

Sculptura
Sculpture

arta

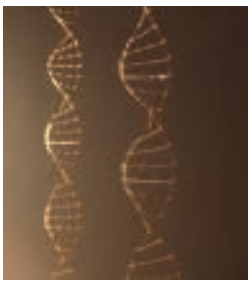
revistă de arte vizuale

nr. 8-9 / 2013

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



UNIUNEA
ARTISTILOR
PLASTICI
din
ROMANIA



MIRCEA CANTOR, EPIC FOUNTAIN, 2012
© Mircea Cantor, Von Lambert Gallery

arta 8-9, 2013, anul IV



UNIUNEA
ARTISTILOR
PLASTICI
din
ROMANIA

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

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

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

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

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

Credite fotografice / Photo Credits

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

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

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

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

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

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

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

Sculptura, azi

text de **MAGDA CÂRNECI**

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

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

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

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

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

sumar/contents

■ ENGLISH VERSION

1

Sculptura în câmp restrâns // Sculpture in a restrained field

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

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

2

Sculptura în câmp expandat // Sculpture in an expanded field

Anchetă // Inquiry:

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

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

3

Expoziții în România // Exhibition in Romania

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

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

4

Expoziții internațional // Exhibitions abroad

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

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

5

Interviu // Interview

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

6

Cronică de carte // Book Reviews

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

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

7

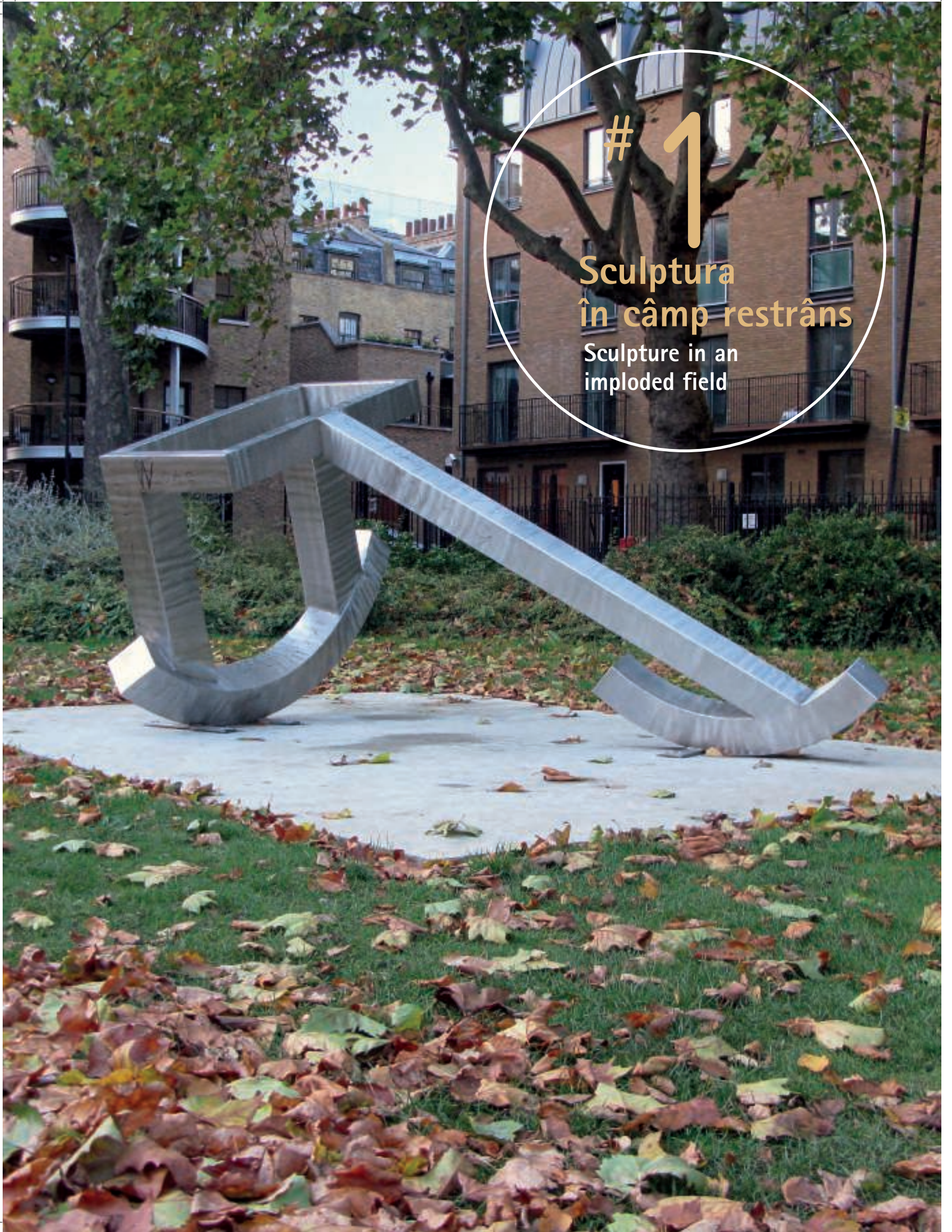
Ancheta de Artă // Art Inquiry

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

8

Info

EXPOZIȚII, EVENIMENTE:	153
CONTRIBUTORI ■	174



1

**Sculptura
în câmp restrâns**

Sculpture in an
imploded field



Sculptura în câmp restrâns

editorial de **ADRIANA OPREA**

Scriam la un moment dat:

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

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

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

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

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

mai e în continuare vorba, odată cu anii '60. Ce se întâmplă bunăoară cu sculptura românească începând cu acea perioadă? Și cum apare ea acum, privită retrospectiv prin jocul de oglinzi inaugurat de extinderea sculpturalității contemporane? (A se reciti sub această lupă textele criticului Anca Arghir, admirabile în încercarea de a teoretiza „nua sculptură veche românească”, cum am putea-o numi acum, în revista *Arta* de la sfârșitul anilor '60 și primii ani ai următorului deceniu). Într-o oglindă, imaginea este totdeauna identică, dar nu ocupă același spațiu cu „originalul”, totul e deplasat. Această entitate curioasă care poate deveni prin schimbarea perspectivei sculptura modernistă românească – care e, se poate spune, sculptura românească așa cum o știm și o recunoaștem altminteri cu toții – cred că justifică obiectul unei discuții. O discuție „în absența sculpturii”. Tot pomind de la Rosalind Krauss, sculptura în câmp restrâns poate fi înțeleasă plecând de la notațiile unei autoare despre logica lui „nici-nici” (Johanna Burton în catalogul *The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture*). Dacă sculptura extinsă a anilor '60 occidentali pune în act identitatea unei producții care interoga și aducea în perimetrul propriu probleme ale arhitecturii și peisajului (pentru a simplifica teza lui Krauss), ea nu era nici una nici alta, nici arhitectură, nici peisaj. Însă ulterior sculptura a trebuit să se mai delimiteze de încă ceva, de instalație. Nefiind definibilă nici ca instalație (cu toate argumentele vizuale care apropie sculptura de instalație în „Vitamina 3D” de la Editura Phaidon), dinamica ei a adoptat astfel logica lui „nici-nici-nici”. Dubla, tripla negație devenită afirmație. Sculptura nu e nici aia, nici aia, nici aia. E doar sculptură.

În sensul acesta, modernismul afirmat și reafirmat al sculpturii românești din perioada comunistă și de după aceea are suficient „mister” în el de investigat. Tatonându-l, subiectele pe care textele și interviurile acestui mic dosar tematic le aduc în față merg de la moștenirea grea și uluitoare de rezilientă a lui Brâncuși la estetica, niciodată valorizată ca fiind aparte, mai totdeauna bagatelizată sau expediată prin generalizări, a taberelor românești de sculptură. Totul ar putea fi așezat sub interogația: ce se întâmplă în sculptura românească după Brâncuși? Răspunsurile, redată aici mai ales în datele lor istorice, uneori eseistic, în eboșă, sunt ingredientele disperate, asumat incomplete, ale unei anticipări. Ca sculptura-teritoriu de problematizare să devină prezentă. Deși poate că tocmai absența ei, fie și numai relativă, din „programul” artei contemporane, face o atare discuție interesantă, cum ziceam.

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



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

Sculpture in an Imploded Field

editorial by **ADRIANA OPREA**

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

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

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

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

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

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

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

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

This is why I think that the asserted and reasserted modernism of Romanian sculpture in the communist period and afterwards is a consistent topic in itself. By exploring it, the subjects that the texts and interviews of this small thematic file in ARTA bring to attention range from the heavy and incredibly resilient inheritance of Constantin Brâncuși in Romanian sculpture to that special aesthetics (never questioned as such, almost always stultified with generalizations) of the Romanian open-air sculpture symposiums in the '70s and '80s. In this respect, everything could be summed up to the issue: what happened in Romanian sculpture after Brâncuși? The answers, embedded here in their historical data, sometimes in essays or sketchy historiographical attempts, are disparate ingredients, assumably incomplete, of an anticipation, for sculpture as a territory of problematization to become present. Although, maybe precisely its partial absence from the "menu" of contemporary art events makes this discussion particularly interesting, as I was saying. Now, when this text must be ready for print, I just want to add this: the legacy of Brancusi shaped a canon, a gallery of prestigious Romanian Sculptors with capital S that is not debatable yet. The photography of sculpture in Romania not just contributed to shaping that gallery, but had a more complex role to play in the history of Romanian sculpture, which needs comprehensive study. A small exhibition at the Romanian Academy in Bucharest just opened, accompanied by a large catalogue and a symposium, in order to pay homage to the Romanian sculptor Gheza Vida at his centenary. This leads to another topic to be further studied, namely the relation established, or not, between local modernism and the import of Socialist Realism in Romanian sculpture of the '50s, in a moment when Brancusi was temporarily banned from the gallery mentioned above. Last but not least, one can hardly ignore the way writers, art historians, researchers, artists continue to shape the discourse around local sculpture, how they talk and how they write about Romanian sculptors. The following texts enact this discourse and I find them interesting at least from this point of view.

Sculptura românească după Constantin Brâncuși

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

interviu realizat de **ADRIANA OPREA**

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

Brâncuși

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Sus:

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

Dicționarul sculptorilor din România

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jos:

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



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

Secvențe avangardiste

text de RAMONA NOVICOV

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



Dreapta:

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

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

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



Summary

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

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

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

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

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



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

Cele două sculpturi

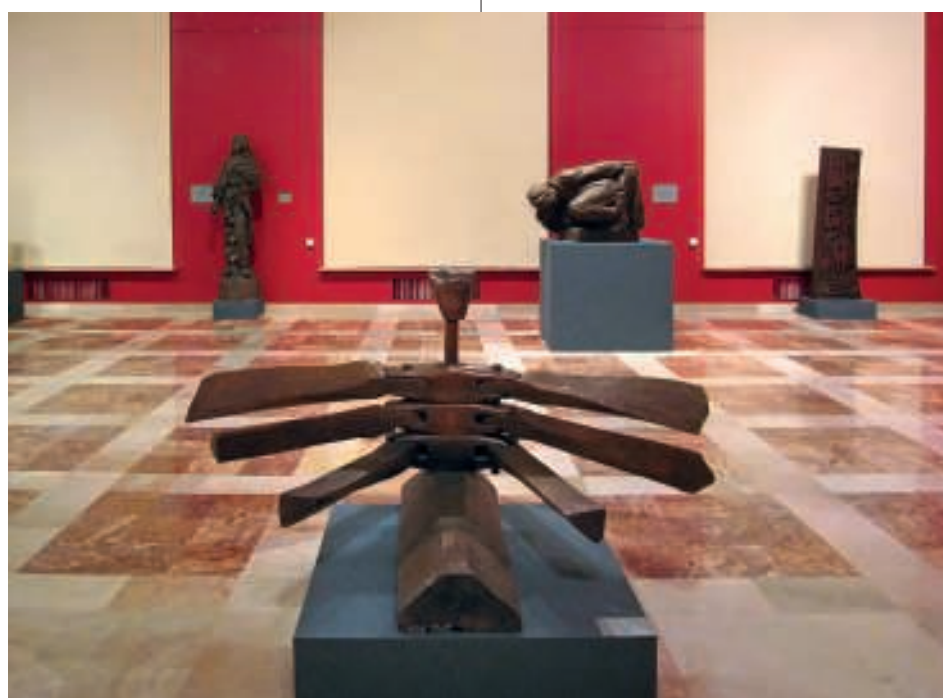
Arhetipuri sculpturale. Sculptura în lemn.
Opere din patrimoniul Galeriei Naționale 1918-1999
Muzeul Național de Artă al României, București
Curator: Ana Zoe Pop
5 iulie – 28 octombrie 2012

Text de **ADRIANA OPREA**

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

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

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



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

Dedesubt și pagina alăturată:
Vedere din expoziție
Exhibition view

obiectul e un construct, suspicioasă fiind în deconstrucția ei inclusiv, și poate mai ales, față de o instituție *old style* cum e muzeul. Cu toate acestea, există un loc în care cele două istorii și cele două instituții care le produc se întâlnesc incontunabil și el este acomodat, deloc întâmplător, de una dintre ele. Locul în care ele reușesc să se completeze este expoziția temporară care ritmează viața oricărui muzeu. Că cele două instituții comunică, lucrează împreună acolo cu adevărat se certifică în *Arhetipuri sculpturale* pentru că „mâna” muzeului a avut aici de partea ei „mintea” sobră și pertinentă a unui istoric de artă, care a explicat demersul cu o claritate exemplară (că vorbeam de voce și sunetul termenilor) atât în expoziție cât și în catalog. Asta chiar dacă discursul istoricului de artă Ioana Vlasu proptește și astfel adâncește și limitează discursul muzeal la el însuși, nu îl dislocă și nu-l completează prin diferență, pur și simplu îl reafirmă: Academia ar spune că ce am văzut la MNAR a fost, previzibil, o expoziție de muzeu. Organizată de Ana Zoe Pop, sculptoriță și totodată muzeograf la MNAR, expoziția *Arhetipuri sculpturale* educă, pune pe masă termenii practici, concreți, ai problemei, și de aceea excursul istoricului de artă e secondat de explicațiile unui binevenit îndreptar tehnic. Cum se face sculptură în lemn? E bine de știut mai întâi datul concret al obiectului, pentru că

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

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

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



**Dedesubt:**

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



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

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

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



The Two Sculptures

Text by **ADRIANA OPREA**

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

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

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



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

Despărțiri: Maitec, Gorduz, Vasilescu, Spătaru

text de **IOANA VLASIU**

foto: courtesy MNAC

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

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

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



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





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

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

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

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

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

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

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

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

Pagina alăturată:

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

Sus:

Ovidiu Maitec, Coloană

Jos:

Vasile Gorduz, Omagiu lui Traian



Ovidiu Maitec: un tehnologism stihial

text de **MAGDA CĂRNECI**

foto: courtesy Stefan Maitec

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

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

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

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

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

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

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

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

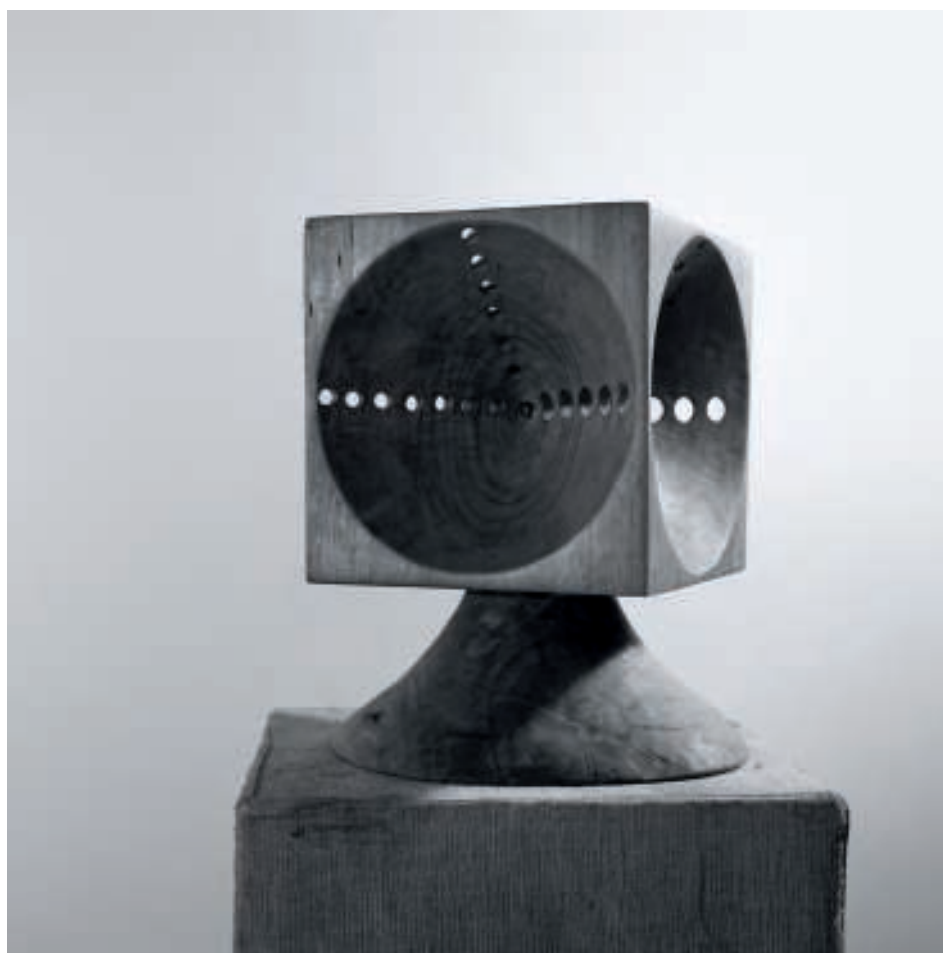


brâncușian, vitalitatea irațională a materialului natural nu revelează din adâncuri vreun nexus arhetipal, ci primește din afară o carcasă rigidă, un fel de cămașă de forță a unei funcționalități coercitive. Spre deosebire de minimaliști, aceleași forme nu ajung la „purismul” cerut pentru a atinge o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

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

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

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



Pagina alăturată:

Ovidiu Maitec, *Cavaler*

Sus-Jos:

1. Ovidiu Maitec, *Cubul*

2. Ovidiu Maitec, *Pasărea albastră*



Paul Neagu: un artist „manifest”

text de **MAGDA CĂRNECI**

foto: courtesy Anton Neagu

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

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



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

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

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



Pagina alăturată:

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

Dreapta sus-jos

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

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

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

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



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

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





Edgerunner de Paul Neagu la Londra

text de **ILEANA PINTILIE**

foto: courtesy Paul Neagu Estate

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

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

În ansamblul celor nouă lucrări amintite, elaborate lent și perfecționate, începând cu 1975, de-a lungul

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





Stânga:

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

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

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

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

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

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

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

Paul Neagu's Edgerunner in London

text by ILEANA PINTILIE

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

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

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

Victor Roman: un sculptor care trebuie redescoperit

text de **MAGDA CÂRNECI**

foto: courtesy Dana Roman

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



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



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

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



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

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

Din 1968, Victor Roman își continuă cariera întâi la



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

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

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

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

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

Gorduz: Al doilea tip de Eminescu

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

A consemnat **DAN POPESCU**

foto: courtesy Silvia Radu

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

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

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

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





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

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

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

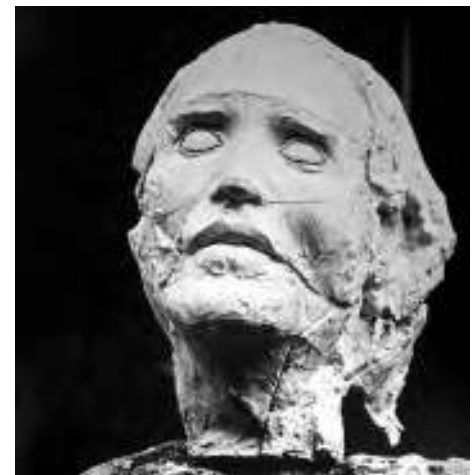


modestie, vorbind despre toate astea în surdină vizuală, sotto voce cred că se cheamă. Nu îți trâmbează mesajul în față, ci te lasă să-l descoperi, de aproape, asta e strategia lui, șoapta discretă, așa cum o face Gorduz e mai impresionantă decât...! Și sunt multe de spus aici despre raportul invers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

*

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

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



**

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

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

Note:

1. Referința la comentariu:

www.adevarul.ro/actualitate/Statuia_lui_Traianhidosenie_de_serie_0_692331080.html, consultat 4.5.2012

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



Fără de casă, acasă

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

text de MIRELA IVANCIU

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

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

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

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

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

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

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



Dreapta:

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

Pagina alăturată:

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





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



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

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

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

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

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

Nota 1

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

Nota 2

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



Sus-Jos:

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

Pagina alăturată:

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

Summary

Homeless, at Home

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

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

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

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



Napoleon Tiron

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

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

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

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

dedesubt:

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

Pe pagina alăturată:

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





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

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

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

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

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

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

Am început seria de prezentări ale unor artiști activi înainte de 1989 în anul 2010, cu Mihai Olos. Iar acest proiect s-a întins pe 3 ani, cu distanțe mari între expoziții, și s-a încheiat în 2012 prin expoziția lui Napoleon Tiron. A fost o inițiativă care a avut nevoie de un timp al ei, de o estetică specifică, dat fiind că vorbeam despre o *artă deranjată*, care a trecut prin multe procese de transformare și identificare. Cu toate acestea, devenise o urgență să îi determinăm pe artiștii pe care îi aveam în vedere să renunțe la măsurile de precauție și să își prezinte deschis lucrările, o prezentare care se adresa lor înșile, și apoi unui public.

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

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





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

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

O artă bazată pe desen aducea cu sine o problemă și o reducea afectiv la un segment și o legatură.

Teribil, acest set autentifică și legitimează ulterior obiectele lui Tiron.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Jos:

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

Pagina alăturată:

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





Bogdan Rață – Corpul hibrid

text de ILEANA PINTILIE

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



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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

morfozele” operate deliberat asupra figurii umane este altelei brusc anulată de culorile intense, artificiale, pe care artistul le aplică sculpturilor. Luciditatea privirii lui Bogdan Rață, spiritul critic prin care el analizează lumea înconjurătoare nu-l exclude nici pe el însuși. Cum, de multe ori, propriul corp îi slujește drept model, el se include și pe sine în această umanitate în continuă transformare, alune-când încet, dar sigur spre bătrânețe și spre moarte. Viziunea sculptorului asupra corpului uman aduce o notă nouă, de sinceritate și de dramatism neteatural, fără mistificare, în sculptura românească actuală.

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

Pagina alăturată:

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

Sus:

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

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

Courtesy of Farideh Cadot Paris

Jos:

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

2. *Artistul lucrând în atelier, 2012*





Cristian Răduță, rinocerul și a patru

text de **ADRIAN GUȚĂ**

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



De sus în jos:
 1. Monument, 2011, rășină poliestică
 2. Lucrare din seria Terraferma, 2011, tehnică mixtă
 3. Vedere aeriană, 2012, hârtie pliată, dimensiuni variabile
 Pentru toate imaginile: courtesy 418 gallery București



Rudolf Bone. Perpetuum sculpturae

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

text de **RAMONA NOVICOV**

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



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

De sus în jos:

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

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

Summary

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





Sculptura în câmp expandat
Sculpture in an expanded field





Anchetă/Inquiry

Situația sculpturii azi

Situation of sculpture today

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

întrebări de **ADRIANA OPREA** și **SIMONA VILĂU**



I. SCULPTORI DIN ROMÂNIA / SCULPTORS LIVING IN ROMANIA

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



ALEXANDRU CĂLINESCU-ARGHIRA (N. 1935)

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



Deasupra:
Alexandru Călinescu-Arghira (notă generală)

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



REKA CSAPO-DUP (N. 1967)

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

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

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

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



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

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



DARIE DUP (N. 1959)

1,2 Este foarte greu să generalizezi și să emiți idei de ansamblu asupra acestui subiect. În primul rând, cunosc sculptura de înainte de 1989, reprezentată de mulți sculptori valoroși. O mare parte dintre ei au emigrat, chiar înainte de '89, și sunt împrăștiați în lumea largă.

Dincolo de cenzura care exista, dar pe care o puteai ocoli cu dezinvoltură și cu îngăduință chiar din partea autorităților, exista o mișcare plastică încheagată. Menționez artiști/expoziții care au marcat perioada: George Apostu, Vasile Gorduz, Paul Vasilescu, Maria Cocea, Adrian Popovici, Napoleon Tiron, Mihai Mihai, Florin Codre, Mircea Spătaru, Ana Lupaș etc. Și așa putea enumera câteva zeci de artiști.

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

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

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

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



Deasupra:

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

Alăturat:

Adrian Ilfoveanu. Credit foto: Steluța Roșca Stănescu

Jos:

Adrian Ilfoveanu. Credit foto: Galeria AnnArt

ADRIAN ILFOVEANU (N. 1971)

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

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

2 Nu am prea făcut concesii în carieră deoarece mereu m-am îndreptat către clienții din sectorul privat, care sunt mai flexibili. Deși am participat, la rândul meu, la câteva concursuri publice și pe unul l-am și câștigat, teoretic, în 2003, lucrarea nu s-a mai realizat. Proiectul meu se intitula *Libertatea cuvântului* și urma să fie amplasat în Piața Presei Libere din capitală. Nu așa putea să spun dacă limitările au fost de ordin financiar sau politic.

Un atelier propriu-zis nu am, lucrez acasă și în aer liber, la țară. Sau, cu alte cuvinte, nu am primit un atelier din partea vreunei instituții. Depind foarte mult de anotimpuri și vreme, iar pe timp de iarnă mă dedic notațiilor și desenului. De ceva vreme sunt reprezentat în România de galeria AnnArt, care se ocupă de promovarea mea ca artist.





MARIUS LEONTE (N. 1964)

1 Nu cred că există vreo diferență.

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

Mult înseamnă neapărat că avem de unde alege? Eu nu cred asta. Nu cred că Apostu, Doru Covrig, Paul Neagu, Nicăpetre, sculptori excepționali, care au lucrat în spații culturale diferite, generația gibonilor Codre, Buculei, Spătaru, Gorduz, Paul Vasilescu, Napoleon Tiron (generație care a umplut România de călăreți și luptători cu sabia, dar a și produs ARTĂ) sau ștăfeta lor – sculptorii anilor '80, să fie produsul anilor de groază în care Ceaușescu a distrus un popor. Toți despre care vorbim sunt caractere tari, care și-au dedicat viața sculpturii. Ei se împlineau oricum. Ar fi avut același tip de sensibilitate, același simț de observație în orice timpuri. Doru Covrig tot conceptualist ar fi fost. Paul Neagu tot extraterestriilor s-ar adresa și astăzi. Gorduz ar fi fost Gorduz și în '70, și în '90, și în 2020. Buculei a fost și rămâne Buculei... Spătaru a avut un plan perfect. Înainte de '89 și-a văzut de laboratorul intim.

A lucrat „în secret” mult timp. După '89 a dorit să cucerească Bucureștiul, să-l populeze cu statui, să regleze sistemul învățământului artistic. Sunt sigur că Darie Dup, Aurel Vlad, Gheorghe Zănescu, Mircea Roman, Marian Zidaru, Titi Ceară, Alexandru Păsat, Costel Iacob, Alexandru Galai sau Vlad Ciobanu nu au fost influențați de timpurile în care au creat, ei doar creează sau nu. Darie Dup are, și la 25 de ani după 1989, aceeași exuberanță, aceeași prospețime a gândului, te surprinde cu fiecare propunere, la fel ca în anul 1980. Vlad Ciobanu este același sculptor hotărât, implicat, educat social și negrăbit. De asemenea, nici producția de sculptură nu se poate raporta la reperul temporal propus de anchetă. Unul dintre cei mai talentați sculptori, Adrian Popovici, a fost și unul dintre cei mai zgârciți cu punerea în operă a gândului său. Mircea Roman lucrează în ultimul timp cât toți colegii săi înainte de '89... Trebuie să ai ce. Cu ce. De ce. Asta nu are legătură cu anul 1989.

Dedesubt

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

Jos:

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



Nu așa lua în discuție *monumentăria* creată la comandă pe care și eu aș face-o oricând, pentru aproape 1 milion de euro... și care se face în 2013 la fel ca acum 25 de ani, și ca acum 50 de ani.

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

să fim de acord că nu faptul că a trăit la Paris l-a făcut monumental. Parisul l-a făcut celebru. El ESTE monumental. Și era și dacă rămânea la Hobița. Generația mea, produsul școlii de sculptură rezultat din perioada ceaușistă, creează. Reka Csapo Dup, Alina Buga, Adrian Ilfoveanu, Vasile Rață, Elena Dumitrescu, Cătălin Geană, Patricia Teodorescu, mai apoi Mihai Balko, Virgil Scripcariu, Cristian Răduță... Este adevărat, nu sunt sfarmă-piatră sau toamnă-bronz, dar fac sculptură. Și ar fi făcut și înainte de 1989 la fel de bine.

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

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

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

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



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

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

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

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



ALEXANDRU PĂSAT (N. 1955)

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



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



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

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

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

MIRCEA ROMAN (N. 1958)

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

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



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



LIVIU RUSSU (N. 1951)



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



Sus și jos:
1. Liviu Russu, *Arca*, 350 cm lungime, Germania
2. Liviu Russu, *Imolare II*, 170 cm h, Gărnăna, România

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

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

VIRGIL SCRIPCARIU (N. 1974)

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

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



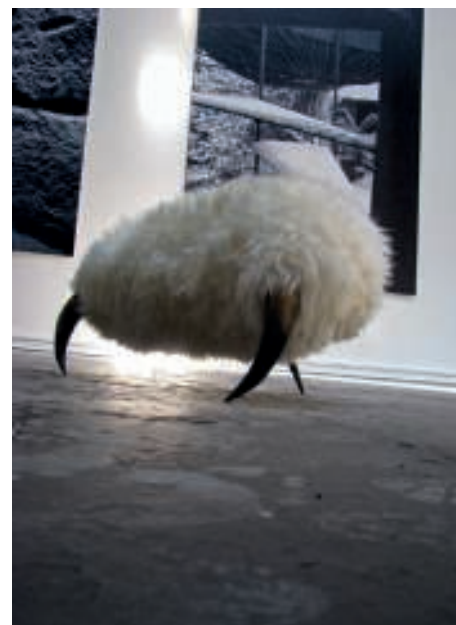
O altă preocupare este apropierea de obiectul de design abordat sculptural. Consider că este o provocare, în egală măsură, intensă ca și realizarea unei sculpturi. Un exemplu ar putea fi scaunul „Bubico”, pe care l-am realizat pentru Bienala de Arhitectură de la Veneția în 2008, o interpretare pe tema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

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



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

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



Alăturat:*(de la stânga la dreapta):*1. Elena Scutaru, *Lady X*, bronz, lemn, sisal2. *Dialog cu o prințesă*, iarbă pe armătură de lemn, 2002**Jos:**Elena Scutaru, *Sculptură moale, compoziție cu trei forme***ELENA SCUTARU (N. 1964)**

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

Cred că dispariția cenzurii aduce o mai mare varietate de subiecte și o libertate totală în abordarea lor tridimensională. Accesul liber la informația de specialitate face ca mulți sculptori să-și adapteze discursul la fenomenul artistic internațional.

Generațiile mai tinere caută tehnici noi de reprezentare, care atrag după sine schimbări semnificative și la nivel conceptual. Remarcăm o diversificare a limbajului tridimensional, astfel termeni ca sculptură-obiect, sculpto-instalație, obiect, asamblaj se potrivesc frecvent unor lucrări semnate de artiști români.

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

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

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



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

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

Transpunerea unei lucrări de mari dimensiuni pre-

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



Alăturat:Aurel Vlad, *Pelerini*, imagine din expoziție la galeria Simeza, București**Jos:**Aurel Vlad, *Cortegiul sacrificiilor*, bronz, Memorialul de la Sighet, curtea închisorii

AUREL VLAD (N. 1954)

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

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

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



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

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

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

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





MARIAN ZIDARU (N.1956)

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



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

Sus:
Marian Zidaru, Orizont, Veneția, 2011

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

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



II. SCULPTORI ROMÂNI DIN STRĂINĂTATE / ROMANIAN SCULPTORS FROM ABROAD

Doru Covrig (n.1942)

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

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

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

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



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

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



Deasupra:
Doru Covrig

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

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

Lucratul în materiale de recuperare era în anii '80 o noutate de succes, era într-un fel pe linia unui stil numit „Arte Povera”, în care câțiva artiști de origine italiană se făcuseră remarcați, fiind vizibili și expuși în expoziții importante. Această ascensiune plină de optimism s-a mai calmat pe parcurs, vremurile s-au mai nuanțat în anii '90. În 1989 a intervenit o schimbare de adresă, cu marea șansă de a găsi în timp record o casă cu atelier la Ivry sur Seine, apropiindu-mă la un kilometru de capitală, având ca vizavi un mare atelier de decoruri de teatru și cinema, ceea ce a însemnat o colaborare foarte fructuoasă pentru mine, profitabilă din toate punctele de vedere. Accesul la atelierul lor cu materiale noi și tehnologie industrială inspiră spre un alt tip de sculptură, cu idei noi sau idei din trecut, preluate pe noi materiale ca polimerii și poliesterul. Lucrările mele cele mai importante din această perioadă sunt din familia sculpturilor cu litere de tip „Gutenberg”, „Etudes pour la Croissance”, seria „Princesses Loulou” și seria „Mâinilor” din polimeri și poliester, ca acelea expuse la Bienala de la Veneția în 1995. O schimbare importantă a survenit apoi în 1996, din nou o altă schimbare de adresă, depărtându-mă cu câțiva kilometri de capitală pentru o casă mai spațioasă, cu posibilitate de atelier plus un showroom, o casă de excepție situată într-o zonă verde pitorească pe malul Mamei, la Saint Maur des Fosses. A intervenit și o schimbare spre un alt fel de a vedea tehnologic actul sculpturii, căci aici este întotdeauna vorba de materiale și scule și de o meserie precisă, întotdeauna cu o execuție artizanală. Nu se poate face sculptură din nimic, deși ideea de plecare este clar abstractă și conceptuală, o idee care vine, apare într-o secundă fiind acel 1% de inspirație, dar care este urmată apoi de lungul maraton de 99% de fabricație și de transpirație... Iată-mă ajungând între timp la „vârsta de bronz” și având în memorie lucratul în acest metal auriu, acolo în atelierul meu bucureștean de lângă Podul Grand. Bronzul, un material preferat pentru cei ce văd sculptură mai suplă, mai aproape de idee, și pentru cei ce nu se prea văd făcând un efort să cioplească volume inconfortabile de piatră sau lemn. Dar cum întotdeauna este vorba de tehnologie în sculptură, chiar și bronzul nu este o facere directă ca la pictură de exemplu... Lucrurile se complică aici, având

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

Bronzurile mele recente în mare parte sunt datate între 1999-2009, unele făcute prin metoda de „ceară pierdută” sau prin „mulaj în nisip”, mulaje făcute în atelier și umplute cu bronz în turnăria industrială. Este vorba de o perioadă fecundă de lucru mult și cu satisfacții importante, este la fel perioada când sunt în fine „fool time artist”!

Bronzurile, unele de dimensiuni importante, continuă într-un fel preocupări mai vechi având ca leit-motiv silueta umană în relație cu geometria și arhitectura, forme în general simetrice monobloc, dezvoltate pe verticală, de tip „Totem”, sau pe orizontală, pe ideea de multiplu, de grup, de tip „Mille Bouddhas” (O mie de Buddha).

Urmează apoi o altă familie de sculpturi inspirate de arhitecturi asimetrice precare sau de imagini de bombardament sau construcții improvizate, numite „Baracuda” sau „Sorcières” (Vrăjitoare). Unele „Baracude” fac aluzie la arhitectura populară în lemn, iar câteodată sugerează un obiect sacru de tip „Kivot”, ca în trecut... Cele mai multe din această serie au un relief, un modelaj de suprafață cu litere: ele nu sunt prea departe că inspirație de seria de „Gutenberg”, făcând o legătură cu scriitura-memorie a unor timpuri trecute sau din zilele noastre.

O revenire pe parcurs la sculptura simetrică arhetipală, stil Totem, dar cu detalii, caneluri, modelaj de suprafață având ca sursă artele primitive și folclorul internațional, a dus la bronzurile numite „Papousils”, cu coloane și siluete de mari și mici dimensiuni.

Seria de bronzuri se termină cu seria de verticale „Colodantes”, fiind forme simetrice dantelate, fără volum, dezvoltându-se pe verticală, ce pot sugera forme de creștere vegetală sau o construcție în vibrație, materializare de unde, o materie în vibrație muzicală...

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



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

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

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

Sus:

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



Peter Jacobi (n.1935)

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

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

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



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

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

Sus:

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

Jos:

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



Leonard Ursachi (n.1952)

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



Alăturat:
Leonard Ursachi, *Open House*

Jos:
Leonard Ursachi, *Hiding Place*

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

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

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



sculptură și cărți.

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

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

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

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

Multe sculpturi ale mele sunt în formă de fântână. Fântâna este un loc comun și social de adunare. Iconografia fântânii este mitică, sursa vieții și cunoștinței; un receptacol pentru dorința fiecăruia. Din 1989 am revenit în România, am avut numeroase expoziții și fac parte dintr-o comunitate de artiști cu zestre de muncă și creație. Marlena Preda Sânc cu prietenia ei generoasă a fost prima care m-a încurajat să mențin o prezență viguroasă în patria mamă.

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

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

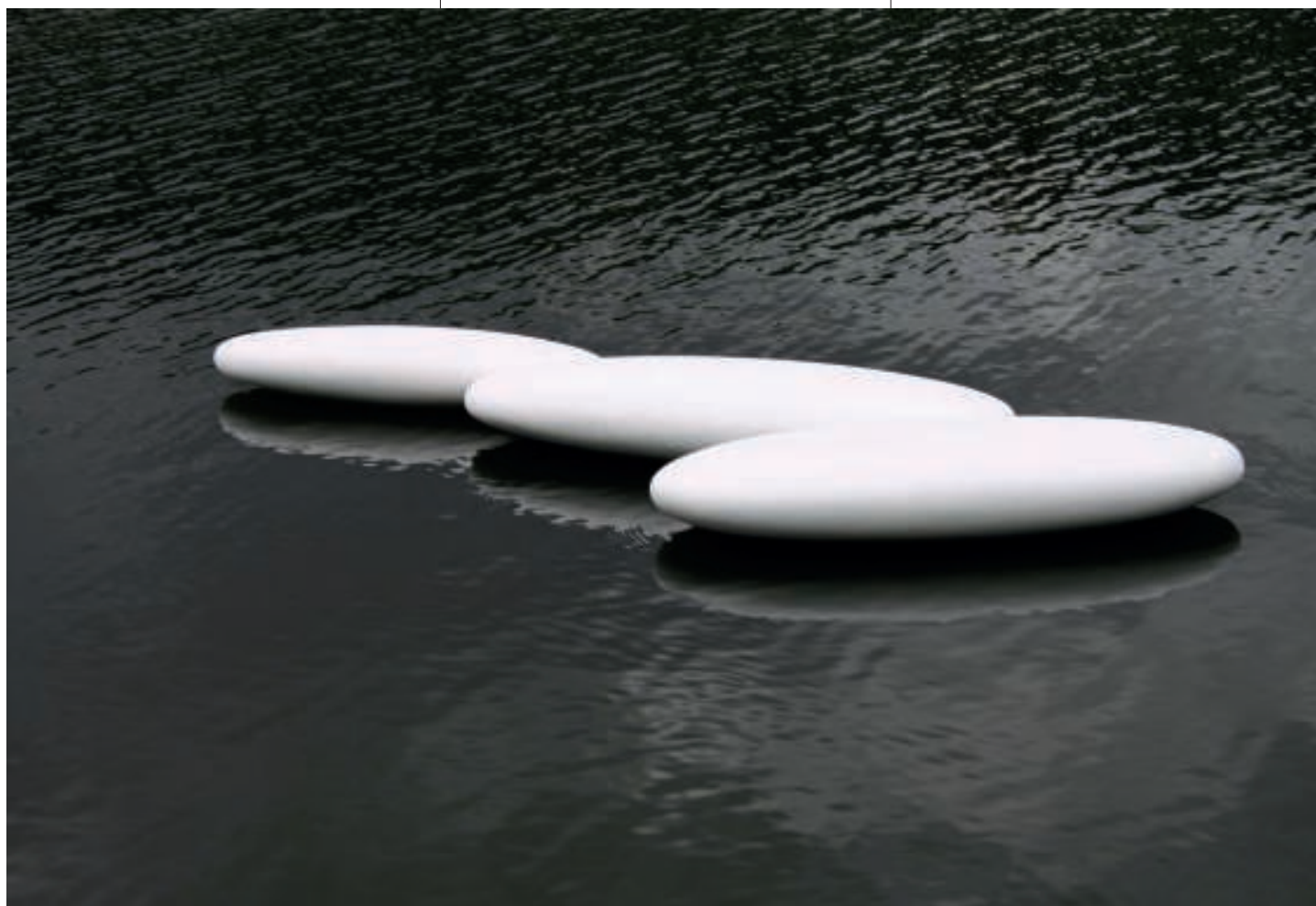
Leonard Răchită (n.1952)

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



Jos:
Floating ellipsoids, France 2010

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



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

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

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



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

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

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

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

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

Am totuși sentimentul ca discursul este oarecum incomplet, în măsura în care se limitează la figura umană, neavansându-se într-o direcție complet abstractă, atemporală.

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

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

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

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



Andra Ursuta: marmură, critică instituțională și săpun

text de SIMONA NASTAC



Alături
Aluminiu

Jos:
Magical Terrorism



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

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

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

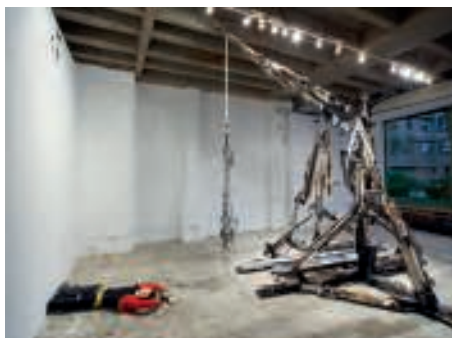
În 2011, în expoziția *Vandal Lust*, a doua personală la Ramiken Crucible, artista reimaginează instalația lui Ilya Kabakov din 1984, *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*. O catapultă înaltă cât galeria, improvizată din lemn, plastic, carton, frânghie și metal, structură amintind vag de proiectul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

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



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

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

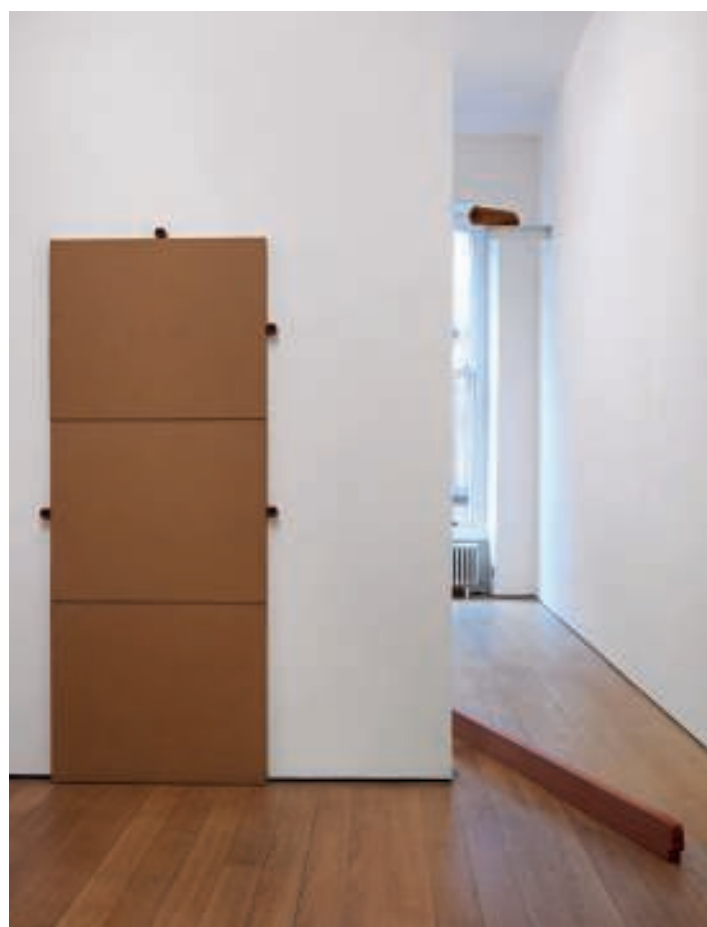


Serge Spitzer: echilibru precar, ar putea fi artă !

text de SIMONA NASTAC



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



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

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

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

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

„Încerc să evadez din circuitul vizual și mental



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

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

De sus în jos

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

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

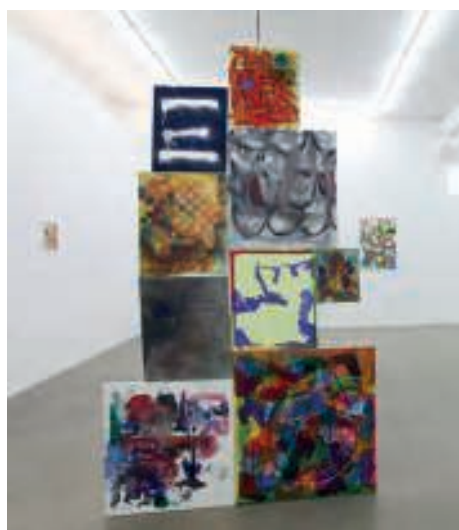




Galeria Sabot, Cluj

text de **ADRIANA OPREA**

Felul în care Mihuț Boșcu Kafchin și ceilalți artiști ai Galeriei Sabot lucrează cu obiectele și spațiul e foarte aproape de felul în care Daria D. Pervain își face expozițiile (ea e cea care „a dat drumul în împrejurăi neprevăzute” Galeriei Sabot, cum zice site-ul ei). Cel puțin așa mi se pare. În legătură cu Sabot (sau cu unul din artiștii galeriei, nu mai știu exact) a apărut la un moment dat expresia „bricolaj conceptual”. Obiectualului implicit în termenul bricolaj i se adaugă flufu-ul dematerializat din care decurge referirea la concept. „Bricolaj conceptual” e o expresie care se are bine cu Sabot-ul în general, dacă te uiți la expozițiile pe care le-a făcut până acum și la artiștii cu care lucrează.



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

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

Sus:

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

Jos (de la stânga la dreapta):

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





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

Summary

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

Sus (de la stânga la dreapta):

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

Jos (de la stânga la dreapta):

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



Fundația Triade: „un spațiu impregnat de sculptură”

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

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

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

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



nante, cât și una verticală, a generațiilor de creație.
D.M.: Spuneți că Parcul Triade a pornit de la niște conexiuni mai degrabă „subiective”, bazate pe prietenie, dar ceea ce a urmat (programul „Restituiri”, spre exemplu) a avut ca punct de plecare nevoia de a recupera opera unor artiști români, deci de a repune în circuit niște valori printr-o documentare obiectivă. Întrebarea este cum se legitimează acest demers de a așeza lucrurile într-o ordine, de a le da coerență istorică și de a trasa o viziune obiectivă asupra lor și care sunt instrumentele cu care se face acest lucru? Lucrați adesea cu istorici de artă și tindeti spre o „instituționalizare” a proiectelor fundației, mai ales în contextul în care resursele instituțiilor statului sunt insuficiente și inițiativele private din ce în ce mai importante. Cum funcționează, din acest punct de vedere, Fundația Triade pentru a pune în aplicare proiectele de documentare?
S.J.: Să nu pierdem din vedere faptul că, dacă invocăm conexiunile „subiective” ale fundației, acestea reprezintă, în fapt, valori obiective majore ale artei românești. Nume ca Aurel Vlad, Mircea Roman, Peter Jacobi, Ingo Glass și toți ceilalți artiști implicați în proiectul amintit pot trece prin orice grilă selectivă, indiferent de gradul exigențelor „obiective” care ar putea fi invocate. Și în acest caz, ca și în cazul legitimării oricărui demers de așezare în circuitul valoric la care recurge fundația, expertiza de specialitate este girată de autorități în materie cu un statut indiscutabil. Doar formula de instrumentalizare nu este una muzeală. Peste tot în lume, însă, fundațiile pot

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

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

genera cercetări de specialitate de maximă acuratețe științifică. Or, dacă acestora noi le adăugăm și o valoare în plus, aceea a unui spor de implicare subiectivă, gradul de adevăr al cercetării poate crește prin identificare empatică cu subiectul. Să nu uităm că obiectul nostru de cercetare se situează în domeniul artei pe care nu-l poți aborda decât empatizând... Cât despre „instrumentele” cercetării formale, acestea reprezintă precondițiile obligatorii ale oricărui demers inițiat. Eu însămi am formație de cercetător, lucrând într-un institut al Academiei Române, la fel ca toți cei invocați anterior, colaboratori stabili sau invitați ocazionali: Ileana Pintilie, Coriolan Babeți, Alexandra Titu, Constantin Prut, Liviana Dan, Adrian Guță, Marcel Tolcea ș.a.
D.M.: Fundația Triade însoțește evenimentele expoziționale sau alte proiecte printr-un program de publicații foarte consistent. Adesea, colaboratorii fundației menționați de dumneavoastră completează o expoziție cu un text mai extins, publicat de Fundație. Cel mai recent album este „Sculptura timișoreană. Continuitate și disjuncție”, în care sunt prezentați paisprezece sculptori timișoreni. De asemenea, reeditarea monografiei „Paul Neagu. Nouă stațiuni catalitice” de Matei Stârcea-Crăciun punctează una dintre mizele principale ale acestui program editorial – readucerea în conștiința publică a unor texte sau opere vizuale valoroase. Care este structura acestui program editorial și care ar fi ponderea sculpturii moderne și contemporane în cadrul lui?
S.J.: Premisa de la care am pornit este aceea că, în

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



SPAM

text de IOANA CIOCAN

Lansat în toamna lui 2012, proiectul de artă contemporană SPAM își propune amplasarea, pe toată durata anului 2013, a cinci lucrări de artă contemporană temporară, cu tema Copy/Paste, pe soclul original, acum gol, al statuii doctorului Constantin Istrati, realizată de sculptorul Oscar Späthe și amplasată în Parcul Carol din capitală.

În acest parc există două socluri identice, cel construit în 1906 – pe care se va desfășura SPAM – și copia acestuia, aflată la câteva sute de metri distanță, construită în 2009. Paste-ul soclului original a fost construit pentru a muta pe el statuia doctorului Constantin Istrati.



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

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

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



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

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

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





Stânga:
Socul infinitului SPAM



Spațiu Expandat, un program de artă în spațiul public

Text: **JUDIT BALKO**
Foto: **MIHAI BALKO**

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

www.spatiuexpandat.wordpress.com
www.asociatiavolumart.wordpress.com

Pagina alăturată (sus-jos):

1. Christian Paraschiv, *Pielea și corpul*, 2011, Parcul Kiseleff
2. Cristina Iacobescu, *Locul faptei*, 2012

Sus (stânga-dreapta)

1. Ileana Oancea, *Strada*, 2012
2. Mihai Balko, *My stomach*, 2012

Jos:

Otilia Boeru, *Habitat surogat*, 2011, Parcul Kiseleff

