările tradiționale, din Erminii.

M.Z.: Nu mă interesează Erminiile și tot ce se spune acolo. Le-am citit, însă pentru că nu fac iocană, nu folosesc Erminiile, și atunci folosesc ceea ce înțeleg eu despre respectiva temă.

Calea Siberiană am expus-o prin anii '94-'97.

A fost o suită de cruci orizontale, ușor curbate, care încercau să se ridice, se târau pe pământ; crucile acelea erau cruci în suferință, cruci în mișcare, cruci-oameni, cruci-suflete. Nu puteam să obțin acel efect cu cruci drepte, dogmatice, de biserică. Ele consumau acea dramă a deportării creștinilor în Siberia. (...)

Pentru mine cerul nu este ceva fericit, o oază de verdeată, de pâraie, de cascade, în care sufletele dansează și sunt în al noulea cer, ci sunt într-o stare de tensiune până în momentul ultim al mântuirii, acela al împlinirii veacului, învierea morților și mântuirea îndeobște. Până în acel moment, fericirea nu este nici pentru cei din cer. Așa văd eu lucrurile. (...)

A.G.: Nu ai niciun fel de rețineră în a utiliza un mediu mai nou, ca video, împreună cu un material tradițional și pe un semn cu o simbolică atât de puternică.



M.Z.: Nu o consider o blasfemie. În definitiv, imaginea contează cel mai mult. Ce reprezintă ea și de fapt mesajul pe care vrei să îl transmiți, nu mijloacele. Visul este o imagine pe care poate și-o transmite Dumnezeu, pentru o anumită conjunctură. Sau cine știe?... Dar cum ar fi să figurezi visul, dacă nu printr-o imagine video?...

A.G.: Da...

M.Z.: Sau vedeniile pe care le-au avut sfinții, sau vederea lui Hristos, chipul. Noi ne-am obișnuit să îl vedem pictat, pentru că la vremea aceea atât aveam: pictura pe pânză ori pe lemn. (...)

A.G.: Lucrarea aceasta e veche, nu?

M.Z.: Da, este prima mea sculptură în bronz, un miel cu șapte coarne. L-am turnat în mai multe exemplare.

A.G.: Ce este?

M.Z.: Mielul Mistic.

A.G.: A venit momentul să te întreb: când a început totul, aproape de orientarea artei tale?

M.Z.: Cu această lucrare am început să-mi pun problema... Am figurat acel miel și apoi m-am gândit unde am mai...

A.G.: Când ai făcut forma aceasta, a fost o revelație?

M.Z.: Nu, așa mi-a venit, apoi am citit, m-am documentat și am văzut despre ce este vorba și am început să lucrez conștient pe zona aceasta. Dar piesa aceea a reprezentat dorința de a multiplica coamele, ochii, fără să...

V.Z.: Țin minte că a venit odată acasă și mi-a zis: „la deschide și citește în Sfânta Scriptură! Cineva mi-a spus că este acolo Mielul Mistic, care are șapte ochi și șapte coarne!”. Am deschis Scriptura și am găsit capitolul acesta și amândoi am rămas foarte șocați.

A.G.: Acele lucrări de la început erau focalizate pe ideea sacrificială...

M.Z.: Da. Și am rămas în zona aceea.

A.G.: De ce?

M.Z.: La baza existenței stă de fapt sacrificiul, voluntar sau involuntar. Totul înseamnă o jertfă, o renunțare, o suferință. Esența existenței aceasta este, până la urmă.

A.G.: Atunci, când ajungem și la fericirea paradisiacă?

M.Z.: Asta Dumnezeu știe!

aici și pe pagina alăturată, stânga:
Imagini din atelierul artistului. Foto: Adrian Guță

A.G.: Artă ta, mai mult de componenta dramatică, de treptele până la... se ocupă, nu?

M.Z.: Deocamdată, în faza aceasta suntem. Viața aceasta, atât conține. „Tema” pe care o primim la naștere este suferința. Trebuie să „ne facem temele” și primim la sfârșit o „diplomă de absolvire” a acestei „școli”. După care urmează tema fericirii, dar tema fericirii este la sfârșitul veacurilor, așa cum scrie în Sfânta Scriptură: venirea lui Hristos, învierea morților...

A.G.: Și dacă cineva vrea totuși să caute, intrând în atmosferă, intrând în miezul spiritual, să caute puțin liniște sau seninătate în ceea ce faci tu, unde o găsește? O găsește, sau nici nu are rost să o caute?

M.Z.: O găsește numai în acceptarea suferinței ca o formă de fericire. Un creștin adevărat are o listă întreagă de renunțări, dar aceste renunțări îi creează o fericire cu anumite limite pe care și-o permite și la care are acces în viața aceasta... Poate revelația sa-i dea, pentru puțin timp, o senzație de fericire, rugăciunea...

A.G.: Cineva cu o existență decentă, fără păcate sau fără păcate majore, care e conștient de ele, dar fără simțul sacrificialului, fără spirit de sacrificiu – nu sunt șanse și pentru un astfel de om?

M.Z.: Nu, tocmai spiritul acesta de sacrificiu este rezultatul sfințeniei. Un om sfânt are implicit spiritul acesta de sacrificiu pentru ceilalți, de a se jertfi. Ascultarea este o formă de jertfă. (...)

Adevărul este la mijloc: fericirea trebuie trasă în jos, iar suferința trebuie dusă înspre fericire, că la un moment dat se contopesc. Sigur că pare un paradox să confunzi suferința cu fericirea, dar un creștin își asumă: suferința devine fericire. Aceasta este esența lucrărilor mele. Înspre zona asta duc lucrurile: trag în jos suferința, o fac acceptabilă, sau o trag în sus, fericirea o cobor cu picioarele pe pământ, fără extaz, fără exaltare, fără o încredere prea mare. Nimeni nu are siguranța că este mântuit.

A.G.: Crezi că ai fost ales ca artist să faci ceea ce faci?

M.Z.: Cu toții suntem aleși. Fiecare dintre noi are o alegere într-o anumită direcție. Ca artist, să fiu ales ca să fiu artist, acesta cred că a fost darul pe care mi l-a dat Dumnezeu. Ca să fac din artă ceea ce fac acum, a fost un lucru pe care mi l-am asumat singur și pe care Dumnezeu l-a confirmat:

„Dacă tu vrei să faci lucrul acesta, fă-! Eu nu te opresc!”... Mesajul pe care îl conțin, cred că este binele pe care Dumnezeu vrea să îl facă acestei națiuni. Nu mă interesează mântuirea mea personală, ci mă interesează mântuirea neamului meu. Cu toții suntem o familie și vreau să ne mântuim cu toții împreună. (...)

DIALOG CU WANDA MIHULEAC

despre optzecism și postmodernism

de SIMONA VILĂU



Simona Vilău: Generația '80 în România, în ceea ce privește artele vizuale sau literatura, a fost și este un material bogat de studiu și analiză. Privind retroactiv, după mai mult de douăzeci de ani, considerați că postmodernismul românesc s-a conturat odată cu ea sau sunt două noțiuni care au interferat (și s-au identificat, implicit) mai târziu?

Wanda Mihuleac: Generația 80 – din care considerați că fac parte – a avut în România ca și în alte țări, un rol important; azi este chiar la modă reevaluarea anilor '70 și '80, cu readucerea pe scena mondială a mișcărilor *Fluxus*, *Equipo cronica*, *Untel* etc.; în această viziune mondialistă, cred că întrebarea dvs. este binevenită. Retroactiv, influența conceptului de „postmodernism”, importat din Europa, teoretizat de J. F. Lyotard, a fost generată de o constelație de oportunități și oportuniste: după o perioadă de „libertate de creație plastică” de tip pictură abstractă, care era percepută ca „modernă”, în opoziție cu arta oficială de tip realism socialist, artiștii tineri din această perioadă au simțit nevoia unei rupturi cu arta generației „bine văzute”. Deși cei care conduceau Uniunea Artiștilor Plastici erau artiștii oficiali, opinia generală se îndrepta spre artiștii care aveau o tendință abstractă. Cred că apariția unei arte „post-moderne” este un fenomen de generație cu un caracter oedipian. Îmi permit să spun de asemenea că această generație era mai citită, mai cultă, avea o deschidere spre teoretizarea fenomenului artistic, care la generația anterioară era numai vizuală sau,

mai brutal zis, era o cultură de răsfaiat reviste și coloage. Legătura cu literatura s-a impus imediat, explicit sau implicit: în cazul meu, am început colaborări cu scriitorii...

Bineînțeles că manifestarea cea mai „postmodernă” a fost expoziția *SCRIEREA*, pe care am organizat-o împreună cu regretatul critic de artă Mihai Drișcu în mai 1980, unde rolul literaturii lizibile și vizibile a fost mai mult decât evident: în această expoziție a fost prezentată cea mai lungă frază (30 de metri), concepută și caligrafiată de scriitorul M.H. Simionescu, precum și manuscrise ale grupului de la Târgoviște: Radu Petrescu, Costache Olăreanu, plus Șerban Foartă din Timișoara.

Alte manifestări plurivalente de tip postmodern au fost și expozițiile „Spațiul-obiect” și „Spațiul-oglinză” – cea de-a doua a fost interzisă imediat după vernisaj, catalogul, oprit în tipografie; au fost expuse fotografii de sfere din oglinză, pe care au fost imprimate scurte poeme de Mircea Cărtărescu. Aceste obiecte au fost depuse în diverse locuri din București, reflectând spațiul ambient concentrat în spațiul sferic al oglinzii și textului. Aceste obiecte, concepute în mod anonim de mine au fost immortalizate pe peliculă de Florin Iaru.

Tot în acest spirit au fost și cele două ediții ale acțiunilor underground „House Party”, găzduite în casa lui Decebal Scriba: din fericire, un prieten al familiei mele avea o cameră video și s-au putut filma intervențiile lui Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihălțeanu, Dan Stanciu, Teodor Graur, Andrei Oișteanu.

dreapta:
Expoziția personală din 1988 la Muzeul de Artă București: vedere generală, instalație 400 x 400 x 40 cm, marmură, pigment albastru. Foto: Wanda Mihuleac

dedesubt:
Expoziția „Compagnie pubis-citaire” Saint Etienne -Franta, 2002
instalație 300 x 400 x 60 cm, piele, mulej rășină
Foto: Wanda Mihuleac



S.V.: Ca participant activ al perioadei respective, vă mai regăsiți astăzi în spiritul acelor ani? Sau pur și simplu a fost doar o etapă din evoluția dvs.?

W.M.: Personal, îmi este greu să mă regăsesc astăzi în spiritul acestei perioade românești, deoarece din 1988 am ales să mă stabilesc la Paris, unde aceste analize nu își au același sens; de altfel cred că în perioada 1980-1989, artiștii care au „actat” sau produs lucrări, fotografii, instalații, nu au avut conștiința apartenenței la o mișcare determinată „optzecistă”. Dacă mă considerați o participantă activă a acelor ani, vă pot spune cu sinceritate că a fost o etapă importantă, care s-a continuat sub alte forme:

1. influențată de filosofia derrideană (care are legături evidente cu postmodernismul), am dezvoltat un demers pe care l-aș numi al DECONSTRUCȚIEI, unde noțiunile de limită, derivă, grefă, ironie, lipsa de ierarhie între genuri etc. s-au concretizat în lucrări, instalații, video-uri, performanțe;
2. activitate editorială care se bazează pe interacțiunea text-imagini – o amintire a perioadei „post-moderne bucureștene” (crearea unei edituri, mai întâi Signum în 1996 și apoi Transignum, ambele la Paris). Această editură europeană care are un caracter specific, multilingvist, asociativ, participativ, ea inițiază acțiuni artistice sau pluriartistice, în amintirea manifestărilor organizate de mine în spiritul „post-modern” din anii 1980.

S.V.: Cum puteți defini astăzi optzecismul, în comparație cu ce a urmat mai târziu? Care sunt trăsăturile specifice ale acestei perioade (și, de ce nu?, ale acelei generații)?

W.M.: La această întrebare nu am legitimitatea de a răspunde, deoarece, nefiind prezentă la viața artistică românească după 1990, nu pot face reflecții pertinente.

S.V.: Ce reprezintă Generația 80 pentru postmodernismul românesc? Cum au ajuns ele să fuzioneze?

W.M.: Nu îmi dau seama ce reprezintă o generație în ansamblul haotic al unui așa-numit postmodernism național.

S.V.: Cine considerați că sunt reprezentanții cei mai importanți ai acelei perioade și cum îi vedeți astăzi?

W.M.: Un răspuns cât se poate de subiectiv: dacă în literatură generația optzecistă are reprezentanții ei iluștri, în arta plastică din această perioadă au existat expoziții personale sau de grup, care numai ulterior au fost catalogate ca postmoderne; nu îmi amintesc ca acest concept să marcheze puternic activitatea plastică din acești ani. Nu îmi permit să denumesc reprezentanții importanți sau mai puțin importanți ai acestei perioade, mai ales că „după război, mulți eroi se arată” sau, cu mai mult umor: puțini am fost, mulți am rămas.



4

**PORTRETE
DE ARTIST**

Portfolios

Andrei Chirășița, "Muza citadină", 1998, ulei pe pânză

VIOARA BARA

„Țipătul femeii pasăre”

text de MARIA ZINTZ

Vioara Bara este o prezență activă în viața artistică orădeană, pe măsura temperamentului său tumultuos, ardent. S-a dedicat cu pasiune deopotrivă picturii și scenografiei, chiar de la absolvirea Institutului „Nicolae Grigorescu”, în anul 1983. Totuși, prima sa opțiune este pictura, unde are libertatea totală de exprimare. Îmi amintesc tablourile expuse la prima sa expoziție personală din 1987. Preponderente erau un fel de „peisaje”. Dar ce peisaje! Dramatice, cu ceruri incendiare, cu suprafețe încărcate de forme grele, obținute prin pensulații împăstate, uneori părănd vitrificate, ca după revărsările unor vulcani, alteori operând frământări tectonice, prin straturi dense de pământuri, dar și cu zone de eliberare către un spațiu simbolic, cel al luminii, amintindu-ne de fondurile de aur bizantine. Era perioada când făcea sute de studii de culoare. Încă pe atunci, prin tensionările formale, prin cromatica împăstată, în tonalități grave, observam că era apropiată de viziunea expresionistă. Era ceva care, deodată trezit, stârnit, nu mai putea să fie zăgăzuit, limitat, potolit. Odată trezite acele forțe – adunate sub semnul femininului – își cereau dreptul de a primi formă – în expansiune – ca niște explozii în lanț.

dreapta, de sus în jos:

1. O iguană mănâncă o altă iguană. Foto: © Vioara Bara
2. Fata din spatele soarelui. Foto: © Vioara Bara

pagina alăturată, de la stânga la dreapta:

1. O iguană strâmbă creasta muntelui. Foto: © Vioara Bara
2. Imagine din expoziție. Foto: © Vioara Bara



În *Țipătul femeii-pasăre* – genericul expoziției deschise la București în 1989, Vioara Bara și-a dezvăluit direct neliniștile ființei sale. De altfel, chiar imediat după personala din 1987, ea participa la expozițiile de grup cu lucrări mari, cu personaje ivite din pământ, răscolite, sacrificate, personaje ce simbolizau viața, cu zbaterile ei, sacrificiul, moartea, memoria pământului care ne cuprinde pe toți, dar și ideea fecundității. Trupuri feminine, adesea fragmentate, contorsionate, crispate ori cu mișcări exasperate (în încercarea de a reveni la starea de armonie), de o mare vibrație vitală, emanau energii teribile. Gestul și petele intense, contrastante, chiar stridente, deveneau mijloace de eliberare a tensiunilor. Aceste contraste, aceste „țipete”, care schimonoseau formele, apăreau de fapt tocmai din dorința arzătoare de echilibru, de afirmare și recunoaștere a feminității, un recurs împotriva singurătății, dacă acest lucru ar fi posibil. Vioara Bara spunea că a vrut „să arate cum poate să ajungă sufletul unei femei pe dinlăuntru ei”, zbcuciumul unui univers amenințat, pe care existența, învelisul exterior, de o imperfecțiune fatală, și-a pus pecetea.

Ea nu ezită să recurgă la sacrificare, la metamorfozare, dacă mai este timp, dacă mai este speranță. *Femeia-pasăre* se zbate, e mutilată, vrea să se elibereze, oricare ar fi prețul, chiar cu cel al propriului trup. Pe suprafețe mari, vedem forme umane și cvasiumane, contorsionate, cu atele în loc de brațe, cu cioturi în loc de picioare. Într-o lume copleșită de sexualitate, cu trupurile schimonosite, rănite, ciopârțite, doar semnele fecundității și ale sexului feminin sunt exagerate, exacerbate, organe sexuale la vedere, torsuri exagerate (amintind de formele feminine din neolitic ce aveau rolul de a „provoca” fecunditatea naturii). Nu ezita să recurgă la colaje, sfori, cârpe, lemn, pene, la culori violente, aruncând, improșcând vopseaua pe suprafețele mari ale pânzelor, amintindu-ne într-un fel de Willem de Kooning prin înfățișarea grotescă, dezagreabilă a figurilor, prin pensulația frenetică. Vioara Bara nu a fost niciodată omul jumătăților de măsură, nu a revendicat ceva cu „sotto voce”, a avut propriile ei experiențe de viață care i-au marcat existența și a dorit ca tablourile sale să nu menajeze pe nimeni. Dar vom afla aici totuși și zone de o tulburătoare frumusețe, de visare, alături de suprafețe care ne sugerează întâmplări



cutremurătoare. Întâlnim zone care subscriu abstracționismului, dispuse în straturi dense, vâscoase, alăturate unor suprafețe de mare delicatețe, cu transparente diafane.

Vioara Bara, artista sensibilă și, așa zice, cu simțul premoniției, nu s-a limitat la reflectarea condiției sociale a femeii, ci a dorit să pătrundă în adâncurile, în contradicțiile ființei umane, a permanentei dualități a binelui și răului, a contradicțiilor care însoțesc omul în lumea terestră, a forțelor malefice din jurul nostru, a încercărilor atât de des desperate, a aspirației femeii și bărbatului de a realiza acea unitate care ar însemna puritate, liniște și armonie. Ființele imaginate de pictoriță sunt urâțite, zbaterile, contorsionările trupești și sufletești devin abrutizate, primesc atribute animale, ca expresie a forței lor brutale, într-un spațiu haotic din care singura salvare este fuga. Mișcările sunt centripete, sugerează vertijul, haosul, tensiuni teribile ce aparțin zonei subconștientului și totuși, în chiar această brutalitate formală și cromatică, aflăm zone informale, ce țin de inframaterialitate sau care par că au transgresat materia însăși. Este o pictură plină de energie și pasiune, cu o atmosferă tulburătoare, tonurile aparținând unui expresionism violent, deși arta sa provine din straturile adânci ale subconștientului, ale abisalităților ființei, laturii sale sublimale, totul cu dorința unei ascensiuni, a eliberării din strânsoarea convențiilor, a unor relații false, a prejudecăților, a propriilor obsesii. De aceea, pe lângă forme trupești legate de sexualitate, de mutilări oribile, vedem forme-simbol ale vieții, inima, ochiul – al treilea ochi, cel pierdut în aventura cunoașterii umane –, pentru că s-a pierdut puțința de a afla esențialul și a fost permisă prezența răului, a luptei permanente dintre bine și rău.

Vioara Bara a denumit, sugestiv, un al doilea ciclu al picturii sale – *Universul cel mare mănâncă universul mic*, o temă pe care o regăsim în creația unor iluștrii pictori europeni (Bruegel: *Peștele cel mare îl mănâncă pe cel mic*). Legea evoluției în natură înseamnă cru-

zime. Revedem în lucrările ce aparțin acestui ciclu *ochiul* – cel închis, destinat pătrunderii în adâncurile ființei și în adevărul universal; casa – ca loc ce ne poate ocroti, ajungând la uter și astfel din nou la motivul *femeii* ca locuire a ființei neprihănite, chiar biserica fiind simbolizată în *Fecioară*. Dar frământările Vioarei Bara nu se liniștiseră încă, tensiunile au rămas, și astfel apare încă un ciclu, al treilea, având ca sursă a exprimării dualitatea bine – rău, bărbat – femeie, violența prezentă în lume: *O iguană mănâncă altă iguană*. Apar iarăși ochiul, casa, masca, semne ale prezenței morții. Forme vâscoase, în negru, cu accente de roșu dramatic, măști amenințătoare, spânzurați, spații marcate de figuri în care omenescul se amestecă cu animalicul din nou, spații marcate de atmosfera apocalipsei. Tensiunile personale (incendii din atelierul ei, care i-a mistuit tablourile, a marcat-o puternic), tensiunile lumii – pe care ea le-a simțit și presimțit profund, au făcut ca lucrările sale să devină teatru de război. Apar iguane, pești, focuri, reptile cu aripi, soarele și luna condamnați să nu se întâlnească niciodată, sori care plâng. Imaginarul este dominat de violență, de moarte, de coșmare, de păcat, dar și de dorința arzătoare de puritate, vedem damnați, ochii sunt orbi ori întorși, o zbatere continuă de a ieși la lumină, de împăcare cu lumea, o împăcare cu sine. Așa a ajuns la un alt ciclu: *Poartă spre centrul dinlăuntru meu*. A eliminat negrul, textele poetice sunt numeroase. Gândul la moarte este alungat. Noaptea nu înseamnă neapărat negrul, moartea, abisul, noaptea poate fi colorată. Lumina se ivește în albastru celest. Personajele masculine sunt redade în starea de hermafrodit (o astfel de redare era prezentă și în cicluri anterioare), fără față, întunecate, o contrapondere firavă la formele dinamice, contrar personajelor feminine, cu forme accentuate, planturoase. Multe personaje au aripi, sunt îngeri căzuți, îngeri-femei cu săni numeroși care vor să se înalte, îngeri și demoni ce plutesc în spații care sfidează legile gravitaționale. Personajele cu aripi trăiesc și ele



în marea unitate ce înglobează viața și moartea, binele și răul, antiteze pe care doresc să le depășească. Unii dintre îngerii ambivalenți sunt făpturi totuși demonice, mesagerii care leagă transcendența de imanentă, vizibilul de invizibil, principiile uniunii erosului cu pământul, între soare și lună. Chipurile par ca niște măști de copii, unele inspirând inocența, altele perfide, doar mimând puritatea, deși dorința de inocentare a personajelor este sinceră. Alături apar uneori păunii cu penajul multicolor, ca un miraj al armoniei, neafată încă, decât, poate, prin credință.

Chiar dacă mai apar deformări, Vioara Bara a renunțat la spulberarea violentă a componentelor, la puternica disociere ca expresie a tensionării emoționale, la prezența brutală a sfârtecării care era un semn al unor rupturi, al unor suferințe lăuntrice, deși cele două contrarii sunt încă prezente. Închisoarea este de fapt în interiorul nostru, acolo se duce lupta împotriva terorii, acolo are loc efortul chinuit al omului, încercând să-și depășească limitele. Figurile se agită într-o temporalitate pe care n-o fixează niciun decor. Sunt figuri de vis ce participă la acțiuni indescifrabile. Întunericul este străpuns de o lumină ezitantă, dar tot mai prezentă, o lumină ce aparține sufletului. Roșurile persistă, mai calde, pătrunse de un suvoi de viață, albastrul azur și ultramarin, auriul amintind de opulență, cu transparente rafinate. Formele sunt elegante, unduitoare, grafisme eliptice cu ecouri orientale, alături de cele care i-au traversat creația – cele morbide, contorsionate – dar care acum sunt mai puțin terifiante.

În ultima vreme, Vioara Bara pictează pe bucăți mici, pătrate, din tablă, suprapuse și legate cu sfoară, pe fond alb, albastru, negru, auriu, preluând de la marile ei pânze anterioare formele-simbol: inima, masca, ochiul, capetele, păunul etc. – totemuri, semne. O liniște care duce la preferința arhetipului. Forme reduse la esența lor ce presupune concentrare, o biruință asupra tenebrilor, atât cât este posibil, ceea ce ne determină să ne întrebăm: *Încotro, Vioara Bara?*

RUDOLF BONE

Memoria Formei

text de RAMONA NOVICOV

Limbajul artistic al lui Rudolf Bone este de o coerență de excepție. De la început a fost preocupat de un anume experiment, cel ce viza eliberarea sculpturii de „apăsarea” masei materiale. „Doream – spune Bone – să o scap de gravitație, să-i confer o stare poetică.” Sculptorul, pe măsură ce devenea un antisculptor, a fost mereu atent să păstreze în raport cu propria creație o anume alteritate, care să-i permită să așeze între el și obiectele plăsmuite acel interval, acel gol în care să se poată manifesta un anume fenomen de expansiune și metamorfoză materială, formală și energetică: ecloziunea. Pentru Bone, ecloziunea era, de fapt, reculul în pozitiv al unei implozii.



dreapta, sus:
Imagini din expoziția „Memoria Formei”, aprilie-mai 2011
la Oradea. Foto: © Rudolf Bone



jos, de la stânga la dreapta:
Imagini din turnătorie, lucrul la „Memoria Formei”, lingouri. Foto: © Rudolf Bone

De aici se naște sculptura sa a-spațială sau spațializată, dar fără masă, imponderabilă, ca un fel de contur al pragului dintre spațiu și neant (1989, expoziția sa de la galeriile Orizont, București). Astăzi, Bone vorbește despre programul său plastic explicit: „Eu nu vreau să abandonez total lucrul cu materialul, doar vreau să construiesc spații ușurate de masă. Îmi place să muncesc materialul cu mâinile. Nu doresc să pătrund într-o lume virtuală ca cea pe care mi-o oferă cibernetica. (...) iubesc sculptura și știu că este mediul în care mă simt în elementul meu, iar metafora vizuală prin care încerc să comunic cu semenii mei se simte încorsetată, adeseori, de masa materiei specifice sculpturii consacrate. De aceea am urmat, în decursul carierei mele artistice, un demers de eliberare treptată de chingile materialității”.

Bone a mers metodic pe firul cărării sale, care îl ducea mereu tot mai departe de centrul gravitațional al materiei sculpturale, spre locuri tot mai golite de încărcătura materială, tot mai aproape de expresia artistică a poeziei zen: la Sibiu, în martie 1989, o *Cărare de Nisip* lega *Geea de Talazul, Copacul și Ploaia de sticlă*. La Timișoara, în mai 1991, parcurgea un *Drum al Crucii* personal, săvârșind o acțiune ce atingea, cu feroarea autoflagelării, punctele nevalgice ale condiției umane, implicite ale condiției artistului. În continuarea acestui traseu, în intervalul 22 aprilie – 16 mai 2011, Bone a creat o expoziție secvențială, așa cum un alchimist pregătește *opus magnum*. Titlul, *Memoria Formei*, conținea programatic toți timpii și toate stagiile expoziției. În trei secvențe, materia metalică ce i-a slujit, în 2010, ca suport al *Expansiunilor* de la Moara Răsăritului, a fost acum redusă din nou la condiția ei bidimensională, dar prin zdrobire, deci prin limbajul artei informale. Astfel, trupul sculpturii ce a înflorit odată în spațiu se transformă, sub tamburul tăvălugului, în propria lui umbră. Acțiunea a fost filmată, iar filmul a fost proiectat la galeria Konstant din Oradea, în 22 aprilie 2011. Pe podea erau prezente câteva din formele lamelate peste care se putea păși cu neliniștea cu care se pășește pe umbre. Al doilea stagiul al explorării memoriei formei a avut loc peste șapte zile. Tot ce a fost redus la condiția umbrei, a suprafeței, a antifomei, atunci s-a respațializat într-o formă colectivă, totalizatoare, un nou pământ și un nou cer, ce conținea nu doar concretețea materiei, nu doar corpul ei material, ci și memoria ei stigmatizată. Peste alte șapte zile, Bone a plăsmuit o nouă „facere”, de data asta privită din perspectiva eternității. Materia ce a



alăturat:
Expansiuni

mijloc:
Tăvălugul

jos:
Compresarea „Memoria Formei”



fost odată expandată în sute de forme deschise, învoalte, volatile, receptacole ingenuie ale luminii, apoi zdrobită și reîntrupată, este acum contrasă la maximum sub forma a trei lingouri suprapuse piramidale. Întoarcerea la materii și forme arhetipale, Bone o face de data aceasta nu cu mâinile lui, ci prin alți maestri: meșterii făurari. Filmele care au documentat toate etapele acestor transfigurări au revelat, pe de o parte, noblețea unei arte sacre a focului, ce pare a se șterge din memoria colectivă, pe de alta, s-au și constituit ca o memorie a memoriei formei. Doar așa, spune Bone într-un limbaj emetic „orbitor”, se poate resacraliza materia lumii: doar prin zdrobire, dispersie, ardere – pentru că doar așa poate să renască și să activeze vechile tipare ce o așteaptă acolo, pe locul lor piramidal, dintotdeauna. În aceea seară de mai a lui 2011, după ce mi-am plimbat degetele pe suprafața lingourilor, când tocmai mă pregăteam să plec, Bone mi-a spus, apodictic, ceva la care continui să mă gândesc și acum: „Toata arta laică e minoră”. Și mi-am adus atunci aminte că, întotdeauna, fiecare din gesturile sale artistice era încărcat cu forța unei arte – să-i spunem – majore.



DORIN CREȚU

Diafan în negru

text de AURELIA MOCANU

Prin deceniul debutului, parizianul Dorin Crețu aparține generației '80 de creativitate contra curentului controlat de ceașismul terminal. Atunci, câștigând dreptul de a rămâne în capitală cu prețul cioplitoriei la Mastabaua Poporului, Dorin era extrem de atent, ca după un colac de salvare profesională, la informația venită de pe simezele de succes ale Occidentului. Se drena nervos cu grifaje de tip Arnulf Reiner peste auto-portrete fotografice grimasate și eventual răsturnate. Pentru a fi posibilă expunerea pe simezele arondate Cenaclului tinerimii, el a mai pictat, cu smerenie bonnardiană, o serie de naturi statice deduse din Hranele berniste.



Din 1989, atleticul și cordialul brașovean se încetățenește la Paris. După ce ne-am dizolvat granițele în UE, devine interesant, nu numai în artă, valul de vizite profesionale ale fiilor răzbătători. Crețu realizează un turneu expozițional românesc în 2008. Surpriza liric-ascetică a selecției cu caracter retrospectiv a fost una remarcabilă. Parterul Palatului Mogoșoia a vibrat atunci pe o coardă extrem de subtilă a picturalității monocromului.

Dorin Crețu a plecat din spațiul bizantin purtând cu el, nu știm cât de subconștient, un soi de monodie cromatică, cu o pneumă a aburului pastei picturale așternute în emulsii de tempera. A practicat cu tenacitate refuzul figurației, plonjat fiind în caruselul stimulilor optici ai unei metropole, mamă a loazirului. Știm ce greu se rezistă la cântecul sirenelor pub(i)ene și ce s-a întâmplat cu pictura actualilor tineri, după coliziunea dintre griul betoanelor ceașiste și irumperea consumismului publicitar.

Pictorul Dorin Crețu poate susține la ora asta, din tremurul pensulei, o excelentă vibrație de brunuri-gri-ivoire până la negrul exemplar din marile formate cu fronton de ediculă. Pictură suprematist-senzuală, proplasma din fundalul vălului tonal poate convoca rețele ortogonale, striaii verticale sau orizontale, ca pe lamelele microscopice de alge sau scoarță. Există și o serie floral-elicooidală a pretextului grafic. Concentrarea mijloacelor, restricția performativă în favoarea meditativului sunt un dar ascuns caracterial pe care-l mărturisește artistul. De două decenii, pictura lui Dorin Crețu delimitează, fără abatere, o spațialitate de calitate psihologică din categoria (teologică, se pare) a diafanului.



În prezent artistul este reprezentat în România de galeria AnnArt, unde are în expunere lucrări din seria *Fleurs* și în pregătire o personală pentru toamna 2012. La Paris, Dorin Crețu lucrează cu galeria Charlotte Norberg, care i-a organizat în ianuarie-februarie anul acesta cea mai recentă (a douăsprezecea) expoziție personală în Franța.

pagina alăturată, stânga jos:
„Roz și negru”, rășină acrilică și pigment pe pânză,
80 x 80 cm, 2010, Paris. Foto: Dorin Crețu

pagina alăturată, dreapta sus:
„Floare de noapte”, rășină acrilică și pigment pe pânză,
50 x 60 cm, 2011, Paris. Foto: Dorin Crețu

deasupra, de la stânga la dreapta:
1. „Fără titlu”, ulei pe pânză, 72 x 54 cm, 2004, Paris
2. „Fără titlu”, ulei pe pânză, 72 x 54 cm, 2002, Paris