

sumar / contents

■ ENGLISH VERSION □ ENGLISH SUMMARIES

Editorial ■
MAGDA CÂRNECI1

Glass Art

DOSAR COORDONAT DE AURELIA MOCANU



Vitra, 1200° C ■
AURELIA MOCANU 7

De ce iubim siliciul?
Anchetă de AURELIA MOCANU 8

La gura cuptorului
Convorbire la catedra de Artă
a Sticlei (București) consemnată
de AURELIA MOCANU 19

Debut înstelat
AURELIA MOCANU 20

Dublă reflecție
Dialog între IOANA STELEA (București)
și ALEXANDRA MUREȘAN (Cluj) 34

Vizibil și imprezvizibil în limbajul plastic al
sticlei contemporane
ALEXANDRA MUREȘAN 37

International Glass Symposium „Novy Bor”
CĂTĂLIN DAVIDESCU 39

Siliciu, sode și opal
CĂTĂLIN GHEORGHE HRIMIUC 40

A patra dimensiune
ALEXANDRU GHILDUȘ 44

Profesionism dincolo de mode:
Galeria Scremini
CLARA SCREMINI 45

Artiști, artă și sticlă. O privire din perspecti-
va Premiului Memorial „Jutta Cuny-Franz”
DEDO VON KERSENBROCK-KROSIGK .. 46

Cristina Iliescu. Taine
DOINA MÂNDRU 50 R

Altoi bun: Adriana Popescu Păsat
AURELIA MOCANU 52

A treia dimensiune și dincolo de ea.
Note de atelier februarie – martie 2006
Dialog cu GHEORGHE (DODI) AURSULESEI
de RAMONA NOVICOV 54

Noimele sacrificiului. Perspective de agre-
gare în viziunea lui Mihai Țopescu □
CĂTĂLIN DAVIDESCU 56

Dosare de artist / Portofolios



VALERIU ȘCHIAU. DIMENSIUNILE TRAUMEI □
OLIVIA NIȚIȘ 60

FLORIN CIUBOTARU. NOTE 65

MIHAI ZGONDOIU. ZBORUL. 20 70

Expoziții în România / Exhibitions in Romania



Bienala Internațională de Ceramică
de la Cluj 2015 □
CORNEL AILINCĂI 76

Pisica postmodernă devorează ceramica
decorativă
IOANA GRUIȚĂ SAVU 79

Omul împotriva vieții □
IGOR MOCANU 82

Muzexpo
MIRON GHIU 86

Art on Display. Trei evenimente
cu artă în vitrină □
SIMONA VILĂU 88

Dialog portretistic □
DOINA MÂNDRU 90

Aurel Vlad. Martor tăcut – sculptură □
în pământuri arse
MĂLINA IONESCU 92

Reflexii în timp la cuhnia brâncovenească
MĂDĂLINA MIREA 94

Memoria imaginii □
MARIA ZINTZ 95

Călătoria 60 la Mogoșoaia
ADRIAN GUȚĂ 98

Timișoara 2015. Festivalul de Street Art □
CORINA NANI 100

Decebal Scriba: Inside /
Outside House Party □
IGOR MOCANU 102

Niciodată singur. O lectură alternativă □
IRIS ORDEAN 106

Elana Katz. Body of Work □
OLIVIA NIȚIȘ 108

Sonic Trans-Fusions □
MIRON GHIU 110

Educația între ziduri moderniste □
CRISTINA BOGDAN 112

Stop defrișărilor ilegale! □
RALUCA BĂLOIU 115

1001 fragmente și tot atâtea povești □
IOANA GRUIȚĂ SAVU 118

Gabriel Kelemen la Palatul Baroc □
MĂLINA IONESCU 120

Bienala de Artă de la Veneția / Venice Art Biennale

DOSAR COORDONAT DE DARIA GHIU

Un morman de ruine, starea lucrurilor
GÁBOR ANDRÁSI 123

Un Marx modernizat □
EDIT ANDRÁS 126

Cum susține o bienală de artă „marxistă”
privilegiile capitaliste □
LUCIA POPA 128

Hito Steyerl. Soarele este fabrica noastră □
ELEONORA FARINA 131

Inventând adevărul: „cealaltă” reprezentare
a României la Bienala de la Veneția □
DIANA URSAN 134

Expoziții internaționale / Exhibitions Abroad

Agonie și extaz ori Savage Beauty □
ADA MUNTEAN 140

Firul roșu al contactului inter-generațional. □
Galeriile românești la Vienna Contemporary
DENISE PARIZEK 142

Artistul, noul privilegiat al justiției.
Studiu de caz: Anish Kapoor la Versailles □
LUCIA POPA 144

Munch : Van Gogh □
TIMEA ANDREA LELIK 146

Dragoste în timpul Revoluției.
Cupluri de artiști din avangarda rusă □
STEFANIE PROKSCH-WEILGUNI 148

The EY Exhibition: The World Goes Pop □
TIMEA ANDREA LELIK 150

One Step Beyond □
DENISE PARIZEK 153

Peste drum de Brâncuși □
CĂLIN STEGEREAN 154

Despre coerența contradicției.
Privirea lui Ralph Rugoff
PETRA VLAD 157

Picnic cu Bacon □
DENISE PARIZEK 162

Sculpturi palpabile. Paul Neagu la Leeds □
ILEANA PINTILIE 164

Interviu / Interview

Tristan Tzara. Omul aproximativ □
ESTELLE PIETRZYK în dialog cu ANA-MARIA
GÎRLEANU-GHUICHARD 168

In memoriam: Iulian Mereuță (1943-2015)

Prison for 1. Câteva observații □
Text inedit de IULIAN MEREUȚĂ + 176

Iulian Mereuță. Imaginar disecat
ANCA ARGHIR 179

Partea și întregul (fragment)
pentru Iulian Mereuță
SANDALĂ AGALIDES 182

Dezbateri / Debates

A colecționa artă contemporană
în Europa de Est
GÁBOR ÉBLI 184

Funcțiile ilustrației
IGOR MOCANU 196

Pot mai bine. Despre nemulțumirea cre-
atoare
GUSTAV WEISS 200

Info Art Publishing

Frieze d/e. □
IGOR MOCANU 204

Despre „Închipuirile” lui Lucian Butucariu □
CRISTIAN MARINESCU 205

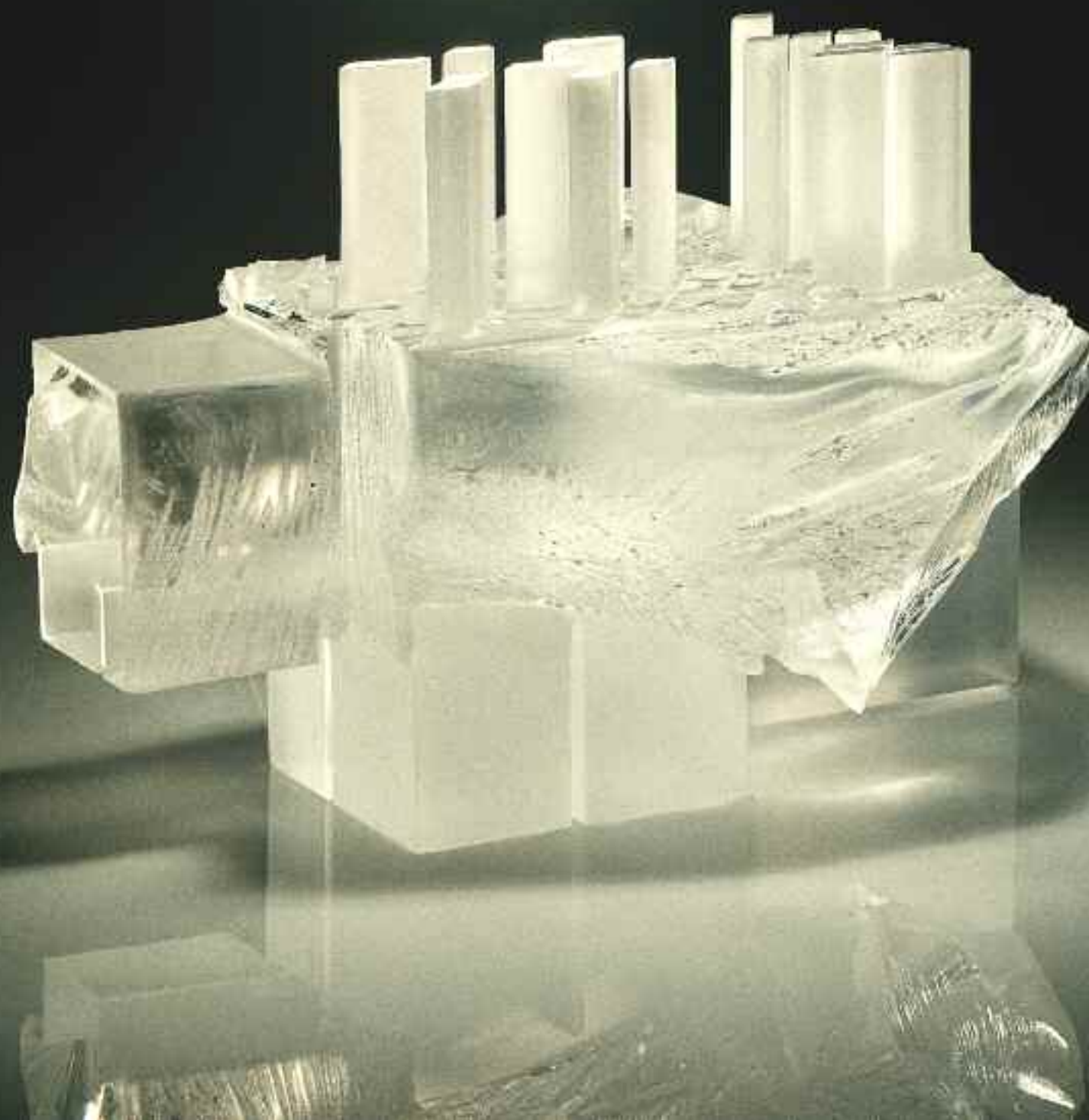
Info Art 209

Colaboratori /
Contributors 222

Glass Art

VITRA, 1200°C

Text de / Text by
AURELIA MOCANU



Matei Negreanu, Stup (Ruche), 2006, bloc de cristal, tăiat, coplețit, sablat, polizat, 35 x 30 x 22 cm. Foto: François Calmon. Galerie Clara Sremini, Paris

Artă deplină a focului, siliciul plasmatic are o devenire de Phoenix, încă din negura arhaică a utilitarului său de lux. Se reformulează viu-metamorfic și la parametrii majori ai vizualului de azi. Se declină cu decizie „neo-post” în sculptural, ambient-luminiscent, instalaționism, mixaj-obiectual și irumpe pe palierul figurativului. În modernitatea târzie, calitățile estetice ale pastei oprite din incandescență pot fi interogate și prin retorsiune. Pot fi contrariate, dejucate și conjugate cu toate mixturile alcătuirilor plastice din vizualul contemporan. Subdiviziunile tehnologice ale creației în sticlă se distribuie, generic, în: sticlă suflată și modelată la cald, cristal optic (și raportul lor particular pentru colorarea în masă), familia recentă de forme produse prin fuziune și coacere (mai economică dar și mai imprevizibilă formal); apoi expresivitățile sticlei prin gravare și exploatarea parametrului lumină-transparență. Declarată (și pe plan internațional) ca una dintre cele mai costisitoare producții artistice profesionale, am cartografiat, în momentul actual românesc, în primul rând o pasiune creatoare profundă, plină de seducții tehnologice: *Art Glass*-ul. Față de contextul românesc trecut, sprijinit pe industria sticlei de dinainte de 1989, condițiile creației în ultimele două decenii sunt cu totul privative. Ancheta despre tendințele domeniului pe arena mare și în arealul național a relevat, în primul rând, momente de confesiune demne de o poetică a focului, cadentată de un Bachelard. Realizările semnalate în paginile ce urmează țin deopotrivă de o vocație profundă și de o inevitabilă ingeniozitate tehnologică adaptativă. Sticlarii sunt tăcuți, pricepuți, inspirați și misterioși. Lucrează la incandescență, la propriu și la figurat. Căci la gura cuptorului magmatic trebuie să intuiești tocmai clipa privilegiată când îngheți forma. Trebuie să ai o altfel de incandescență în decizie și atunci când ataci, sculptural, cristalul. Supui frumusețea intrinsecă a sticlei, cea care are seducția matică fulgerătoare. Siliciul vitrifiat deține splendorile sale genuine din estetica astralelor: puritate, luminozitate, transparentă-opalescență, culoare-lumină. Sticla are o scală de maleabilitate totală, dar și expresivități de tăietură și ciobire. De aceea devine obligatoriu să translezi-transfigurezi pasta sticloasă dinspre natură spre regnul artei. Un bulgăre de sticlă brută rămas în cuptorul răcit poate deveni lesne obiect de contemplație. Materiile prime și chiar deșeurile meșteșugului sticlei sunt fascinante în sine. Gravura și valorificarea instalaționistă a ciobului de sticlă sunt un teritoriu nou, defrișat în atelierul universitar bucureștean. Am privilegiat un grupaj de informații despre palierul academic al artei sticlei la noi, pentru linia genealogică a creatorilor. Sunt nume incontornabile intrate în posteritate (Zoe Băicoianu, Dionisie Popa, Adriana Popescu, Ioan Cadar), alături cu numele emergente ale zilei. Din geografia excelenței în *Art Glass*, am încercat să facem un top al competițiilor-colecțiilor, din care nu pot lipsi Kanazawa, Corning, Coburg, Bornholm, Biot, Novy Bor, Düsseldorf. Sunt borne profesionale, onorate pe generații de participarea artiștilor români. Am semnalat și creatori cu carieră semnificativă în diasporă: Matei

Negreanu, Monica Damian, Edward Leibovitz, Elena Graure Manta. Iar ansamblurile expoziționale pe care le-au semnat și itinerat european Mihai Țopescu și Ioan Nemțoi ne impun monumentalitatea sculpturală a sticlei de astăzi. De mai bine de un sfert de veac, există prilejul expozițional bucureștean al Saloanelor Sticlei. Au fost participări notabile din țară: Cluj, Târgu Jiu, Turda, Buzău, Bistrița. Dificultățile tehnico-economice ale unei discipline artistice dependente de industrial și vajnic electrofagă arată supraviețuirile cu adevărat eroice ale atelierelor demult confirmate (Dan Băncilă, Ioan Tămăian, Valeriu Semenescu, Cătălin Hrimiuc, Mihai Hlihor, Valer Neag, Vladimir Cioroiu, Vasile Anghelache etc.). Inițiativa Muzeului Olteniei din toamna lui 2014, sub patronajul ICOM-Glass, de a găzdui bienal o panoramă a creației în sticlă românească, cu invitați străini, ne-a convins expozițional de viabilitatea spectaculoasă a acestui domeniu și, consecutiv, de necesitatea acestui dosar tematic.

Art Glass is reformulated within the major parameters of today's visual arts. Its declensions are sculptural, environmental-luminiscent, installation, mixed/object and it erupts on the figurative level. In late modernity, the aesthetic qualities of the paste stopped from incandescence can be countered, thwarted and conjugated with all the mixes of the plastic shapes from the contemporary visual arts. The technological subdivisions of glasswork are generally distributed into: blown glass, optic crystal (and their particular relationship to mass coloring), the recent family of forms produced through fusion and firing (which is more economical, but also more unpredictable formally); then engraving and the exploitation of the light-transparency parameters which gives glass expression. Compared to the past Romanian context, based on the pre-1989 glass industry, the conditions of creation during the past two decades are totally privative. The investigation into the trends of the field in the big league and at home has first revealed moments of confession worthy of a poetics of fire. The achievements signaled in the following pages attest both to a deep vocation and to an unavoidable ability to adjust technologically. Vitrified silicone contains splendors: purity, luminosity, transparency-opalescence, color-light. The glass has a total malleability scale, but also virtues of expression given by cutting and chipping. The raw materials and even the detritus of glassmaking are fascinating in themselves. Engraving and the installation use of glass shards are a new territory, which has been explored in the Bucharest academic studios. We have given pride of place to a group of stories about the academic level of glass in Romania for the sake of the genealogy of the creators. These are unavoidable names which have entered posterity (Zoe Băicoianu, Dionisie Popa, Adriana Popescu, Ioan Cadar), together with the emerging names of the day. From the geography of excellence, *Art Glas* tries to list a top of competitions-collections, which includes musts like Kanazawa, Corning, Coburg, Bornholm, Biot, Novy Bor, and Düsseldorf. These professional landmarks are honored by generations through the participation of Romanian artists. We have also signaled creators with a major career in the diaspora: Matei Negreanu, Monica Damian, Edward Leibovitz, and Elena Graure Manta. And the exhibition ensembles that Mihai Țopescu and Ioan Nemțoi have signed and travelled across Europe are a sign of the sculptural monumentality of glass today. For more than a quarter century, Bucharest boasts the tradition of Glass Salons, with notable participations from around the country: Cluj, Târgu Jiu, Turda, Buzău, Bistrița. The initiative of the Oltenia Museum, in the autumn of 2014, to hold a panorama of Romanian glasswork with foreign guests every two years, under the ICOM-Glass patronage, has persuaded us of the spectacular viability of this field and, as a consequence, of the need for this portfolio devoted to glasswork.

DE CE IUBIM SILICIUL?

&

Anchetă de / Enquiry by
AURELIA MOCANU

1. Vă rugăm să identificați trei tendințe în creația actuală de sticlă românească.

2. Vă rugăm să identificați trei mutații în creația internațională de Art Glass.

3. Identificați trei neajunsuri / impedimente în dinamica acestui domeniu (dincolo de costurile tehnologice inerente).

DAN BĂNCILĂ

(n. 1943, a. București)

1-3

Planeta „Metafora Sticlei” este compusă din siliciu. Eu sunt de pe această Planetă. De aceea iubesc siliciul. Eu și un grup de colegi am deschis drumul sticlăriei românești și am trasat direcții de dezvoltare. În prefața catalogului *Coming Glass* (USA, 1979), am fost definit ca „interpret al naturii în sticlărie”, datorită lucrării *Geneze*. E greu de găsit expresii originale în sticlăria românească. Este o mare interferență cu sticla de pe plan mondial. Istoric vorbind, generația mai veche a fost mai consecventă cu ea însăși, a putut crea trasee.



deasupra
Dan Băncilă, *Cinetica*, 39 x 38 x 18 cm

MARIUS SILVIU GEORGESCU

(n. 1967, a. Cluj)

dreapta
Marius Georgescu, *Cocon*, 2002, sticlă, luster,
5 x 5 x 36 cm

dedesubt
Marius Georgescu, *Crisalidă*, 2003, sticlă colorată
în masă, aur coloidal, hohemail, 32 x 22 x 22 cm



De la uneltele de silex la microprocesoare, siliciul traversează vremuri ale devenirii umanității. Ceea ce îl face însă prețios într-un sens magic este puterea pe care o are asupra materiei în care este cuprins, când intră în dialog cu focul. Focul duce materia până la incandescență. Acolo, siliciul o rearanjează pentru a ne-o înfățișa într-un chip cu totul nou – acela al unei porți pentru lumină. Astfel, starea de opacitate a materiei este „transmutată” în transparență.

1 Conceptual, sculptural, decorativ-ambiental.

2 De la obiect la concept, de la tradițional spre experiment și noi expresii datorate tehnologiilor moderne, interferențe *mixed media*.

3 Nevoia unui public educat, nevoia unor programe guvernamentale care să susțină supraviețuirea domeniului, nevoia de promovare a valorilor existente.

ALEXANDRU GHILDUȘ

(n. 1952, a. București)

1 O direcție dictată de imposibilitatea apelării la procedee tehnologice, din cauza creșterii prețurilor consumului energetic, o poate reprezenta prelucrarea prin polisare și gravare a plăcilor de cristal, cu folosire predilectă în crearea de forme decorative, cu sau fără utilitate. Asocierea de materiale diferite, în care ponderea sticlei diferă, este o tendință regăsită în creația tinerilor designeri, a căror ofertă de produse unicat și serie mică reprezintă o nouă mișcare artistică pe piața românească. De multe ori, motivele decorative au la origine arta și meșteșugurile populare. Artiștii, a căror creație anterioară se baza pe prelucrare la cald și care s-au bucurat de succes pe piețele comerciale din întreaga lume, cu lucrări de artă și obiecte de larg consum, în stare să le asigure baza financiară necesară, s-au apropiat, în ultima perioadă, de forme sculpturale de mari dimensiuni, compuse din materiale diverse. Tematica este aprofundată, iar realizările, ceva mai restrânse cantitativ, pot avea un mai important rol în spațiul cultural. Ca o concluzie a ultimilor ani, se poate afirma că nevoia de a crea a generat în rândul artiștilor și designerilor mișcări în zona generării de noi formule tehnologice și, implicit, au apărut noi abordări tematice. Creativitatea este ceea ce caracterizează perioada și curajul tinerilor de a intra pe o piață susținută anterior de numai câteva nume.

2 Problematika este asemănătoare în creația internațională. Prezența sistemului comercial de susținere pe piață a artelor focului, mult anterioară acestei perioade, a făcut ca dificultățile de natură financiară să nu fie atât de mult resimțite de către artiști. De-a lungul anilor, și artiști români au fost beneficiari ai sistemului de valorizare occidental, însă, în ultima perioadă, aceștia nu mai sunt atât de vizibili. O cauză o poate reprezenta forța comercială de care au dispus anterior și care i-a făcut să-și dezvolte legături comerciale, dar nu atât de puternic ancorate precum businessul occidental. Au rămas în actualitate par-



ticipările creatorilor români la festivaluri și expoziții internaționale.

3 Lipsa finanțării și a accesului la tehnologii (dovedit a fi extrem de costisitor) și lipsa de pe piața românească a culturii cumpărării obiectului de artă ca investiție. Perioada scurtă, de numai 25 de ani, de posibilă libertate de mișcare a creației românești în spațiul european și mai departe nu a fost suficientă pentru apariția iubitorului de artă, a cunoscătorului și, cu atât mai puțin, a cumpărătorului / investitorului în creația contemporană. Inclusiv apariția pe piață a intermediarului de artă s-a făcut cu mare întârziere, iar aparentul succes comercial al anilor 2000, consemnat în primul rând în vânzarea creației plastice interbelice, din care lipsește, oricum, arta sticlei, nu s-a extins în niciun fel asupra creației plastice contemporane. Educația, în fapt lipsa ei, reprezintă factorul esențial care a generat această stare de apatie, și acum, în ultimul timp, chiar de regres în viața cotidiană, ca prezență a artei în general și a artelor focului, cu atât mai mult.



de sus în jos
Alexandru Ghilduș, *Un zâmbet ascuns*, 2012,
21 x 30 x 19 cm, cristal optic stratificat și polisat.
Foto: Mihnea Ghilduș

Alexandru Ghilduș, *Piramidă cu mesaj astral*, 2010,
30 x 21 x 25 cm, cristal optic stratificat-polisat, inserție
text și imagine color, fragmente de cristal, soclu din
lemn. Foto: Mihnea Ghilduș

IOAN NEMȚOI

(n. 1964, a. Dorohoi-București)



deasupra
Ioan Nemețoi, *Ludic escapes sau picioare de înger*, sticlă suflată și modelată. Instalație cu 11 piese din sticlă. h 80/120 cm x ø 18/30 cm, 2004

dreapta
Ioan Nemețoi, *Perpetua Energia*, sticlă suflată și modelată. Instalație cu elemente de sticlă și inox. 280 x 280 x 60 cm, 2007



Pentru mine, întâlnirea cu sticla a fost începutul unei povești de dragoste. Sticla este un material de lucru fantastic. Odată ce depășești dificultățile tehnice, expansive, de a lucra cu acest material, el îți oferă posibilități aproape nelimitate. Prin prelucrarea acestui material, am găsit calea de a materializa imagini din lumea interioară. Este unul dintre puținele materiale în care lucrezi simultan cu forma și culoarea. Sticla are, de asemenea, capacitatea unică de a fi opacă, translucidă sau complet transparentă. Este un material fragil, dar, în același timp, este unul dintre cele mai durabile și rezistente în timp. Este o provocare pentru mine de a vedea cât de mult pot sufla și întinde acest material. E ca și cum aș sculpta lumina.

1 Fuziunea. Exploatarea tehnologiei moderne (tăierea cu jet de apă, imprimantele 3D, routere CNC etc.). Exploatarea altor materiale în combinație cu sticla.

2 Instalații, performance. Obiecte sculpturale de for public. Artă conceptuală și tehnici mixte.

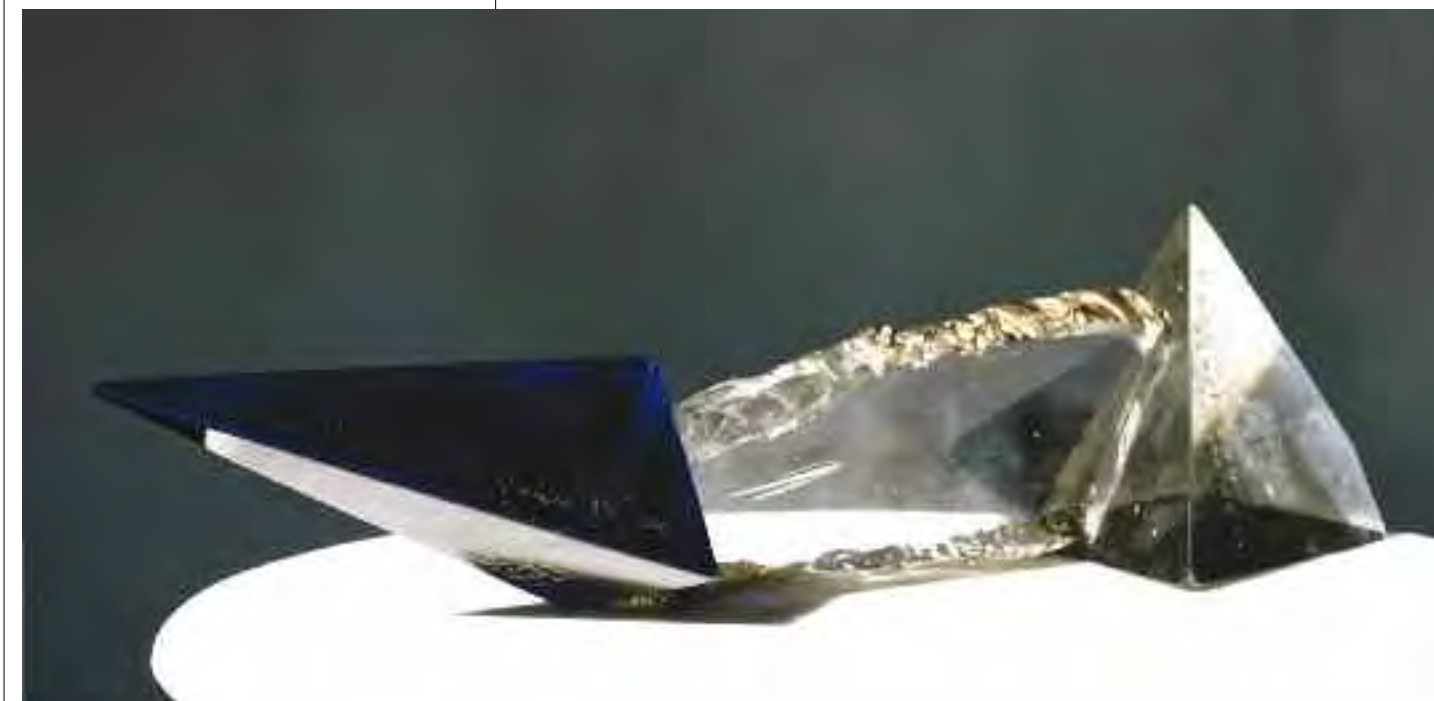
3 Ca neajunsuri: desființarea fabricilor de sticlă.

VALER NEAG

(n. 1954, a. Târgu Jiu)

1-3

Profesorul meu de sculptură din liceul de la Deva, Kovacs Ernest, a fost foarte dezamăgit când am intrat la secția de sticlă, considerând-o artă minoră, fără să-și fi închipuit bogăția de limbaj artistic al acestui material complex. Siliciul este în sângele meu.



de sus în jos
Valer Neag, *Vrăjitoarea*, 2013, 72 x ø 20 cm, sticlă color și lemn. Foto: Vasile Pleșa
Valer Neag, *Sturion*, 1994, 19 x ø 50 cm, sticlă color slefuită, foiță de aur și marmură. Foto: Vasile Pleșa

IOAN TĂMÂIAN

(n. 1954, a. Sibiu)



1-3

M-am așezat dintru bun început sub semnul siliciului, căci am copilărit în localitatea Poiana Codrului, unde se află atestată cea mai veche fabrică de sticlă de la noi. Consider că acest material nobil și imprevizibil mă exprimă cel mai bine. Un rezultat aleatoriu nu mă mulțumește, de aceea urmez undă pe care mă poartă sticla modelată la cald, pentru a cărei stăpânire este nevoie de un concept ferm și o cunoaștere în detaliu a procesului tehnologic. Cosmos, istorie, forme abstracte sau corp uman sunt teme tratate în infinite registre cromatice, ca și în grade diferite de transparență și opacitate.

de sus în jos
Ioan Tămăian, *Balanța*, 80 x 60 x 30 cm, sticlă, metal, lemn, travertin
Ioan Tămăian, *Madona*, 65 x 15 x 35 cm, sticlă, metal, travertin

MIHAI ȚOPESCU

(n. 1956, a. Târgu Jiu)



Trimit câteva gânduri din experiența mea de 35 ani de lucru cu sticlă, ca material de expresie artistică. Am lucrat până acolo încât prin venele mele curgea sticla în loc de sânge. A fost dragostea mea. Mi-a oferit multe bucurii și satisfacții. Datorită ei am cunoscut succesul și bucuria de a participa la simpozioane internaționale, de a vedea multe muzee de sticlă din lume, bienale de artă, Documenta, expoziții și târguri de sticlă. Acum am obosit. Voi mai lucra cu sticla doar în relație cu alte materiale.

1 Trecerea la obiect conceptual și mixed media. Școala de la Cluj, unde Ana Lupaș și-a pus amprenta asupra artei lui Silviu Dancea sau Adriana Popescu. Trecerea la obiect sculptural. Exemple: Cristina Iliescu, Mihai Țopescu. Sticla optică. Exemple: Cătălin Hrimiuc, Vladimir Cioroiu, Alexandru Ghilduș. O altă tendință ar fi sticla termoformată, modalitate de lucru mai accesibilă. Exemple: Lucian Butucariu, Alexandra Mureșan.

2 O primă mutație care a apărut acum mai bine de 30 ani este trecerea de la artă decorativă, obiect decorativ, la artă majoră. Aici sunt mai multe categorii. Obiect sculptural: Stanislav Libensky și Vladimir Klein din Cehia; Yannick Connan din Franța. Sculptura figurativă: Allison Allum din UK; Silvia Lenson din Argentina; Ana Gabriela Rodriguez din Mexic; Mihai Țopescu din România. Artă conceptuală și mixed media: Sebastian Richter din Germania; Antonella Perrone din Italia; Rachel Marz Elliot din UK; Adriana Popescu din România. O altă mutație importantă ar fi folosirea sticlei

în arta monumentală de for public. Exemple: Dale Chihuly (USA); Warren Tangley (Austria); Jim Hongo (Japonia) și Școala de Sticlă din Vilnius (Lituania). A treia mutație importantă pentru istoria artelor ar fi apariția mai multor muzee dedicate în exclusivitate sticlei. Excepție face România.

3 Lipsa unor specialiști în domeniul sticlei – curator, critică de artă, agenți de artă. Lipsa unui muzeu al sticlei. Lipsa de implicare a administrațiilor locale în sprijinirea și promovarea atelierelor de sticlă.



deasupra
Mihai Țopescu, *Pește curcubeu*, 2011, 159 x 55 x 179 cm, sticlă, metal, silicon. Foto: Dragoș Trăistaru

stânga
Mihai Țopescu, *Arici*, 2010, sticlă, 88 x 58 x 63 cm, lemn, tablă cupru, chit. Foto: Dragoș Trăistaru

MATEI NEGREANU

(n. 1941, a. Paris)



De ce iubesc sticla? Mi-ar trebui pagini și pagini pentru a răspunde. Pentru mine, Sticla este o persoană, cu toate calitățile bune și rele. Are toate ingredientele pentru a cădea în mrejele ei. Deci, atenție! Vreți să fiți fericiți și liberi, încercați să o temperați și, mai ales, nu cedați la toate capriciile ei. Eu m-am vaccinat, o țin la distanță, dar cred că mi-ar fi tare rău fără ea.

1 Cred că există o legătură strânsă între ceea ce observăm în creația artistică actuală în sticlă și școala care a generat marea majoritate a artiștilor: școala din București, în anii '70, sub conducerea sculptoriței Zoe Băicoianu, alături de rolul pictoriței Lucia Ioan, astăzi Dan Popovici și Lucian Butucariu, iar la Cluj, rolul Anei Lupaș. Din fericire, fiind invitat la expoziția

de sus în jos
Matei Negreanu, *Nebunie 2*, sticlă suflată, metal, lemn, plastic, textile, Ø 40 cm. Foto: Matei Negreanu
Matei Negreanu, *Fără titlu*, 16 x Ø 62 cm. Foto: Frederic Jaulmes

națională din Craiova, în toamna lui 2014, am descoperit evantaiul creației românești, nu numai în număr mare de viziuni diverse, dar și de un foarte înalt nivel artistic, demn de cele mai ample confruntări internaționale.

2 Referindu-mă la mutațiile în creația internațională, este foarte simplu – granița între artele minore și artele majore se estompează accelerat. Câteva exemple: Pierre Soulages, cunoscut pentru marile pânze negre, a executat superbe vitralii pentru biserica Sainte Foy din Conques. În mai multe expoziții, Giuseppe Penone a asociat lemn-mătase-sticlă-cristal (*Pâte de Verre*) sau sticlă termoformată. Constat asta și la Mona Hatoum, expusă recent la Beaubourg. Sticla a apărut în cele mai importante manifestări artistice, precum târgul FIAC-Paris. Nenumărate muzee (care nu se ocupă de sticlă) au invitat artiști „sticlari”, exemplu sunt Muzeul Würth din Erstein și Muzeul de artă contemporană din Dunkerque, Franța. Sticla are un avans mare, sticla încearcă să iasă „din ghetou”.

3 Pentru al treilea răspuns, mă alătur lui Valeriu Semenescu, cel care invocă lipsa unei atitudini critice. Poate chiar mai mult. Criticii de artă să nu se oprească la materialul propriu-zis, să-l uite, să îl privească ca pe o piatră sau un bronz. Privitorul să fie atras de faptul că artistul a pus formele acolo unde trebuie și a întrebuințat sticla pentru că nu putea să o înlocuiască prin niciun alt material. Neajunsurile nu vin din partea materialului, vin din faptul că persistă confuzia între artă și artizanat. Deci noi, artiștii, suntem responsabili să ridicăm bariera.

LA GURA CUPTORULUI

Convorbire la catedra de Artă a Sticlei (București)
consemnată de
AURELIA MOCANU

Ce se întâmplă când un artist lucrează constant și cu vocație demiurgică pe o materie primă incandescentă, adică la 1200° C? Aproape inevitabil el va difuza, simbolic, căldură și stare de combustie. În calitate de conducător al departamentului de Arte ale Focului și al secției de Arte Decorative a UAP, în luna noiembrie 2014, Lucian Butucariu a reușit să mobilizeze, alături de un colectiv de profesori și artiști, un mare număr de creatori pentru expoziția de memorie universitară a secției Ceramică-Sticlă-Metal.

S-a pregătit și catalogul aferent din seria prin care Universitatea Națională de Arte București a sărbătorit 150 de ani de învățământ artistic. A fost o mare bucurie de întâlnire a generațiilor pe o simeză, ce-i drept, neîncăpătoare (la Galeria Art Yourself), pentru cantitatea mare de lucrări, de la primele mici loturi de absolvenți (anii '50) la masteranzii de azi. Profesorul Dan Popovici mai are vii în amintire pe întemeietorii secției de Sticlă: sculptorița Zoe Băicoianu, tehnologul Dan Paroescu, cu asistenții Marcel Brici și Monica Damian, absolvenți din primele promoții (1968 și respectiv 1970). Cu inimitabilă grașiere de viță boierească, profesora evoca, oferind, din buzunarele pline de țigări „Select”, universul creației europene în sticlă, ce se vedea la zi, în Paris sau Roma. Vorbea chiar și despre sticla utilitară, dar la nivelul calităților unui pahar anume specializat în istoria gustului. Dan Popovici a fost chemat la catedră după pensionarea celor doi, în 1979, și rămâne singurul profesor până în 1990. S-a considerat, de fapt, coleg cu cei formați în anii '80, precum Cristina Iliescu, Cătălin Gheorghe Hrimiuc, Lucian Butucariu, iar în 1990, Ioan Nemțoi. Catedra s-a lărgit apoi cu nume de artiști formați la Cluj – Silviu Dancea și, pentru puțin timp, Valeriu Semenescu. Regăsită ca referință profesională în CV-ul profesorului de azi, Dan Popovici, și în cel internațional al francezului Matei Negreanu, trebuie să o invocăm pe pictorița Lucia



deasupra
Dan Popovici, *Colaj*, 2012, mixed media, 100 x 50 x 25 cm

DEBUT ÎNSTELAT

Text de / Text by
AURELIA MOCANU

Asistenta universitară de la catedra de Sticlă a UNAB, Ioana Stelea, visa, în etapa colegiului, să facă sculptură. A testat simultan creația de modă, preliminarii în ceramică, încercări pe teme ale textilului și proba de bacalaureat, în metal. Din același Liceu de arte din Râmnicu Vâlcea, sculptorul, cu un deceniu mai mare, bucureșteanul acum Cătălin Oancea a devenit fascinat de prelucrarea prin foc și derulează cercetări pasionate în forjerie.



Ioana Stelea a decis să cucerească și ea un teritoriu mai elitist tehnologic și a ales secția de Sticlă. Întâlnirea cu profesorul Dan Popovici și tehnicile gravării pe cristal i s-au părut o taină stimulatorie, greu de epuizat. Consideră că este un teritoriu fertil de cucerit pentru arta contemporană și-și îndeamnă studenții la cea mai liberă manifestare. Ea însăși a creat o stilistică antropomorfă minimalistă, din delicate compuneri de cioburi zgâriate. Ce-și poate dori cineva, în timpul studiului doctoral despre gravarea sticlei, decât un stagiu în Cehia?!

În vara lui 2014, la Novy Bor, apoi în muzeele din mai multe orașe, inclusiv la Praga, prin colecții muzeale de sticlărie gravată, Ioana Stelea a continuat documentarea academică. Nu credea că va avea timp să și lucreze aplicat. A avut șansa unei invitații expoziționale la Karlovy Vary, pentru luna septembrie. A lucrat chiar în fabrica Moser, cu un ultrareputat gravor, Milan Holubek, care i-a împărtășit câte ceva din secretele meseriei. A reușit să se adapteze la noile tehnici de lucru, unele insolite (gravura cu disc de cupru sau vârf de diamant, strunjirea apoi gravarea cu felurite pietre). A avut șansa, în vara lui 2014, să participe și la un simpozion internațional de gravare a sticlei (trienal, începând cu 1992), la vechiul centru boemian Kamenicky Senov. Au fost șapte artiști internaționali, șapte autohtoni și o grupă de studenți. După o săptămână alături de Katharine Coleman și alți artiști renumiți, tânăra româncă a reușit să obțină un premiu pentru inovație în utilizarea gravurii în sticla contemporană.

Vara cehească a lui 2014 a fost mai mult decât fierbinte pentru Stelea: de la o bursă de studii, s-a încins spre o expoziție personală și un context concurențial foarte înalt pe care l-a onorat cu un premiu. A realizat o instalație complexă de 20 de piese, din câmpul său metaforic actual *Lost and Found*, care a surprins prin amploarea și libertatea demersului. Lucrarea a fost donată muzeului local din Kamenicky Senov, muzeu cu cea mai mare colecție mondială de sticlă gravată.

Absolventă din 2010, doctorandă în tehnicile antice de gravare în sticlă, cu o primă personală la Ghețaria palatului Mogoșoaia, în 2013, și un salt la Sun Gallery din Karlovy Vary, în 2014, Ioana Stelea duce cu „strălucire” mai departe aventura contemporană a sticlei „desenate” – contribuția profesorului său, Dan Popovici.

deasupra
Ioana Stelea, *Toys*, 2014, ansamblu din sticlă gravată, dimensiuni variabile

pagina alăturată
Ioana Stelea, *Tot tacâmul* (instalație), 2013, 80 x 80 x 170 cm, sticlă fuzionată



SILICIU, SODE ȘI OPAL

Text de / Text by
CĂTĂLIN GHEORGHE HRIMIUC

Sticla este obținută în urma sub-răcirii unor topituri de oxizi minerali. Starea de agregare este cea vitroasă – adică, în urma sub-răcirii, structura oxidică existentă în topitură „îngheață” într-o masă cu proprietăți fizico-chimice și estetice de excepție. Sticlele uzuale se obțin prin topirea unor amestecuri de oxizi, în care rolul principal îl are bioxidul de siliciu (circa 75–85 % în rețete). Ca materie primă principală este utilizat nisipul. Alături de acesta, componenți importanți în structura sticlei sunt oxidul de sodiu (materia primă utilizată este soda calcinată) și oxidul de calciu (materia primă utilizată este calcarul). Pe lângă acești trei componenți principali, sticlele uzuale pot avea în rețete și alți oxizi, dar în proporții mult mai mici.

Sticla optică face parte din categoria sticlelor tehnice speciale, utilizate în principal de industria optică de precizie și înaltă precizie. Există câteva elemente importante de diferențiere față de sticlele uzuale (cele de menaj și ambalaj) care îi conferă sticlei optice proprietăți fizico-chimice și optice deosebite.

Voi menționa în continuare principalele patru elemente de diferențiere față de sticlele uzuale. De aceea, sticla optică este mult mai scumpă decât cea uzuală și necesită atât o tehnologie de obținere, cât și condiții de prelucrare speciale.

Primul element de diferențiere este transmisia luminii. Sticlele optice au o transparență și o claritate cu mult superioare sticlelor uzuale, pentru a putea facilita o cât mai bună transmitere a luminii la trecerea ei prin dispozitivele optice la care sunt utilizate. Obținerea acestei transparențe este posibilă doar prin utilizarea unor materii prime și materiale de înaltă puritate.

Spre exemplu, materia primă principală utilizată este cuarțul optic, care are un conținut de oxizi de fier de peste o sută de ori mai mic decât nisipul de cea mai bună calitate.

Desigur, prețul tonei de cuarț este mult mai mare decât cel al nisipului de carieră.

Al doilea element important de diferențiere este omogenitatea fizico-chimică a sticlelor optice. Blocurile de sticlă optică trebuie să nu aibă nici defecte fizice (corpuri din zidăria refractară a cuptorului, diverse alte impurități), nici defecte care afectează drumul optic al luminii la trecerea prin ele. De aceea, sticlele optice se omogenizează îndelung, necesitând echipamente spe-

ciale pentru afinare-omogenizare și cuptoare cu un control foarte riguros al temperaturii, pentru a nu favoriza apariția gradientilor termici în timpul proceselor de topire, omogenizare-răcire și turnare în matricea metalică. Dacă omogenitatea sticlei nu este păstrată, este afectat un parametru optic extrem de important al sticlelor tehnice, anume indicele de refracție. Acest parametru este foarte fin controlat și reprezintă un factor de diferențiere pentru diferitele tipuri și mărci de sticle optice.

Spre deosebire de sticlele uzuale, care se topesc de obicei în cuptoare continue de tip vană, cele optice se obțin în general prin topirea în creuzete din ceramică specială sau din platină. Fasonarea sticlelor uzuale se face preponderent prin suflare, presare sau combinat (suflare-presare). Spre deosebire de sticlele uzuale, sticla optică se prelucurează mecanic prin proceduri de debitare-șlefuire și polisare. De aceea, costul fasonării este mult mai ridicat la prelucrarea sticlei optice.

După conținutul în bioxid de siliciu și indicele de refracție, sticlele optice se împart în două mari categorii:

1) Sticlele optice crown. Sunt sticle optice cu un conținut de bioxid de siliciu ridicat (65–78%). Au indici de refracție situați în medie între 1,5–1,7 și coeficienți de dispersie mici. Sunt sticle care necesită temperaturi de topire ridicate (1400–1450° C) și, în general, o atmosferă oxidantă în cuptorul de topire.

Aceste sticle sunt mai dure, deci mai greu de prelucrat optic. Duritatea sticlelor crown este cuprinsă, în general, între 7,0–7,5 grade Mohs. Scara durității Mohs este crescătoare de la 0 la 10.



deasupra
Monica Damian, ANE-FAB, 2000, cristal optic Corning, decupat, polisat, pictat în interior cu emailuri speciale, gravare exterioară, 40 x 18 x 9 cm. Foto: Monica Damian Eyrignoux

ARTIȘTI, ARTĂ ȘI STICLĂ

o privire din perspectiva Premiului Memorial „Jutta Cuny-Franz”

Text de / Text by
DEDO VON KERSSENBROCK-KROSIGK

Mișcarea americană de sculptură în sticlă și-a sărbătorit cea de-a 50-a aniversare în 2012. Oficial, ea a început la Toledo, Ohio, în 1962, în contextul unei întâlniri a unor artiști sticlari, organizată de Muzeul de Artă din Toledo. Artiștii și susținătorii lor experimentau cu un cuptor pe care îl construiseră și aveau în minte două lucruri: mai întâi, ei voiau să creeze o abordare artistică a muncii cu sticla topită în afara industriei tradiționale a sticlei, iar apoi, considerau că este necesar să extindă posibilitățile de educație și preconizau cursuri pentru obținerea unor diplome universitare.

Au existat diferite preludii la mișcarea americană, nu în ultimul rând, scena artei sticlei din Cehoslovacia începând din anii '50. Mișcarea sculpturii în sticlă a revoluționat însă utilizarea sticlei în domeniul artei, deoarece sculptura în sticlă a devenit un fenomen pe plan mondial începând din anii '70. Comunitatea artiștilor sticlari crește continuu, iar mulți artiști se consideră în linie directă cu pionierii acestei mișcări. Cei care colecționează sticla pentru a-și înfrumuseța casele sau birourile pot alege dintr-o gamă largă de obiecte, probabil mai mult decât oricând înainte. Artiștii sticlari contemporani sunt mai profesioniști decât oricare generație dinaintea lor.

Așadar, nu există o penurie de sticlă, frumoasă și decorativă, cu strălucire, care atrage privirile în orice mediu ambiant. Dar cum rămâne cu arta? Incertitudinile privind definiția artei nu sunt noi și nu au fost rezolvate în ultimele decenii. Totuși, se pare că astăzi nu sunt mulți cei cărora le pasă realmente de asta. Diversitatea și transgresiunile de orice gen sunt general acceptate, iar comercianții, ca și profesorii de artă devin din ce în ce mai profesioniști în facilitarea accesului la artă și în transmiterea punctului lor de vedere către public. Este oare posibil ca, în tot acest activism, artiștii înșiși, cât și ideile lor centrale despre artă să fie oarecum marginalizate?

Căutările pentru descoperirea „adevăratelor” opere de artă în domeniul sticlei sunt foarte dificile. Aceasta este sarcina Fundației Jutta Cuny-Franz, care acordă, din doi în doi ani, Premiul Memorial „Jutta Cuny-Franz”, în valoare de 10 000 EUR, două premii pentru talent, fiecare dotat cu 1500 EUR, și un număr de diplome onorifice, unor tineri artiști extrem de promițători, care folosesc sticla ca pe o componentă majoră a lucrărilor lor.

Fundația a fost înființată de Ruth-Maria Franz la Viena în 1983, în memoria fiicei sale, Jutta Cuny, care a murit într-un accident de mașină, în acel an.

Jutta Cuny (n. 1940) își începuse explorările artistice destul de târziu, cu o serie de stagii de ucenicie la Paris, Epinal și Viena. În timpul unui seminar de sculptură ținut de sculptorul italian Francesco Somaini (n. 1926) în 1974, Cuny și-a descoperit pasiunea pentru arta sculpturii. De la Somaini, a învățat o tehnică

de sablare pe care a aplicat-o la sticlă pentru prima dată în 1976. În anii următori, a lucrat în atelierul lui Somaini din Lomazzo, de lângă Como, până când și-a extins propriul ei atelier de la Docelles, adăugând o cabină de sablare pentru sculpturi monumentale. Cariera artistică a lui Jutta Cuny nu a început cu o pregătire de bază în sticlărie: artista a evoluat mai degrabă spre sticlărie; sticla a devenit treptat centrul activității sale, pentru că era materialul necesar pentru a-și materializa viziunea artistică.

În 1967, istoricul de artă francez Jean Leymarie spunea: „Dar dacă arta nu mai există, sau dacă nimeni nu mai știe cum să o definească, mai rămân, din mare fericire, artiștii: aceste creaturi de fantezie și libertate, care sunt salvarea omului” (v. Jean Leymarie, „La transformation des formes dans l'art contemporain.” Conferință din 5 septembrie 1967, în: Jean Leymarie (ed.), *L'art dans la société d'aujourd'hui. Textes des conférences et des entretiens organisés par les Rencontres Internationales de Genève 1967 avec le concours de l'UNESCO, Rencontres internationales de Genève*, 21, 1967, Neuchâtel 1968, pp. 11-22, aici p. 22.). Acesta ar putea fi un bun îndrumar, mai ales pentru zilele noastre. Căutăm fantezia și mai presus de toate, libertatea, atunci când căutăm arta. (Octombrie 2015)

Articolul este o sinteză a textelor scrise cu ocazia Premiilor Jutta Cuny-Franz din 2009, 2011 și 2015, și publicate în: „Neues Glas – New Glass”, nr. 3, 2009, pp. 72-75; nr. 3, 2011, pp. 72-73; și nr. 3, 2015, p. 67.

pagina din dreapta

C. Matthew Szósz (winner of the Jutta Cuny-Franz Memorial Award 2009), *Inflatable no. 33*, 2008, fused and inflated sheet glass, 77 x 48 x 26 cm. Foto: C. Matthew Szósz

Alexandra Mureșan (winner of the Jutta Cuny-Franz Memorial Award 2013), *Panta rhei II*, 2012, glass blown, fused, pâte-de-verre, wire mesh, silicone, 59 x 60 x 17 cm, Foto: Alexandra Mureșan

Julius Weiland (winner of the Jutta Cuny-Franz Memorial Award 2011), *Cluster I*, 2010, glass tubes, fused, 80 x 40 x 20 cm. Foto: Wolfgang Selbach

paginile 44-45

Rui Sasaki (winner of the Jutta Cuny-Franz Memorial Award 2015), *Subtle Intimacy*, 2013, glass, fused, ash from plants and seaweed from Awashima, LEDs, 180 x 194 x 198 cm. Foto: Rui Sasaki





ALTOI BUN: ADRIANA POPESCU PĂSAT

Text de / Text by
AURELIA MOCANU

Un bilanț european la finele veacului XX grupa la „imaginativi creatori în sticlă” pe Dana Zarnecnkova, Karin Hubert, Erwin Eisch, Keith Brocklehurst și Edward Leibovitz, cel cu rădăcini românești. Înainte bine de a împlini trei decenii de activitate, Adriana Popescu Păsat era printre ei, iar imaginea Vagonului sanitar, aflat în colecția Muzeului Sticlei din Düsseldorf, va fi mediatizată larg ca afiș al colecției (2009). Artista clujeancă antologată de prestigiosul album german Neue Glas în Europa s-a stins fulgerător la 53 de ani, în decembrie 2007.



deasupra
Adriana Popescu Păsat, *Frutti di Mare*, 2000, sticlă suflată, 25 x 100 x 100 cm, detaliu



deasupra
Adriana Popescu Păsat (portret), *Altoi*

dreapta
Adriana Popescu Păsat (portret), *Buchetul Semiramidei*



Familia de creatori: Alexandru Păsat (sculptor) și fiul, Tudor Păsat Popescu (artist multimedia), Cristina Popescu Russu (ceramistă), Liviu Russu (sculptor) au pierdut un membru neprețuit al echipei lor artistice, care funcționa ca o punte de dialog între Cluj și București. Artiste notabile ale generației '80, surorile Popescu se formaseră la liceul de arte din Craiova, ca să opteze apoi, în definirea unui domeniu artistic, pentru Cluj sau București. Cristina și Adriana vor deveni două performere ale cercetării formale, într-un mediu generat de foc, ceramică, respectiv sticlă.

Adriana Popescu nu uita să consemneze în fișa sa artistică tutela profesorală a Anei Lupaș, eminentă experimentatoare a limbajului metadecorativ. Adriana a expus neîntrerupt, începând cu 1980, cu un palmares internațional invidiabil: premii pentru sticlă de artă la Erfurt și Hilden – Germania, Ebeltoft – Danemarca, apoi la bienala de sculptură mică de la Viena. Are lucrări achiziționate de muzee germane la Düsseldorf și Coburg, deopotrivă în Danemarca și Norvegia. Două premii ale UAP pentru artă decorativă, expoziții personale precum „Alcătuiri” și „Roz cotidian” sunt doar datele de contur ale unei cariere susținute. Miezul poetic al atelierului Adrianei Popescu este cu mult mai greu de cartografiat. Artista se desfășura pe un arpeggiu amplu, atât al dimensiunilor (până la ansambluri ambientale), al cromaticii exuberant-dense pe care o poate etala tehnologia sticlei, cât și pe palierul narativului și al mixajelor-asamblaj. Sticla se modela sub mâinile și suflul ei, la propriu și la figurat, precum ecloziunea bobocilor de plante tropicale. „A suflat”, la un moment dat, și portrete de exuberanți africanoizi. Unduire acvatice, muguri-lăstari-înrădăcinări de mangrove: un biotop formal al căldurii colorate care ondulează forme purtătoare, concave. Familiile de recipiente (unele devenite corpuri de iluminat) imaginate de artistă țin de modularea caliciului.

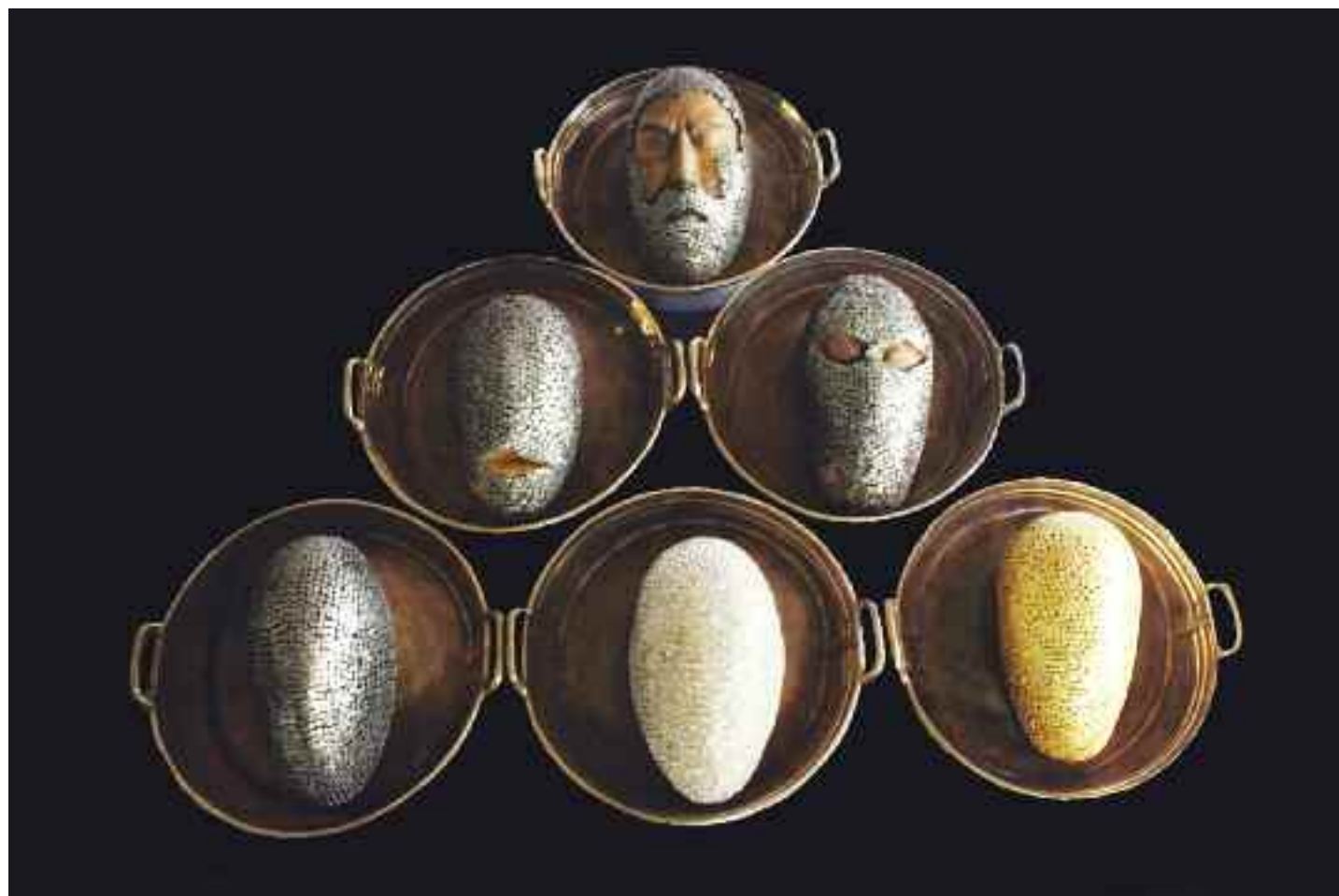
Se răsfrâng sau se efilează, anunțând straturi secunde de ton cromatic surprinzător. Adriana nu privilegiază transparențele sticlei, ci opalescența ei adânc colorată, de recif ecuatorial. A imaginat un *Buchet al Semiramidei*, din vălurite cupe înseriate într-un triunghi, care ondulează aerul prin contiguitate. Dar o vedem pe Adriana Popescu și regizor-scenograf al unor mixaje de materii adăugate sticlei, pline de humor, cum ar fi *Vagonul sanitar* (o droșcă ubuescă ducând eprubete pestrițe) sau torsul manechin plin de însemne hazlii al *Șefului*. Adriana visează vegetal proteiform în torpoare, dar poate interveni organizatoric tranșant. Concepe un seducător ansamblu de mari *Altoiuri*, unde gestul drastic de îngrijire-înfășurare e compulsiv generator de lăstari. Un alt procedeu compozițional, asamblator va fi și cel de etalare muzeală, în borcane și alinamente. Atentă la detalii, la amănuntul unei tortițe, al piciorușelor în trepid, al lobării unei buze, al unui breloc de animat, Adriana Popescu ar fi putut să distribuie tot imaginarul său tonic și proteiform în gingașe și suculente anfilade de istorisiri plastice. Credem că verbul substanțiat care-i poate rămâne marcă este „înmugurirea”.

NOIMELE SACRIFICIULUI

Perspective de agregare
în viziunea lui Mihai Țopescu

Text de / Text by
CĂTĂLIN DAVIDESCU

Cea mai recentă formă de dezvoltare a proiectului Sacrifice, inițiat acum doi ani la Centrul Cultural „Palatele Brâncovenești” din Mogoșoaia, a fost prezentată anul acesta la Veneția în două etape și două spații diferite. Sacrifice / Cocon – prima și cea mai importantă dintre acestea, a fost găzduită în sălile de la Palazzo Bempo care, alături de Palazzo Mora, este unul dintre cele mai vizibile locuri destinate evenimentelor colaterale Bienalei de artă. Instalația prezentată aici de Mihai Țopescu poate fi descrisă ca un set de șase piese, portrete / autoportrete simbolice așezate în vase metalice, ce sugerează decapitarea. Reprezentând capete de martiri, cele șase ovoide sculptate din lemn, străpunse de cuie din metal și sticlă, ne transmit la nivel subliminal ideea suferinței ascetice.



deasupra
Mihai Țopescu, *Sacrifice*, 2014, tehnică mixtă (lemn, bronz, sticlă, cuie), 120 x 120 x 46 cm. Foto: Mihai Țopescu



deasupra
Mihai Țopescu, *Sacrifice*, 2014, tehnică mixtă (lemn, bronz, sticlă, cuie), 120 x 120 x 46 cm. Foto: Mihai Țopescu

dreapta
Mihai Țopescu, *Sacrifice*, 2014, tehnică mixtă (lemn, bronz, sticlă, cuie), 120 x 120 x 46 cm. Foto: Romana Țopescu



Dacă la debut, în 2013, proiectul a fost generat de un fapt ce a marcat istoria națională (martiriul familiei Brâncoveanu), ulterior artistul a aprofundat cercetarea prin relevarea multiplelor sensuri pe care le presupune ideea de sacrificiu, de la cel uman la cel divin. Astfel, adiacent miezului simbolic, expunerea de la Palazzo Bempo are în sine și o importantă miză estetică, atât de pregnant sesizabilă în învelișul ei vizual. Într-un spațiu relativ mic, cele șase recipiente metalice, purtând capetele în interior, sunt dispuse într-un triunghi simbolic cu o evidentă trimitere spre zona spirituală. În vârful triunghiului este dispus portretul cel mai evident conturat (frunte, ochi, nas, gură), iar cele de pe laturi caută să se completeze reciproc: unul are gură și celălalt ochi. La bază găsim trei portrete total acoperite: unul în metal, altul în sticlă și, ultimul, aurit. Materialele din care sunt compuse aceste lucrări nu sunt alese întâmplător, lemnul și fierul fiind asociate deliberat pentru a sugera sacrificiul, iar sticla, materialul favorit de exprimare al artistului, pentru accentuarea transparenței dimensiunii spirituale. Suntem în fața unui proces invers decât cel al conceptualismului minimalist *en titre*, unde sensul simbolic al poveștii a migrat spre zona faptului comun, a evenimentialului de tip social sau politic. Propunerea artistului de a aduce în discuție un fapt istoric spectaculos (decapitarea domnitorului Brâncoveanu și a copiilor săi) are o generoasă potențialitate simbolică, imprimându-i o puternică semnificație identitară.

La Piccola Galleria dell'Instituto Romeno di Venezia a fost instalată cea de-a doua etapă a acestui parcurs expozițional. Mihai Țopescu a prezentat aici cinci sculpturi din ciclul „Sacrificiului”, alături de trei proiecții video. Proiectul a urmărit o potențare a factorului emoțional, mizând pe dinamica imaginii, unde același portret se dizolvă / scurge / topește în trei stări de agregare diferite: Sacrifice – apă, Sacrifice – pământ (nisip) și Sacrifice – foc, cele trei elemente esențiale din care au fost concepute. Alternanța secvențială a obiectelor cu proiecțiile video se integrează spațiului galeriei, făcându-l parte a întregii construcții

vizuale. Totul devine o expresie sintetizată și personală asupra conceptului de sacrificiu, oferită nouă într-un înveliș contemporan. Prins într-un prezent ce pendulează, încă indecis, între mentalități ce promovează un postcomunism redundant și un neocapitalism de factură primitivă, chiar și după un sfert de secol de la schimbare, artistul ne propune un model spiritual pe care îl consideră oportunitate de împărtășit și cu care se identifică. Pentru ediția 2015 a Bienalei venețiene, discursul artistic al lui Țopescu este o formă „eroică” și, într-un fel, chiar subversivă în contextul temei generale propuse de curatori: „Personal structures – Crossing borders”; ambele evenimente provocate de artist oferă o alternativă coerentă, dar mai ales independentă, despre noimele existenței, despre sensurile iubirii și ale sacrificiului.

summary

The most recent form of development of the Sacrifice project, initiated two years ago at the “Brancovenesti Palaces” Cultural Center in Mogoșoaia, was presented in Venice this year, in two different stages and spaces. – the first and most important of them, was sheltered in the halls of the Palazzo Bempo which, together with the Palazzo Mora, is one of the most visible places sheltering collateral events of the art Biennale. The installation presented here by Mihai Țopescu can be described as a set of six pieces, symbolic portraits / self-portraits laid in metal vessels, suggesting a beheading. Representing heads of martyrs, the six ovooids carved in wood, pierced by metal and glass nails, subliminally convey the idea of ascetic suffering. For the 2015 edition of the Venice Biennale, Țopescu's artistic discourse is a “heroic” and, in a way, even a subversive form in the context of the general topic proposed by the curators: “Personal structures – Crossing borders”; both events provoked by the artist offer a coherent alternative, which is especially independent, to the meanings of existence, those of love and sacrifice.

dosare
de artist
// PORTFOLIOS

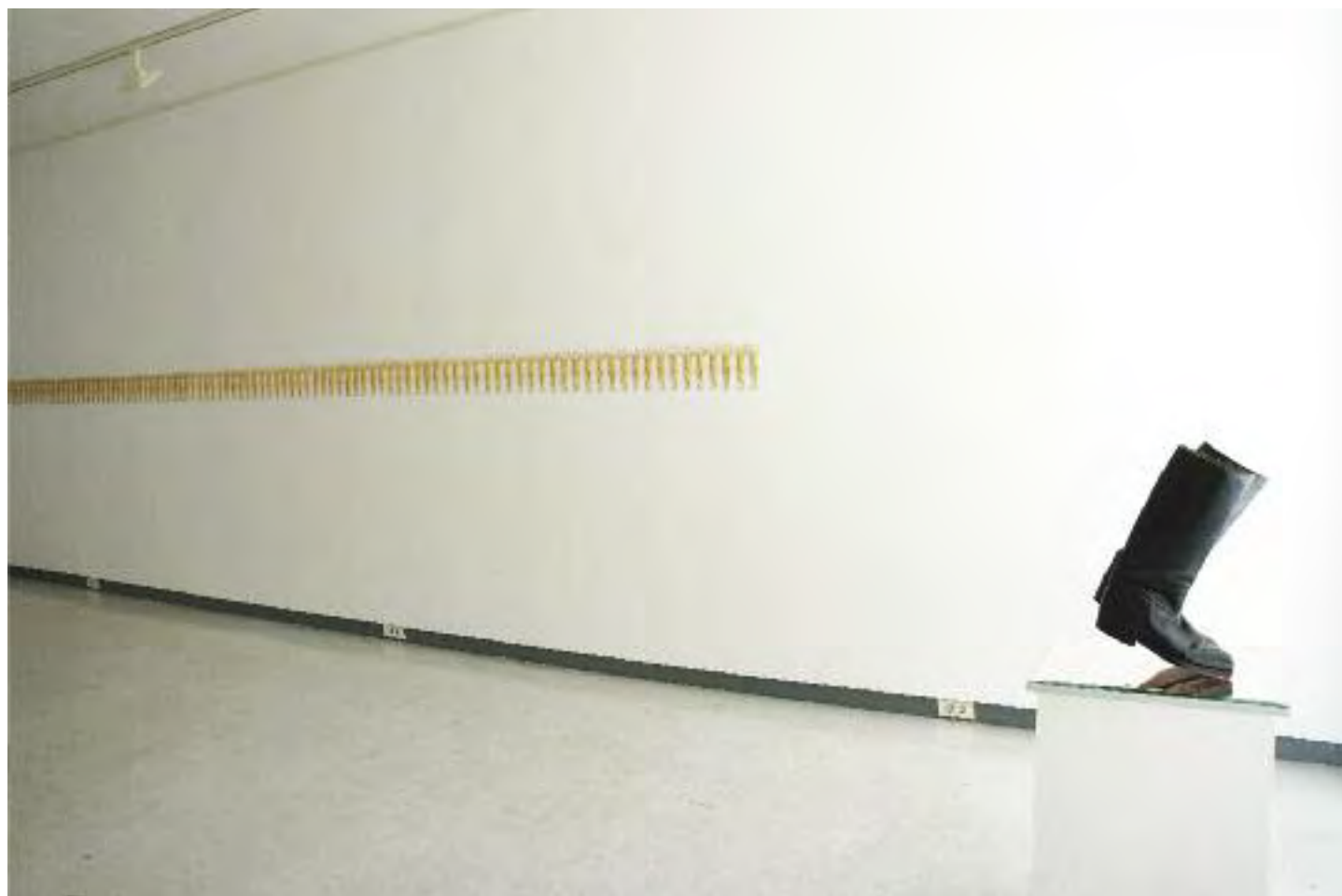


VALERIU ȘCHIAU

Dimensiunile Traumei

Text de / Text by
OLIVIA NIȚIȘ

Activitatea lui Valeriu Șchiau este, în general, reprezentativă pentru interesanta intersecție dintre cultura și istoria traumatică sovietică, perioada postsovietică și postcomunism. Artistul s-a născut în 1969 în Republica Moldova. A studiat la Școala Republicană de Pictură pentru copii „Alexei Șciusev” din Chișinău, astăzi – Liceul de Arte „Igor Vieru”. Și-a continuat educația în România, la Universitatea Națională de Arte din București, oraș în care s-a stabilit.



Pentru Valeriu Șchiau, actul artistic este un gest de sinceritate, o reacție dureroasă în urma confruntărilor cu evenimentele care i-au construit istoria personală. Proiectele sale – „Născut în U.R.S.S.”, (2010), „Probleme personale”, „Lobotomia” (2011), „Visul” (2013), „Stânga / Dreapta”: Povestea unui erou oficial” (2015) –, legate între ele, redau permanenta căutare a formei de rezoluție și reprezintă un exercițiu de exorcizare prin asumarea programatică a relației umane cu dublă valență: personală și colectivă. Relația paternală (tată-fiu) plasează, în centrul discursului artistic, figura copilului care poartă semnele traumei personale extinse către traumele colective – infanticidul regimurilor totalitare (stalinism, nazism).

Acțiunea de tip performance înglobează o experiență mentală și corporală, o formă de autoinvestigare care trece dincolo de cadrul spațiu-timp prin dimensiunea imaterială și efemeră, deseori arhivată la nivelul documentului fotografic și video. Posibilitatea prezentării videoperformanceului în loop obligă redefinirea producției artistice, plasată, deocamdată, în categorii fixe și oficiale. Activitatea lui Valeriu Șchiau operează în jurul acestei turnuri, o „turnură performativă” intens frecventată în România anilor '90, fenomen întârziat din cauza limitelor impuse de regimul politic, care a luat în stăpânire scena de artă în deceniul postrevoluționar. După „arderea” etapei, turnura performativă a rămas atractivă pentru cei / cele care își folosesc aparatul de gândire dincolo de problematicile generaționiste, fiind (re)activată în contextele critice care solicită o relație diferită cu privitorul și o atitudine clar individualizată. Astăzi, performanceul și videoperformanceul – al căror concept este definit de Valeriu Șchiau – mizează pe scenarii limpezi cu gesturi repetitive în care tehnicile de imprimare, prin natura lor amnezică, aduc în atenție relația cu memoria personală și culturală. Fie că-și imprimă propriul corp cu fețe de copii, fie că desenează cu benzină și foc pe suprafețe generoase de carton sau că imprimă chipurile aceluiași copii, cu tălpile gravate ale cizmelor de ofițer, filonul narativ activează resorturile cele mai grave, deseori inhibitate, ale memoriei.

Proiectul „Stânga / Dreapta: Povestea unui erou oficial” a fost inspirat de o istorie de familie. Bunicul artistului a luptat în al Doilea Război Mondial. A ajuns la Berlin cu un „sac” cu decorații. A primit decorația, din argint, de 27,9 grame pentru acte de vitejie, mai precis, pentru „eroism personal”. Liber să ucidă, era considerat erou. Proiectul aduce în discuție ideea de eroism și crimele contextuale. Războiul – fie de expansiune, fie de apărare a teritoriului – reprezintă o situație excepțională în care a ucide nu este doar permis, ci reprezintă o parte importantă din acest proces violent.



paginile 58-60
Imagini din Expoziția „Stânga / Dreapta. Povestea unui erou oficial”, semnată Valeriu Șchiau, deschisă la Galeria Calina din Timișoara în perioada 1 iunie – 10 iulie 2015.
Credite foto la medalie: Experimental Project.
Credite foto pentru restul imaginilor: Galeria Calina și Experimental Project.

FLORIN CIUBOTARU

NOTE

Aștept seara, aștept întinericul când se mai potolește zarva cotidianului. Nu sunt într-o perioadă fastă, nu am chef de mărturisiri, mă paște pericolul spiritului epocii, dacă nu prezint noutăți, risc să nu fiu lecturat. Aș vrea să evit situația în care să nu mă postez în cel ce emite opinii fără să le ceară cineva. Se preferă vorbirea în dauna scrisului, responsabilitatea emiterii lor este redusă, te poți corecta, te poți dezice atât timp cât limba nu părăsește gura. Aștept să apară un personaj cu multă rigoare în gândire, cu putere de analiză la rece, să ne pregătească pentru ce va veni. Mai toți folosesc un limbaj dublu din lipsă de stabilitate, nu ai cui să te adresezi. E de indicat să nu trezești din somn pe cel care se preface că doarme. Aceasta e o parte a realității în care mă desfășor, evenimente care îmi trăiesc trăitul și profesia. Vă istorisesc despre un cavaler care își părăsește toate obiceiurile pentru o călătorie anevoioasă într-un scop nobil, să găsească Sfântul Graal. După forțarea unor obstacole, obosește, se așază și adoarme, în acel moment îi apare Sfântul Graal. Încerc să descopăr între atâtea evenimente ceva valabil, dar liftul curiozității se oprește la etajul unu. Arta nu e nocivă, de neînălțurat e urgența imediatului,

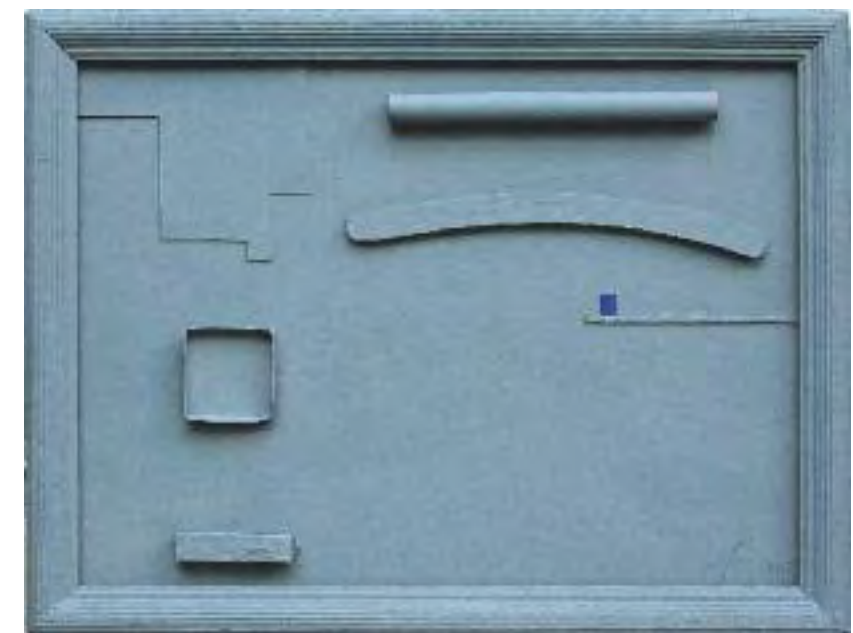
utilitarul ce sufocă orice tendință. Dacă propui o imagine interpretată a realității, primești un refuz din partea privitorului ce e atacat în orgoliul lui de știutor, pictorul lucrător îl calmează cu realul realității, pictorul creator, sprijinit de subiectivitate face necunoscutul cunoscut. Interacțiunea umană e de două tipuri: cele reciproce – de schimb, cele generoase – fără să aștepti ceva de la cineva. Dacă pui la îndoială gustul artistic din reticență ori lipsă de stimă, prin retragerea ta din nepricepere, pierzi înțelegerea unui tip de structurare ce te lămurește despre geneza lucrurilor. Personal încerc să îmi fac curat, să mai scot din depozitul de informații ce nu mă mai sprijină și, în special, prejudecata care le însoțește. În terminologia tehnică apare cuvântul „reducție”, să poți conecta două elemente cu diametre diferite, grija mea este să văd cu ce mă conectez. Încerc să îmi reduc spectacolul, nu mai tocnesc nouăzeci de instrumentiști pentru a-mi cânta melodia. Când lucrez, nu țin seama de privitor. Să vă dau o veste bună – arta de mare calitate are alt destin, prin ordinea ei misterioasă trece de piedicile epocii și ifosele sale, fiind în afara timpului.

Octombrie 2015



pagina din stânga
Florin Ciubotaru, *Trepțe*, 90 x 90 cm, acrilic pe pânză, 2012

dedesubt
Florin Ciubotaru, *Compoziție*, colaj pe lemn, 40 x 60 cm, 2012





deasupra
Florin Ciubotaru, *Doua Stări*, 80 x 80 cm, acrilic pe pânză, 2013

pagina din stanga, de sus in jos
Florin Ciubotaru, *Cocon*, 65 x 80 cm, acrilic pe pânză, 2011
Florin Ciubotaru, *Cocon*, 70 x 70 cm, acrilic pe pânză, 2011



MIHAI ZGONDOIU

Zborul. 20

Zborul. 20 este un performance, remember al declanșării Revoluției Române (22 decembrie 1989). Am aruncat dintr-un elicopter manifeste culturale (desene-poeme), ca aluzie directă la fuga dictatorilor Nicolae și Elena Ceaușescu de pe terasa sediului Comitetului Central al PCR din București. După două decenii (22 decembrie 2009), ciclul s-a închis prin acest performance care a recuperat imaginarul specific al acelor zile și un program revoluționar valabil chiar și astăzi: libertate de exprimare, drepturi cetățenești, viața democratic-europeană.

Am desenat, după imagini din presa vremii și după albume dedicate tragicelor evenimente, secvențe matriciale ale Revoluției Române intrate în mentalul colectiv, care dau și vor da seama despre reperiile acelor zile și nopți fierbinți de istorie recentă: baricade pe străzi, sârma ghimpată care separa taberele, soldați în atac, tanchete, elicoptere survolând Timișoara și Bucureștiul. Aceste secvențe matriciale, șabloane (dincolo de specificul conținut) ale revoluțiilor contemporane (de recunoscut și în ceea ce a început să se numească „Primăvara arabă”) s-au constituit într-un comentariu propriu, și nu într-o ilustrație explicativă a poemelor în antologia *Manifest. 20.Revoluție*, lansată ulterior în cele trei orașe mari ale Revoluției Române: Iași, Timișoara și București.

Cele 20 de desene imprimare pe hârtie de ziar au fost însoțite de un poem ales de fiecare dintre cei 20 de poeți selectați în acest proiect, ca reprezentativ pentru un asemenea acting percutant. 10 poeți din Timișoara (Șerban Foarță, Marcel Tolcea, Robert Șerban, Ion Monoran, Marian Odangiu, Viorel Marineasa, Costel Stancu, William Totok, Richard Wagner, Herta Müller) și 10 din București (Mircea Dinescu, Ana Blandiana, Liviu Ioan Stoiciu, Angela Marinescu, Florin Iaru, Nicolae Prelipceanu, Denisa Comănescu, Eugen Suci, Cornelia Maria Savu, Dan Mircea Cipariu), poeți care au participat direct la Revoluția Română din '89, au potențat și mai mult calitatea de desen-manifest a acestor lucrări.

Cele 20 de matrice-manifest, în format de coală A4 (desen și poem față-verso), au fost multiplicare în 50 000 de exemplare, apoi au fost aruncate dintr-un elicopter, în cadrul performaceului Zborul. 20 deasupra Pieței Victoriei din Timișoara, în amiaza zilei de 22 decembrie 2009. Astfel, am transformat metaforic fuga dictatorilor, devenită după două decenii un icon istoric, într-un cadru al memoriei vii, continue. Celor 20 de desene și poeme li s-au adăugat, ca un memorabil gest de conștiință, un poem pe care laureata Premiului Nobel pentru Literatură, Herta Müller l-a oferit Timișoarei, oraș unde a studiat și s-a format ca scriitoare.

Desenele-manifest alături de videoperformanceul *Zborul. 20* au fost expuse, în premieră, într-o expoziție personală intitulată „Liberatea ca Șablon / Freedom as a Visual Pattern”, găzduită în luna martie 2010 de galeria Hampden / Incubator Art Space, din Amherst, Massachusetts, SUA. Performanceul a fost sprijinit de Fundația Triade, Dunca Expediții, Asociația Euro CulturArt și Primăria Municipiului Timișoara (Open Art City).

de sus în jos
Documentarea la Mihai Zgondoiu, *Zborul. 20*, performance, 22 decembrie 2009, Piața Victoriei, Timișoara

pagina alăturată
Mihai Zgondoiu, Imagine din filmarea performance-ului *Zborul. 20*, 22 decembrie 2009, Piața Victoriei, Timișoara



expoziții în
România
**// EXHIBITIONS
IN ROMANIA**



BIENALA INTERNAȚIONALĂ DE CERAMICĂ DE LA CLUJ 2015

Text de / Text by
CORNEL AILINCĂI

Lată-ne în fața celei de-a doua ediții a Bienalei Internaționale de Ceramică de la Cluj, care trebuie relaționată inevitabil, cu experiența primei sale ediții, organizate în 2013, eveniment cultural care a oferit în premieră publicului clujean, și nu numai, prin numărul mare de artiști veniți din țară, privilegiul confruntării cu anvergura performanțelor creative exersate la nivel mondial, ale ceramicii artistice contemporane.

Prin diversitatea opțiunilor tehnice, formal-expresive și conceptuale, această bienală atrăgea atenția asupra potențialului inepuizabil de exprimare al acestei arte practicate de milenii, al cărei registru amplu de manifestare contemporană se manifestă, în acest moment, nu doar prin interconexiunea unor tendințe majore ale domeniului, deja cuantificate, dar mai ales printr-un caleidoscop de organisme insolite cu o semantică multiplă, rebele oricărei integrări, aflate într-o propensiune transgresivă continuă.

Trebuie să avem în vedere, de asemenea, că o expoziție de asemenea complexitate nu este doar un spațiu de conversație culturală între meridiane, ci implicit și un proiect paideic, socio-cultural, ce își asumă un „contract cognitiv” menit să provoace imaginarul, să educe și să modeleze sensibilitatea publicului receptor. Ar urma, drept consecință, să ne întrebăm cum va întâmpina, de astă dată, publicul iubitor de artă cea de a doua ediție a Bienalei Internaționale de Ceramică?

A dobândit acest public, plecând de la experiența precedentă, un set de criterii noi de selecție și un spor de receptivitate care îl vor ajuta să înțeleagă și să evalueze mai avizat, arta ceramică? Sunt alternativele sale de receptare orientate spre pregnanța vizuală a formei și implicit a conotațiilor estetice aferente sau spre dominantă conceptuală – spre epistemic, retoric, spre discurs – specifică limbajelor alternative de ruptură cu estetica de factură kantiană?

În sfârșit, se va opri acest public la seducția epidermică a glazurilor și patinelor, la alchimia secretă a prețiozităților filigranate care fac parte din arsenalul expresiv comun al profesiei

(deși există artiști care își consacră ani în șir pentru a inventa o „tehnică de autor”) sau va reuși el să treacă dincolo de forme și tehnici, la radiografia structurilor de sinteză a ansamblului și a discursului de profunzime a operei?

Nădăjduim că toate aceste versiuni își vor găsi, în contextul bienalei actuale, în mod firesc, exponenții de aderență, dar trebuie să-l prevenim încă o dată pe spectator că, în cazul artelor ceramicii, liantul între tendințele polare, care poate deveni adesea protagonistul principal al pregnanței operei, rămâne spiritul materialului vizitat de duhul focului, „incertitudinea sa holografică” asupra dublei sale vocații, de a vorbi despre sine și, deopotrivă, despre năzuințele artistului.

A mai rămas, în final, să exprimăm câteva gânduri personale referitoare la actuala bienală al cărei reper de obiectivitate relativă rămâne, și în acest caz, comparația cu bienala precedentă. Trebuie să mărturisesc mai întâi că, fiind direct implicat în organizarea spațiului expozițional al bienalei, m-am aflat în dificultatea de a construi o strategie itinerantă, menită să susțină receptarea optimă a fiecărei lucrări printr-o topografie a vecinătăților fecunde.

Mai puțin decelabile din exterior, fără un apel la cultura domeniului, motivele acestei dificultăți ar fi cele de mai jos.

Trăim într-o eră a globalizării, a schimburilor culturale planetare, în care fiecare artist aspiră la o recunoaștere universală, motiv pentru care, în diversitatea sa, peisajul panoramic al actualei bienale are o unitate bazată pe aderența la paradigme culturale deja consacrate ale domeniului, fapt care înlesnește „internaționalizarea” operelor și le egalizează calitativ, dar



deasupra

Irina Razumovskaya, Federația Rusă, *Auto-cenzurare*, 2015, gresie și porțelan, 100 x 100 x 30 cm

Simcha Even-Chen, Israel, *Piere în mișcare*, 2015, gresie și porțelan, 130 x 110 x 9,5 cm

Agnes Husz, Ungaria, *Untitled*, 2013, argilă colorată, 45 x 35 x 30 cm

Alicja Buławka – Fankidejska, Polonia, *Into the wild*, 2015, ceramic clay, saggar-fired with ferric chloride, 38 x 63 cm și 25 x 39 cm

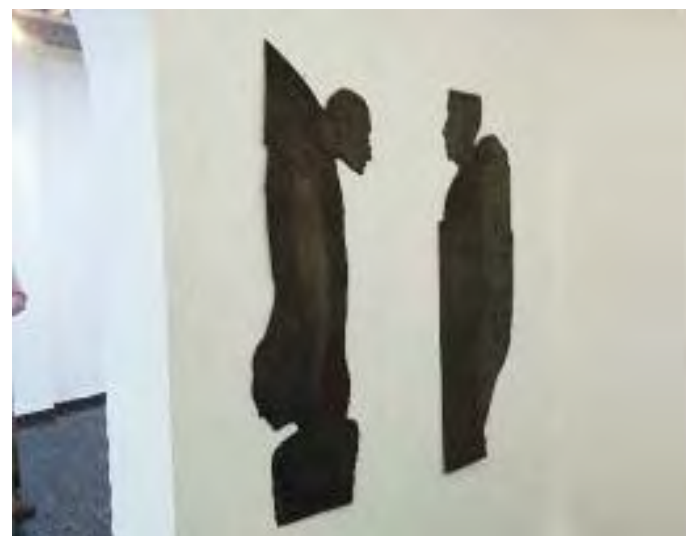
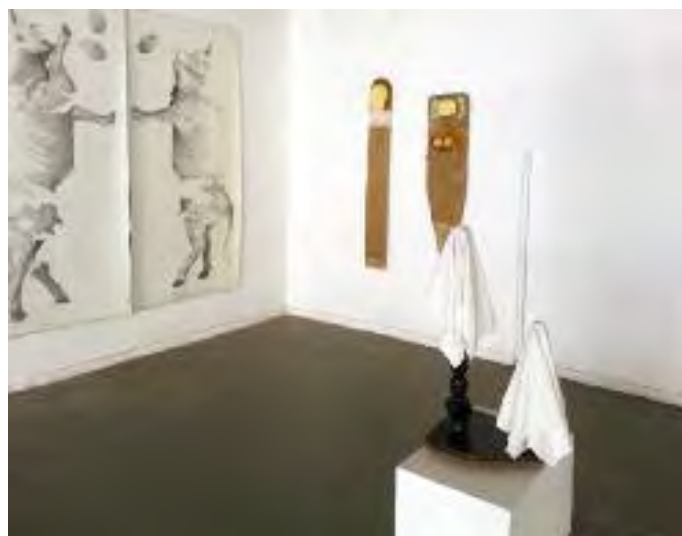
Omul împotriva vieții.

Curatoare principală: Alexandra Titu. Curatori secțiuni: Patricia Teodorescu (Căminul Artelor Vizuale), Dorina Horățu (Galeriile Orizont), Marius Burhan (Galeria Simeza & Ordinul Arhitecților din România), Reka Csapo Dup (Sala Tipografia & Art Halle), Cristina Bolborea (Galeria Galateea).
09 septembrie – 09 octombrie 2015. Uniunea Artiștilor Plastici, în cadrul salonului „Arte în București”, ediția a VI-a

OMUL ÎMPOTRIVA VIEȚII

Text de / Text by
IGOR MOCANU

De curând s-a încheiat, printr-o expoziție a premianților, cea de-a șasea ediție a salonului anual al Uniunii Artiștilor Plastici – „Arte în București”. Manifestarea a implicat, la fel ca și până acum, cele șase spații deja tradiționale ale UAP (exceptând Atelier 35 și subOrizont), cărora li s-au adăugat din nou, după ediția a cincea din 2014, salonul și pivnița de la OAR, atent diriguite de echipa curatorială formată din Patricia Teodorescu, Dorina Horățu, Marius Burhan, Reka Csapo Dup și Cristina Bolborea, echipă la rândul ei diriguită de curatoarea principală a întregului demers – Alexandra Titu. Împreună au avut de dat seama în fața unui batalion de artiști al căror număr s-a apropiat anul acesta periculos de o sută, motiv pentru care m-am aflat în imposibilitatea de a-i lista în șapoul informativ al acestui text, deși ar fi meritat-o din plin, atât ei, cât și echipa curatorială.



S-a mai spus asta, însă cred că e necesară o reluare a discuției. Ceea ce deosebește ediția de anul acesta de celelalte ediții ale salonului „Arte în București” este faptul incontestabil că *Omul împotriva vieții* a fost o expoziție gândită și produsă prin exigența și coercițiile unui concept curatorial clar, manifest, radical. Sigur că și celelalte ediții au comportat invariabil anumite filoane tematice, destinate asamblării coerente a discursului expozițional, mai ales dacă ne gândim la *Explorări urbane* de anul trecut, însă tematismul de-acolo avea mai degrabă o funcție totalizatoare, de expunere a unei anumite sinteze decelate din câteva genuri plastice curriculare: pictură, sculptură, arte decorative etc.

Ediția curentă, în schimb, dincolo de renunțarea ostentativă la criteriul formal de selecție și expunere – primelor adăugându-li-se acum performance-ul, arta video, instalația, net art-ul ș.a.m.d. – a debutat cu o declarație de război, afirmând răspicat că *Omul împotriva vieții* este, după spusele Alexandrei Titu, „un proiect cu angajament social și politic declarat, un proiect manifest, cu caracter protestatar. Problematicile majore la care se referă protestul, semnalând și acuzând potențialul distructiv declanșat permanent împotriva întregii realități, naturale, sociale, culturale, religioase are ca țintă mobilizarea conștiinței membrilor societății, de la nivelul deciziei politice și militare, la cel al tuturor instanțelor de formare, de manipulare a atitudinii

și a conștiinței civice, cât și de mobilizare a generațiilor care își asumă prezentul și pregătesc viitorul existenței, sub toate aspectele de manifestare.”

Iar conceptul obligă. Ne obligă, mai întâi, la o grilă de lectură a „pavilioanelor” prin prisma temei care a provocat fiecare secțiune în parte. Scurt spus, pariul curatorial cu publicul, în cazul conceptului materializat în operă, înainte de a ocaziona măiestria artistică, reclamă o contribuție reflexivă a aceleiași măiestrii. Spre exemplu, secțiunea de la Combinatul Fondului Plastic, împărțită între Sala Tipografia și Art Halle, propune spre dezbateră critică, prin vocea curatorială a Reka Csapo Dup, o gamă de subiecte încă nestinse: geopolitică rustică locală (Cosmin Paulescu), identități queer și poziționări marginale (Raluca Ilaria Demetrescu), istoria comunitară instrumentalizată ca identitate națională (Suzana Dan), revizitarea absurdului Războiului Rece (Marian Zidaru), antropologie vizuală cotidiană (Ștefan Constantinescu, Gheorghe Rasovszky, Mitoș Miculeșanu), corporalitate grefată, amputată, obligată (Cătălin Bădărău), acțiuni performative de lucru cu societatea, oprită din galop în fața unor situații cotidiene înscenate, aparent absurde, însă mereu cutremurătoare (Elena Copuzeanu).

Propunerea Patriciei Teodorescu, în secțiunea de la Căminul Artelor Vizuale, a comportat un caracter mai pronunțat analitic și mai puțin ilustrativ decât precedenta, cu abordări frontale ale

pe pagini

Omul împotriva vieții. Imagini din expoziție. Curatoare principală: Alexandra Titu. Curatori secțiuni: Patricia Teodorescu (Căminul Artelor Vizuale), Dorina Horățu (Galeriile Orizont), Marius Burhan (Galeria Simeza & Ordinul Arhitecților din România), Reka Csapo Dup (Sala Tipografia & Art Halle), Cristina Bolborea (Galeria Galateea). 09 septembrie – 09 octombrie 2015. Uniunea Artiștilor Plastici, în cadrul salonului „Arte în București”, ediția a VI-a

unor subiecte-ravagiu: supraveghere militară și videogaming online (Cosmin Haiș), în rimă directă cu arsenalul de jucărie al unui panou de artilerie dintr-un magazin pentru copii (Marilena Preda Sânc), câini diafani în postură de superman sau Gagarin (Suzana Dan), distopii urbane (Mihail Coșulețu, Nicolae Comănescu), corporalități secționate (Darie Dup) sau gadgetizate (Romelo Pervolovici), false tratate de ilustrație biblică (Ion Grigorescu), consumerism absurd augmentat (Călin Dan).

Ceva mai ingenuă, însă la fel de vibrantă, a fost și secțiunea de la Galeriele Orizont, curatoriată de Dorina Horățu, care a propus, de asemenea, o abordare analitică a implicațiilor omului montat împotriva vieții, însă cu armele artelor catalogate ca fiind – cu un cuvânt care îmi repugnă, însă n-am altul la fel de eficient și prompt – decorative: cravate corporative de neobișnute (Claudia Mușat), structuri de lemn nostalgice, însă cu anumite aluzii tortionare (Dorina Horățu), influențate vizual poate de proximitatea butucului de lemn schingiuit și încremenit în proces (Ile Ștefi), fetuși Lego în uter textil (Mihaela Vezentan), roboți ornitomorfi sau păsări reificate (Romana Mateias). Cu toate acestea, am impresia că secțiunea expozițională s-ar fi simțit mai confortabil într-un spațiu ceva mai încăpător, poate chiar la Art Halle, senzația de insuficiență respiratorie devine prea puternică de la un punct încolo, neștiind dacă se datorează concentrației tematice ori este cauzată de numărul mic de metri pătrați.

Destul de lax, poate un pic alambicate și amintind destul de mult de edițiile din anii precedenți ai salonului „Arte în București”, au fost cele două secțiuni curatoriate de Marius Burhan, în care exigența tematică a trecut în plan secund, făcând loc diversității formale de atac a temei oferite de Alexandra Titu. Același lucru poate fi resimțit și în cazul personalei lui Aurel



pe pagini
Omul împotriva vieții. Imagini din expoziție. Curatoare principală: Alexandra Titu. Curatori secțiuni: Patricia Teodorescu (Căminul Artelor Vizuale), Dorina Horățu (Galeriile Orizont), Marius Burhan (Galeria Simeza & Ordinul Arhitecților din România), Reka Csapo Dup (Sala Tipografia & Art Halle), Cristina Bolborea (Galeria Galateea). 09 septembrie – 09 octombrie 2015. Uniunea Artiștilor Plastici, în cadrul salonului „Arte în București”, ediția a VI-a



Vlad, de la Galeria Galateea, curatoriată de Cristina Bolborea. Să ne-nțelegem, testul responsivității tematice pe care îl aplic acum se referă la probitatea selecției operate de curatorii pe secțiune, și nicidecum la calitatea lucrărilor expuse. De altfel, o astfel de abordare ar fi ridicolă, dacă n-ar rămâne numai inadecvată.

Există totuși o dimensiune comună care translatează cele patru subdiviziuni curatoriale, iar aceasta rămâne pe viitor un fapt poate mai însemnat decât curajul nebun al Alexandrei Titu de a veni cu o temă politică, în spațiul public al artelor vizuale contemporane. Deși nu pare să-și fi propus acest lucru, provocarea selecției curatoriale fiind tranșată prin sistemul de call for proposals, fiecare secțiune comportă, mai mult sau mai puțin propus, un evident caracter de laborator de cercetare activă și implicare nemijlocită și necondiționată. Abia din acest punct încolo, *Omul împotriva vieții* devine cu adevărat relevantă pentru contextul care a generat-o, întrucât transformă discursul politic expozițional al instituției inițiatoare, din salon clasic în formă contemporană de socializare prin artă, de calibrul unor Manifesta. Lipsește numai participarea internațională. Dar am speranța că se va remedia.

summary

What differentiates this year's edition from the other editions of the "Arts in Bucharest" Salon is the undeniable fact that *Man against Life* was an exhibition designed and produced through the exigency and coercions of a clear, manifest, radical curatorial concept. For certain, the other editions invariably harbored certain thematic threads, aiming at the coherent assembly of the exhibition discourse, especially thinking of last year's Urban Explorations, however the topic there had a rather totalizing function, of displaying a certain synthesis unveiled through several curricula plastic genres: painting, sculpture, decorative arts, a.s.o. In exchange, the current edition, – beyond the ostentatious renunciation of the formal selection and exhibition criteria, with performance, video art, installation, net art, a.s.o. added to the former, – started with a declaration of war, stating outright that *Man against Life* is, in Alexandra Titu's words, "a project with a stated social and political commitment, a manifesto-project, with a protesting character. The major problems that protest is directed against, signaling and accusing the permanent destructive potential against the entire natural, social, cultural, religious reality aims to mobilize the conscience of the members of society, from the level of political and military decision-making, to that of all the instances of shaping, manipulating the civic attitude and consciousness, as well as to mobilize the generations which assume the present and prepare the future of existence under all aspects of manifestation."

MuzExpo.

Curatoare: Irinel Anghel. Performeri: Darie Nemeș-Bota, Diana Rotaru, Megumi Okuda, Bogdana Dima, Alexandru Sima, Alexandru Mihalcea, Irinel Anghel, Vlad A. Arghir, Jak Neumann, Radu Vâlcu, Maria Chifu, Tamara Dica, Raluca Stratulat, Eugen Bogdan Popa, Veronica Anușca, Valentin Ghita, Mihai Pintenaru, George Stănculescu, Octavian Nemescu, David Szederjessi, Valentina Chiriță, Sabina Ulubeanu, Daniel Stancu, Ștefan Firca, Marian Cîtu, Alin Zăbrăuțeanu, Alex O.T., Mihai Militaru
20 septembrie, 17h00-22h00. Muzeul Național „George Enescu”, București

MUZEXPO

Text de / Text by
MIRON GHIU

În încheierea ediției 2015 a Festivalului „George Enescu”, am avut parte, chiar în Casa Enescu, de un micromuzeu de instalații permanente și performance-uri, toate gândite în jurul ideii de interactivitate. Astfel, Casa Enescu a devenit un spațiu expozițional temporar, o zonă în care arta contemporană s-a jucat de-a interactivitatea în jurul câtorva concepte-cheie, în care participarea publicului a contat mai mult decât se întâmplă de obicei într-un muzeu „clasic”.

La intrare ne-a întâmpinat instalația *Conversații performative la un ceai*, sub forma unei mese goale, animate doar de dialogul despre artă contemporană desfășurat între Irinel Anghel și compozitorul Alexandru Mihalcea. Trecând de *CHATting*, o structură realizată din țevi de PVC și cutii de metal, a cărei muzică intimă putea fi ascultată de oricine își apleca urechea asupra ei, întâlnim un spațiu în care publicul își poate desena compoziția pe partituri, cu ajutorul a diferite vopsele, compoziție care urma să fie interpretată mai târziu, în expoziție. Primul performance, *Muzica Domestică*, se bazează pe folosirea sonoră a obiectelor casnice, „cântate” de o echipă de șase muzicieni. Intrarea în concertul improvizat este, astfel, prin bucătărie, prin interiorul mașinii domestice. Muzica se face și se aude dinăuntrul casei, din bucătăria internă, prin obiecte variind de la aspirator la radio, TV sau chiar pahare. Ideea acestui experiment are aproape jumătate de secol, fiind însă mult prea puțin cunoscută și practică în România.

Biroul de traduceri muzicale se bazează pe desene cântate în timp real. Notația grafică a fost inventată în anii '50 ai secolului trecut și a fost utilizată în muzica experimentală ce nu se mai putea folosi de notația tradițională. Partiturile au devenit desene. Pentru muzicienii traducători există corespondențe între orice semn grafic sau figură și o construcție muzicală. Astfel, în timp ce Vlad A. Arghir își proiecta schemele pe unul dintre pereți, muzicianul Jak Neumann, la saxofon, și Irinel Anghel la voce și Kaos Pad interpretau live desenele rezultate. A urmat *Play me!*, muzeul playerelor umane, în care mai mulți instrumentiști ai ansamblului SonoMania au devenit piese de muzeu, controlate prin sonerii, de către vizitatorii care puteau comanda oricărui să cânte diferitele compoziții expuse. Printre piese s-au numărat *Satya II*, de Violeta Dinescu, pentru fagot solo, *Meander*, de Diana Rotaru, pentru clarinet solo și *ReLeVant*, de George Stănculescu.

Octavian Nemescu și-a expus, în prezența unui public care a umplut până la refuz camera destinată acestui moment al MuzExpo, unul dintre conceptele sale originale: „muzica imaginată”. Consecvent explorării arhetipurilor prin practici artistice cu bază conceptuală, Nemescu propunea în 1975 o practică muzicală non-performativă, prin inventarea unui nou gen, botezat „muzica imaginată”, un domeniu extrem de interesant

al avangardei românești a secolului trecut. Bazându-se pe tehnici de respirație sincronizate cu diferite note și pe senzații de natură vizuală, gustativă, olfactivă și tactilă, muzica imaginată nu se referă doar la sunete, ci și la inițierea ascultătorului în diferite zone ale creației sonore, până când acesta devine nu receptor pasiv, ci un practicant activ. Astfel, organele de simț reprezintă instrumentele muzicale ale cântării, partitura fiind însăși natura și ambientul inconjurător.

Rondo zero, o cameră devenită orchestră, cu diverse pretexte sonore, a fost o invitație perfectă la performance-ul următor: *Mașinisme pentru 8 mecanici*, un dublu-cvartet de mașini de scris și laptopuri. Mașinile de scris, conectate la câte un laptop care îi modula sunetele, au devenit instrumente muzicale. Fiecare dintre ele, cu personalitate proprie, spunând câte o parte din povestea conceptualizată de Diana Rotaru și Ștefan Firca.

În continuare, *Standul cu sunete* s-a bazat tot pe interactivitate, vizitatorii MuzExpo fiind invitați să aleagă materialul din care vor fi compuse pe loc piesele muzicale. Participanții au avut la dispoziție șoapte, respirații, țipete, linii melodice, sunete vibrante sau pur și simplu zgomote, ca țesături sonore interpretate pe loc de Irinel Anghel, Alex O.T. și Marian Cătu (Rufi). În încheiere, ultimul „exponat” interactiv MuzExpo, HoagUnknown, a constat dintr-un videomapping de 360 de grade al unei duble galaxii, un obiect celest intrigant și imersiv.

Desfășurat ca un maraton printre sunete și senzații, MuzExpo a constituit o excelentă concluzie a Festivalului Enescu, festival care, în ciuda bugetului generos, nu acordă mare importanță muzicii clasice contemporane românești, chiar dacă aceasta și-a câștigat, deja, de zeci de ani, statutul de importanță pe care îl merită.

summary

At the closing of the 2015 edition of Enescu festival, MuzExpo came as an excellent conclusion: in spite of the huge budget, the importance given to the Romanian contemporary classical music is almost non-existent. The music of this kind remains in the margins of excentricity, although many of the performative acts are being practiced abroad, for many years. Still underground in Romania, MuzExpo consisted of 8 interactive performances and 3 permanent installations, to which the public was invited to involve directly.



stânga
Octavian Nemescu în expoziție. Foto: Irina Vesa

dreapta, dedesubt
Imagine din expoziție. Irina Vesa, *CHATting*. Foto: Irina Vesa
Imagine din expoziție. Irina Vesa, *Muzica Domestică 2*. Foto: Irina Vesa



Bienala de Artă
de la Veneția
**VENICE ART
BIENNALE**

dosar coordonat de / Coordinated by
DARIA GHIU

UN MORMAN DE RUINE, STAREA LUCRURILOR

Text de / Text by
GÁBOR ANDRÁSI

În timp ce analiștii occidentali contemporani ai capitalismului vorbesc despre varianta postfordistă a acestuia – rolul prevalent al muncii imateriale, forța de muncă antreprenorială și precară, timpul de muncă fluid, designul care substituie producția extensivă, producția artistică și modul de viață artistic în calitate de practici care prefigurează noul tip de muncă, flexibil și creativ –, în lumea din afara Europei Occidentale și a Americii de Nord prevalează condiții care trimit cu un secol și jumătate în urmă.

Cu toate că forța de muncă slab pregătită, ieftină, în masă și extrem de vulnerabilă, pentru că e lipsită de orice mijloace de apărare a propriilor interese – prin care și unele state est-europene încearcă să atragă capitalul investitorilor străini – și condițiile de lucru care evocă secolul al XIX-lea nu sunt complet necunoscute nici pentru noi, ele totuși ne șochează atunci când sunt prezentate în realitatea lor, prin numeroase mijloace documentare.

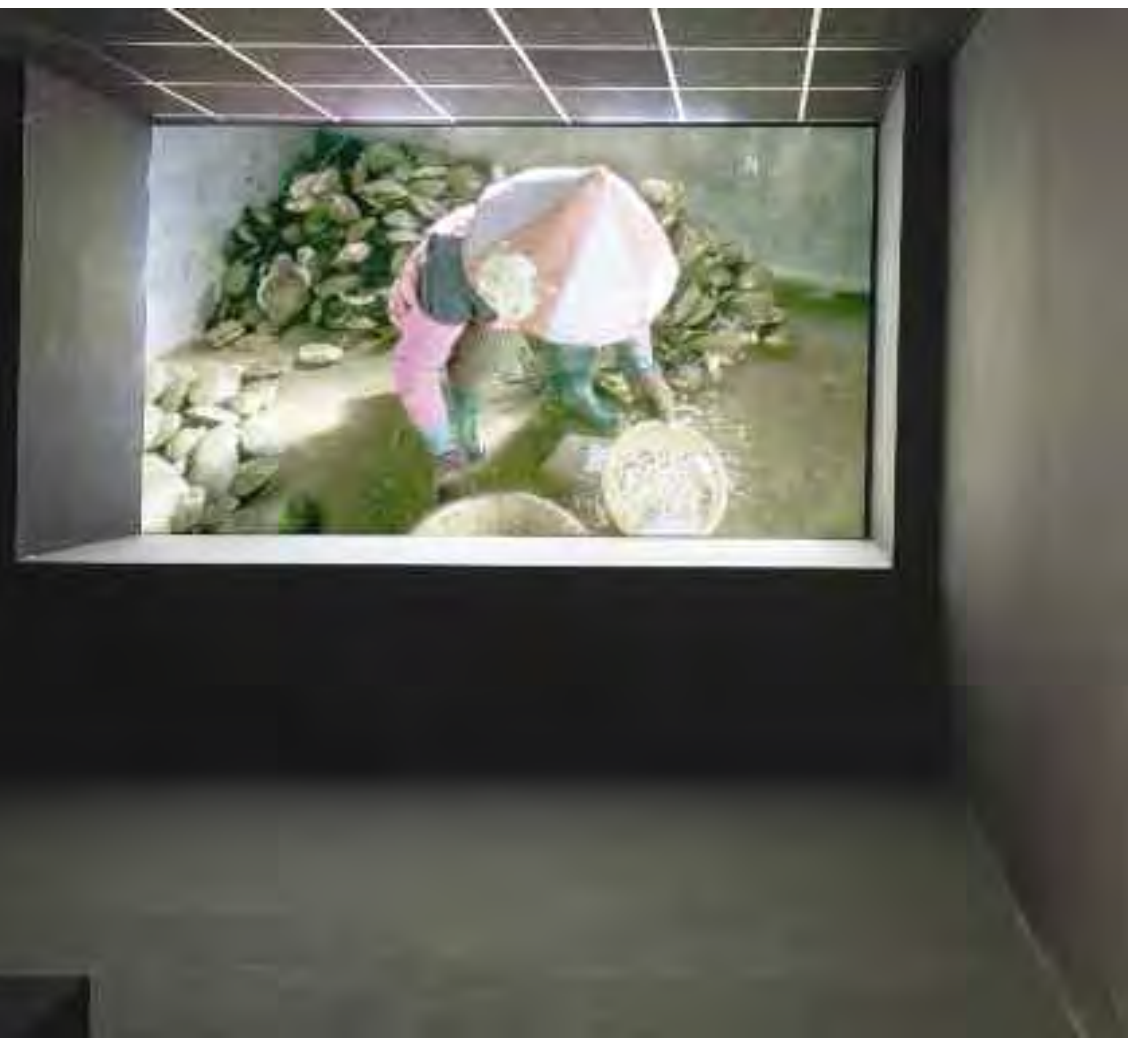
Deși curatorul bienalei, Okwui Enwezor, pune un accent neobișnuit de puternic – în cazul unei expoziții de artă – pe cuvinte – cele scrise, rostite, cântate, citite, proiectate sau desenate –, totuși, imaginile care ne arată fața premodernă a capitalismului global actual sunt cele care poartă în sine, chiar dacă nerostit, potențialul subversiv al expoziției *All the World's Futures* („Toate viitorurile lumii”). A străbate mormanul de ruine format din urmele violenței, ale războiului, ale acumulării compulsive și ale descompunerii: aceasta este calea aparent lipsită de speranță, aleasă de Enwezor. Pe acest drum, curatorul și-a propus să se confrunte simultan cu „starea lucrurilor” și cu „prezentarea lucrurilor”, ce reflectă și anumite pretenții enciclopedice – la fel ca și în cazul expoziției de acum doi ani, concepute de Massimiliano Gioni –, dar accentele sunt puse complet diferit: în locul escapismului care caută să evite problemele, întoarse spre trecut și centrate pe bizareri, Enwezor vine cu o expoziție care, în cea mai mare parte a ei, „taie în carne vie”, politică și foarte actuală. Selecția sa reprezintă o piatră de hotar la Veneția prin faptul că prezintă arta contemporană ca pe un fenomen global, în cadrul căruia regiunile și temele locale sunt reprezentate în mod egal, fără scrupule și compensări, cu toată naturalitatea gestului.

Acest fluviu de opere de artă, de o dimensiune greu de conceput, eterogen și în privința contextelor estetice și sociale, foarte variat în ceea ce privește mijloacele artistice și acoperind geografic un vast teritoriu – 136 de artiști (din care 89 aflați la debut) din 53 de țări și de pe toate continentele –, nu a putut fi

forțat să se încadreze într-o singură narațiune unitară. În locul unei asemenea narațiuni, vizitatorul poate înainta de-a lungul unor linii tematice recurente – de exemplu: capitalul, munca, războiul, violența, acumularea, lipsa –, cu excursuri ocazionale și alte episoade intercalate. Înaintând pas cu pas, de la un fragment al spațiului la celălalt, curatorul compune expoziția ca pe un domino, într-o manieră conceptualistă (și bazându-se numai ocazional pe analogii formale), din lucrările care uneori rimează, alteleori se contrapunctează reciproc.

În acest spațiu plin de tensiune și complicat, numit de Enwezor „parlamentul formelor”, „Filtrele” menite să structureze materialul expoziției sunt cele care ar trebui să ne ajute în orientare, însă acestea au funcționat probabil mai curând ca puncte de vedere care au ajutat selecția, pentru a centra ansamblul de lucrări, constituit ocazional și care se ramifică, iar și iar, în diferite direcții, pe întrebarea poetică fundamentală a expoziției: „Cum pot da sens artiștii și gânditorii, prin intermediul operelor lor și împreună cu publicul, haosului pe care îl vedem azi pretutindeni?” Dintre aceste Filtre, „Vivacitate: durată epică” trimite la lucrările de factură performativă și evenimentială, care tratează timpul în mod generos, iar „Grădina haosului”, în loc de idilica Giardini, la mormanul de ruine menționat deja și la „starea lucrurilor” – masa de conflicte naționale, teritoriale și geopolitice, reprezentate de lucrări –, precum și la alte lucrări instalate în aer liber, între pavilioane, în spațiul Arsenalei și al orașului. Cel de-al treilea Filtru, „Capitalul: lectură live” se referă nu numai la recitarea non-stop – de-a lungul a șapte luni – a operei lui Marx, ci – potrivit curatorului însuși – la abordarea critică a „marii drame a epocii în care trăim”, cea a capitalului contemporan, care exploatează până la stoarcere resursele naturale și cauzează scăderea drastică a consensului social.

Am să revin aici asupra imaginilor cu efect subversiv ale muncii, care nu pot fi separate de tema capitalului. Prin evocarea condițiilor de muncă din secolul al XIX-lea și a evenimentelor anilor de criză dintre cele două Războaie Mondiale (montajele



deasupra

Im Heung-soon, *Factory Complex*, 2014. Instalație, video HD, 81'. A 56-a expoziție internațională de artă - la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*. Foto: Sara Sagui. Foto: Andrea Avezzi. Courtesy: la Biennale di Venezia

CUM SUSȚINE O BIENALĂ DE ARTĂ „MARXISTĂ” PRIVILEGIILE CAPITALISTE

Text de / Text by
LUCIA POPA

„Nu cred că Marx ar fi dorit, dacă ar fi mai trăit astăzi, dispariția capitalismului” – comentariul controversabil îi aparține lui Okwui Enwezor (curatorul ediției din 2015 a Bienalei de Artă Contemporană de la Veneția), citat în cadrul unui articol semnat de Charlotte Higgins și publicat pe 7 mai în The Guardian. Fraza stârnește un zâmbet ironic cititorului familiarizat într-o oarecare măsură cu marxismul, iar continuarea textului este chiar mai surprinzătoare. Autoarea articolului, care conduce departamentul de cultură în cadrul reputatului periodic britanic, cu orientare politică de centru-stânga, recunoaște că nu a citit Das Kapital, însă, reflectând pe marginea declarației lui Enwezor, se lasă treptat sedusă de extravaganta ipotezei. Poate că Marx nu era, în cele din urmă, chiar atât de marxist, încercă să ne convingă cei doi.

Așa cum se știe, tema expoziției venețiene de anul acesta, intitulată *All the World's Futures*, îi invita în mod transparent pe participanți să conceapă proiecte artistice de inspirație marxistă. Confuzia în jurul filozofiei de stânga, ce răzbate deopotrivă în declarațiile lui Enwezor și în articolul lui Higgins, nu este nicidecum o neînțelegere ocazională. De fapt, ea a contaminat expozițiile din 2015 în majoritatea pavilioanelor de la Veneția și, nu de puține ori, articolele publicate în periodice prestigioase despre ediția curentă a bienalei. Dincolo de contradicțiile tematice vădite în mai multe lucrări expuse în cadrul prestigiosului eveniment de pe Lagună, primul conflict de sensuri este faptul că cele mai multe exponate pot fi cumpărate și că ele circulă neîntrerupt într-un mecanism capitalist coercitiv.

La deschiderea bienalei, numărul ambarcațiunilor de lux acostate aproape de Giardini sau de Arsenale și vestimentația *haute couture* a celor mai mulți dintre vizitatori lămuresc dintr-o privire care este publicul-țintă al expoziției. Dacă mesajul de stânga propus de Enwezor ar fi fost „eficient”, cele mai concrete semne ar fi fost, indiscutabil, absența acestui public de la bienală și imposibilitatea de a cumpăra lucrările. Or, scena artei contemporane are nevoie de întreg circuitul care conferă, nu în ultimul rând, valoare financiară operelor. În mod vădit, sfera artei ar fi dramatic fragilizată în absența anumitor actori economici – colecționari, galerii, muzee etc.

În cele mai multe cazuri întâlnite la expoziția de pe Lagună, contradicțiile se limitează la distanța între mesajul social (feminism, semnale de alarmă pentru problemele imigranților din diferite zone ale lumii, inegalitățile sociale) și sistemul economic de piață în care este lansată o lucrare de artă. În fapt, artiștii susțin drepturile unor categorii sociale exploatate de

ocupanții mai norocoși ai celuilalt pol al capitalismului. În mod paradoxal, tocmai aceștia din urmă vor cumpăra lucrările, vor face acțiuni de mecenat. Artiștii au nevoie de elita financiară ale cărei abuzuri reprezintă ținta protestelor din lucrările lor. Și ei sunt, de obicei, conștienți de relația dublă cu acești mecenat. Există însă și situații, de un umor involuntar generos, când contrastele cele mai neverosimile încap chiar în stratul semantic al exponatelor. Artistul britanic Isaac Julien a regizat lectura integrală și cumva ridicolă a *Capitalului* de către mai mulți actori, în spațiul numit „Arena”. La ediția prezentă a bienalei, Isaac Julien (nominalizat în 2001 pentru Turner Prize) expune însă și instalația video *Stones Against Diamonds*, a cărei producție a fost finanțată de Rolls-Royce Motor Cars. Lansarea instalației la Veneția a fost urmată de o petrecere luxoasă, organizată tot de celebra companie producătoare de autoturisme. Așa cum se precizează într-un comunicat de presă de pe siteul Rolls-Royce, „Isaac Julien a călătorit până la sediul Rolls-Royce din Goodwood, Anglia, pentru a studia îmbinarea unică de inginerie fără egal și execuție manuală atemporală, care se regăsesc în fiecare automobil Rolls-Royce. Acolo a fost inspirat să încorporeze Spiritul Exazului (sic!) în opera sa”.

În alte cazuri, mai subtile, artiștii glisează peste o confuzie voluntar produsă între un protest politic asumat și elemente din lucrări care transmit un mesaj contrar. De exemplu, artista londoneză Sarah Lucas, considerată postfeministă, a expus în Pavilionul Marii Britanii proiectul *I Scream Daddio*. Exponatele au un strat semantic ce face referință, cu ironie, la obiectualizarea imaginii feminine, iar ridiculizarea unor clișee sexuale generează mesajul politic al artistei. Stereotipurile reprezentărilor pornografice ale corpului feminin sunt însă ilustrate



deasupra, de sus în jos

Isaac Julien, *Das Kapital Oratorio*, 2015. ARENA, Padiglione Centrale, Giardini, A 56-a expoziție internațională de artă - la Biennale di Venezia, All the World's Futures. Foto: Andrea Avezù. Courtesy: la Biennale di Venezia

Sarah-Lucas, *I Scream DADDIO*, 2015. A 56-a expoziție internațională de artă - la Biennale di Venezia, All the World's Futures. Foto: Alessandra Chemollo. Courtesy: la Biennale di Venezia

expoziții
inter-
naționale

**EXHIBITIONS
ABROAD**



Vienna Contemporary.

Artistic Director: Christina Steinbrecher-Pfand.

Managing Director: Renger van den Heuvel.

4 – 27 septembrie 2015, Viena

FIRUL ROȘU AL CONTACTULUI INTER-GENERAȚIONAL. GALERIILE ROMÂNEȘTI LA VIENNA CONTEMPORARY

Text de / Text by
DENISE PARIZEK

Invitații internaționale s-au strâns la Marx Halle din al treilea district al Vienei, noul sediu al Vienna Contemporary 2015. Chiar dacă este situată într-o zonă necunoscută, construcția din fier forjat din secolul al XIX-lea a oferit o atmosferă impresionantă și relaxantă celor 99 de galerii.



deasupra
Anca Poterașu Gallery, Foto: ©Dasă Barteková



deasupra
Sasha Auerbach, Mihai Lepure-Gorski, Kinema Ikon, Vienna Contemporary – Baril / Cluj. Photo: Franz Wassermann, 2015
Amelie Groezinger, Isometric Memento, Detail Color, Vienna Contemporary – Jecza / Timișoara. Photo: Corina Gabriela Duma, 2015



Accentul pe Europa de Est a rămas important, deși principalii suporteri, precum Erste Bank și OMV, au dispărut de pe lista sponsorilor. Cele mai puternice prezențe pe care le-am văzut au fost la galeriile est-europene, precum Galerija Vartai, cu Julijonas Urbonas, și nou-descoperitul Vytautas Viržickas, sau la următoarele galerii românești.

Cel mai bun stand din întregul târg a fost cel al galeriei Baril din Cluj. Standul lor a fost o instalație închisă, iscălită de Sașa Auerbach, Mihai Lepure-Gorski și Kinema Ikon. Kinema Ikon este cel mai vechi grup experimental activ din România.

Amprenta stilistică a Kinema Ikon provine din abordarea interdisciplinară a unui mediu anume, cu instrumentele specifice. *Ai Wei Wei fără titlu* de Sașa Auerbach trimitea într-un mod umoristic la Giuigiul de la Torino, simbolul venerării relicvelor. *Lampa revoluției* a lui Auerbach a fost singura aluzie la marea de refugiați.

Cuburile din lemn ale lui Mihai Lepure-Gorski arătau absurditatea pieței de artă și a businessului cu artă. Întreaga prezentare a Baril, curatoriată de Sorin Neamțu și Sașa Auerbach, a fost o declarație și o expoziție minunată. Ivan Gallery din București a operat și ea cu firul roșu al trecerii de la o generație la alta. Într-o expunere clasică, aici figurau lucrări de Geta Brătescu și Paul Neagu, în întâlnire cu Ștefan Sava.

Jecza Gallery din Timișoara a urmat și ea ideea conexiunii artiștilor destul de tineri cu grupuri confirmate. Liviu Stoicoviciu, membru al Grupului Sigma 1, se confrunta cu Amelie Grözingers, născută în 1982, cu artefacte strălucitoare și cu structurile lui Ildiko Csapos, născută în 1954. Dacă nu ai fi știut datele de naștere, aspectul lucrărilor de artă nu ar fi evocat diferențe atât de mari între generații.

Viziunile și imaginația unor grupuri artistice precum Sigma sau Kinema Ikon au fost foarte inspirate. Ele experimentau cu ideile viitorului, iar lucrările lor sunt ușor de legat de artiștii în formare.

Plan B din Cluj a prezentat două desene de Achraf Touloub, în care vizitatorii s-au pierdut după o vreme, privindu-le. Un univers incredibil se deschide în adâncul liniilor și al formelor noi care apar. Una dintre picturile melancolice ale lui Șerban Savu, un artist din Școala de la Cluj, era instalat în mijlocul standului, o piesă răscolitoare. Savu, care a crescut în timpul răsturnării comunismului, descrie o nouă societate democratică printre clădirile moderniste urâte și fabricile abandonate, folosind o paletă neutră și figuri impresioniste. Natura sa pare fosilizată, acoperită cu beton, rece și singuratică. Galeria Anca Poterașu i-a expus la târg pe Daniel Djamo (cu care a avut succes în 2014), Iulian Biserișaru, Matei Bejenaru, Zoltán Béla –, însă, de această dată, în ansamblu prezentarea standului a fost mai puțin notabilă. Un pic dezamăgitoare mi s-a părut și Galeria de Artă Contemporană 418.

Ținând cont de întreaga prezentare a artei românești, trebuie să mărturisesc faptul că artiștii români din perioade diferite sunt speciali și mult mai interesanți decât unii dintre colegii lor occidentali saturați.

summary

International guests gathered at Marx Halle in Vienna's third district, the new venue of Vienna Contemporary 2015. The focus on eastern Europe was still important, howbeit the main supporters like Erste Bank and OMV vanished from the sponsors list. The strongest positions I have seen were at Eastern European Galleries, like Galerija Vartai with Julijonas Urbonas and the new discovered Vytautas Viržickas or the following Romanian galleries. The best stall of the whole fair was Baril from Cluj. Considering the whole presentation of Romanian Art I have to confess that Romanian artists from different periods are special and more interesting as some of the saturated western colleagues.

Love in Times of Revolution – Artist couples of the Russian avant-garde.

Artists: Natalya Goncharova & Mikhail Larionov, Varvara Stepanova & Alexander Rodchenko, Lyubov Popova & Alexander Vesnin, Olga Rosanova & Aleksei Kruchenykh, Valentina Kulagina & Gustav Klutssis. Curators: Heike Eipeldauer & Florian Steininger. 14 October 2015 – 31 January 2016. Bank Austria Kunstforum, Wien

DRAGOSTE ÎN TIMPUL REVOLUȚIEI. CUPLURI DE ARTIȘTI DIN AVANGARDA RUSĂ

Text de / Text by
STEFANIE PROKSCH-WEILGUNI

“Love in Times of Revolution” nu este numai despre o relație romantică. Expoziția dezvăluie multe perspective complexe, sociale, private și artistice din jurul Revoluției din Octombrie 1917. Principala teză a conceptului subiacent este de a revela parteneriatele excepțional de progresiste și egalitare din cadrul traiectoriei avangardei ruse și sovietice. Orizontul de timp pornește de la începuturile impresioniste și naționaliste de la finele secolului al XIX-lea și se încheie cu devotamentul față de mecanismul de propagandă stalinist. Cuplul de artiști - ca cea mai mică celulă colectivă - funcționează ca vehicul al dezvoltării „Omului Nou”.

Expoziția se deschide cu Natalia Goncharova și Mikhail Larionov, ale căror lucrări ne introduc în fundamentele avangardei ruse. Cunoștințele lor despre modernismul vest-european, cum ar fi cubismul francez, i-au pus într-o poziție de medieri între tradițiile vizuale occidentale și cele locale. În expoziție, expresiile formale merg de la analiza imagisticii bizantine din *Tripticul Mântuitorului* (1910), la neoprimitivismul picturilor lui Larionov. Inovația lor reală a fost dezvoltarea în comun a reionismului. *Ornamentul electric al Goncharovei* (1914) reprezintă această a treia cale spre abstracție, pe lângă paradigma lui Kandinsky și suprematismul lui Malevici.

Varvara Stepanova și Alexander Rodchenko sunt cunoscuți drept cuplul de artiști cel mai reprezentativ pentru epoca lor. Ei demonstrează diversitatea dezvoltărilor și metodelor de lucru din cadrul avangardei ruse. Designul, teatrul, producțiile de operă și fotografie au inițiat discursul lucrării de artă ca obiect cotidian. Femeile au jucat un rol de pionierat în încercările mișcării artistice de a realiza o fuziune între artă și viață. Motivele textile și designurile de ansamblu create de Popova și Stepanova trimit spre interdisciplinar și spre domeniile de producție independentă ale colegilor lor bărbați.

Compozițiile constructiviste ale lui Rodchenko, Stepanova și Popova ilustrează radicalismul lucrărilor feminine. În contextul recepției tradiționale a istoriei artei, realizările lor nu au fost deloc mai prețioase decât cele ale omologilor bărbați. Alegerile curatoriale atente subliniază performanța feminină extraordinară. Popova, care a lucrat în apropierea lui Malevici, aduce tensiunea dintre suprafață și spațiu, în *Arhitectonică picturală* (1918), la un moment de vârf. Pe când, pe de o parte, se subliniază autonomia feminină, pe de altă parte, Rosanova și Krucheniîh reprezintă un caz de paternitate aproape indistinctă. În cărțile lor de artist, Rosanova a ilustrat textele lui Krucheniîh. Rezultatul arată că Rosanova a dizolvat ierarhia și conotațiile de gen între text și imagine, integrând semnele în compoziția ei vizuală.

Orizontul de timp se încheie în anii '30, cu Kulagina și Klutssis, și o retragere de la arta abstractă spre fotomontaj și dedicarea acestuia față de propagandă. Este ultima fază înainte ca patriarhatul să reapară din nou pe scenă, iar femeile să fie împinse înapoi la rolul lor de supporter, muză sau asistentă.

Punctul forte al expoziției rezidă în legătura dintre momentele-cheie artistice și poveștile personale care plasează realizările individuale într-un context mai larg și multistratificat. Integrarea artelor aplicate și a designului evidențiază cu succes ruperea crucială față de convențiile tradiționale. Doga picturii pe panouri conferă totuși expoziției o aparență clasică. Informațiile biografice ar fi putut fi consolidate mai bine cu materiale suplimentare, precum scrisori, jurnale și alte genuri efemere. Cred totuși că expoziția convinge prin conceptul ei mai degrabă integrând, decât izolând operele feminine în contextul istoric și realizările aceluși timp.

summary

“Love in Times of Revolution” is not only about the romantic relationship. The exhibition reveals many complex social, private and artistic perspectives around the time of the October Revolution in 1917. The main thesis of the underlying concept is to point to the exceptionally progressive and egalitarian partnerships within the trajectory of the Russian avant-garde. The time line starts with the impressionistic and nationalistic beginnings in the late 19th century and ends with the devotion to Stalin’s propaganda machine. The artist couple as the smallest collective cell functions as a vehicle of the development of the “New Man”. Women played a pioneering role in the art movement’s aims towards a fusion of art and life. The exhibition’s strength lies in the linkage of artistic key moments to personal stories that locate the individual achievements in a multi-layered broader context. The integration of applied arts and designs successfully displays the crucial break with the traditional conventions. However, the domination of the panel painting still lends the exhibition a classical appearance. Biographical information could have been stronger reinforced with additional material such as letters, diaries or other kinds of ephemera. I think the exhibition convinces with its concept by integrating rather than isolating female achievements in the historical context and the accomplishments of the time.



deasupra
Wandering Musician, first double portrait of Stepanova and Rodchenko, 1921. (unknown photographer). Gelatine silver print. 23,5 x 16,5 cm. Photo: A. Rodchenko & W. Stepanova Archive

Natalya Goncharova, *Electric Ornament*, 1914. Oil on canvas. 90,5 x 77 cm. Tretyakov State Gallery, Moscow. Photo: Tretyakov State Gallery, Moscow. Artwork: © Bildrecht, Vienna, 2015

stânga
Lyubov Popova, *Painterly Architectonic*, 1918. Oil on canvas. 62,2 x 44,5 cm. Tretyakov State Gallery, Moscow. Photo: Tretyakov State Gallery, Moscow

dedesubt
Varvara Stepanova, *Design for sports clothes, („Sportodeschda”)*, 1923. Ink on paper. 29 x 21,8 cm. Shchusev State Museum of Architecture, Moscow. Photo: Shchusev State Museum of Architecture, Moscow. Artwork: Bildrecht, Vienna, 2015



PESTE DRUM DE BRÂNCUȘI

Text de / Text by
CĂLIN STEGEREAN

În anul 1977, ca urmare a unor decizii politice venite succesiv prin „vocea” a trei președinți ai Franței, Charles de Gaulle, Georges Pompidou și Valéry Giscard d’Estaing, la Paris a fost inaugurat cel mai vizionar spațiu dedicat artei contemporane, Centrul Pompidou, a cărui misiune declarată și, mai ales, pusă în operă a devenit de atunci un model exemplar urmat de multe muzee ale lumii. Noua clădire proiectată de arhitecții Renzo Piano, Richard Rogers și Gianfranco Franchini a preluat funcția Muzeului Național de Artă Modernă care a funcționat până atunci în Palatul Tokyo, loc unde erau expuse și o parte din sculpturile lăsate moștenire statului francez de Constantin Brâncuși.



deasupra
Imagine din expoziție cu lucrarea lui Victor Man

Odată cu noul muzeu, s-a pus problema relocării aici și a întregului conținut al atelierului sculptorului român, dar în anul 1976 s-a luat decizia reconstruirii atelierului în imediata vecinătate a Centrului Pompidou. Inaugurată tot în anul 1977, însă refăcută complet după 20 de ani, noua clădire oferă, din anul 2007, o reconstituire epurată a atelierului din Impasse Ronsin nr. 11, demolat în 1961, căruia i s-au adăugat spații noi, adiacente, destinate publicului vizitator. Sculpturi, socluri, mobilă, unelte și alte obiecte din ambianța atelierului original au fost repuse în configurația din în vechea clădire dispărută, despre care Man Ray spunea că aparține altei lumi și pe care Paul Morand o numea o catedrală a Coloanei fără sfârșit.

În ciuda comentariilor care au denunțat reconstrucția aproximativă a atelierului și abaterile de la disponerea inițială a obiectelor din interior, micul muzeu oferă suficiente elemente de referință pentru locul în care a fost creată o parte din opera celui considerat, în bibliografia internațională, unul din cei mai mari sculptori ai lumii. Este, de altfel, singura clădire nou construită la Paris pentru funcția de muzeu dedicat unui singur artist, iar pentru românii ajunși aici, a devenit un spațiu care suscită efuziuni patriotice de-a dreptul patetice (cine le-ar mai crede posibile în contextul succesului pe care le au la noi cărțile lui Lucian Boia, dacă nu ar fi caietul de impresii plin de declarații emoționale în limba română?).

Patetismul a devenit blamabil în epoca așa-zisei corectitudini politice – ideologie a structurilor temperamentale nordice, reținute în expresia sentimentelor, calculate și deci, susceptibile de ipocrizie, departe de exuberanța și franchețea rasei latine, de exemplu. Nu cred că anii de școală în care învățăm poezii despre cât de frumoasă este țara noastră sunt cauza unor sentimente spontane, la fel ca cele de dezgust, dar perfect opozabile, care mă animă când compatrioții fac figură bună în afara frontierelor.

Să spunem, evitând pronunțarea cuvântului patriotism, că sechelele sentimentelor atavice de coeziune tribală s-au manifestat la începutul acestui an când am constatat că expoziția *Une histoire. Art, architecture, design, des années 1980 à nos jours* (2 iulie 2014 – 7 martie 2016) de la Centrul Pompidou se deschidea cu o lucrare de Victor Man.

Un vitraliu intitulat *Zéphir (Hommage à Lautréamont)* face oficiile de introducere într-o selecție a lucrărilor intrate în posesia Muzeului Național de Artă Modernă de la Paris din anii '80 înapoi.

Creată în cadrul programului Artistul anului 2014 al Deutsche-Bank, monumentală lucrare este atipică atât ca tehnică, dar și ca morfologie plastică pentru acest pictor clujean, însă potrivită prin caracterul oarecum emfatic, de stindard necanonic, pentru a marca „poarta” expoziției. Lucrarea nu este întâmplător

aleasă, ea însumând sensul și semnificațiile pe care această expoziție le avansează. Micul text explicativ, alăturat etichetei care însoțește lucrarea, spune cam așa: „Universul poetic al lui Victor Man se hrănește din fapte istorice și impresii subiective provocate de lumi și epoci diverse. Compoziția acestui vitraliu, în mod voluntar enigmatică, este concepută ca o broderie în filigran. Ea se folosește de elemente grafice care i-au fost inspirate de destinul unui artist puțin cunoscut, din secolul al XVII-lea, numit Giuseppe Sacchi, precum și de o strofă din *Cânturile lui Maldoror* scrise de contele de Lautréamont, ce descrie scene fantastice care au avut loc în timpul unei furtuni violente pe mare”.

Într-adevăr, așa cum lucrarea lui Victor Man evocă un artist marginal alăturat unui context „agit”, expoziția aduce în prim-plan artiști și orizontul lor creativ ce provin din alte spații decât cele de prim rang ale lumii occidentale, cunoscute îndeobște pentru o istorie recentă agitată, cum este cea din Estul Europei, Orientul Mijlociu, Africa sau Asia de Sud. Expoziția identifică un nou rol al artistului conturat în ultimele trei decenii, cel de „istoric”, funcție teoretizată de Mark Godfrey în revista “October” din anul 2007. Acest rol nu se rezumă doar la cel de martor consemnator al evenimentelor, ci are și o componentă angajată, activistă, mulți dintre artiști recurgând la cercetarea arhivelor, a documentelor istorice și la noile media pentru a da formă investigațiilor lor.

Potrivit textelor ce marchează secțiunile expoziției, anul 1989 nu reprezintă un punct de cotitură doar pentru artiștii din fostele state comuniste, ci și pentru cei din Orientul Mijlociu, care „descind” în arena artistică internațională propunând noi practici plastice în raport cu istoria. În sprijinul unei reconsiderări a istoriei artei contemporane, eliberată de dominația istorică a Occidentului, este invocată teza polonezului Piotr Piotrowski care propunea o rescriere a sa în plan orizontal, cu o consemnare transnațională, polifonică și liberă de determinări geografice. De altfel, în sensul acestei teze, au fost realizate în ultimii ani câteva expoziții la Centrul Pompidou, precum “*Modernités plurielles*”, de curând închisă, care oferea exemple ale „exploziei” modernității din toate continentele, sau recenta expoziție de la Tate Modern, “*The World Goes Pop*” despre răspândirea globală, în forme diferite de cele consacrate, a Artei Pop. Nu știu dacă în numele acestei alterității, imaginea lucrării *Tasche punge (Buzunarul care înțepă)* de Mircea Cantor a ajuns pe coperta catalogului acestei expoziții, investită cu un sens emblematic. Cert este faptul că, de câțiva ani, artistul e unul din numele de primă importanță în peisajul artei franceze, dacă ne amintim doar că laureatul Premiului Duchamp, în anul 2011, a fost chiar el. Între atâtea nume ale artei internaționale, alegerea sa are o semnificație care probabil semnalizează și aflulul de

dreapta
Imagine din expoziție cu lucrările lui Dan Perjovschi



artiști din România către zona „înaltă” a artei contemporane, în expoziție figurând și lucrări de Adrian Ghenie, Dan Perjovschi, Mona Vătămanu și Florin Tudor.

În cheia „istoriilor” expoziției, lucrarea lui Mircea Cantor focalizează asupra masivei migrații recente românești către statele din lumea occidentală. Din buzunarele unei perechi de pantaloni negri, marca Armani, atârnați în agrafe de rufe și dispuși în așa fel încât să formeze un semn al victoriei inversat, răsare câte o tufă de urzici.

Cu subtilitatea-i cunoscută, artistul mizează pe echivocul acestei imagini ce vorbește despre precaritatea condiției sociale dobândite de cei plecați la muncă în alte țări, de raporturile dintre aparențele epatante și realitatea din spatele lor, cam în termenii documentarului *Mândrie și beton*.

Adrian Ghenie, ajuns pe locul 62 într-un top al celor mai bine vânduți artiști ai lumii în ultimul an, este identificat cu interesul pentru aspecte încă în suspensie ale istoriei recente, pe care lucrările lui le readuc în discuție. Picturalitatea este însă atuu sa principal, o calitate pe care mulți alți profesioniști din domeniu o desconsideră sau, pur și simplu, nu îi fac față, din punct de vedere tehnic. Precizia tușei, a modeleului, o paletă forte atât ca tonalitate, cât și ca dinamică transmit o vibrație exaltantă, responsabilă probabil de succesul său precoce. Presiunea evenimentelor și creșterea încărcăturii „istorice” pe unitatea de timp par a genera o disoluție a spațiului intim asociat persoanei, pe care pictura lui Ghenie o surprinde într-o relație a „citatului istoric”, solemn, cu factorii imprezvizibili, aleatorii, responsabili de impredictibilitatea timpului prezent.

Achiziționate în anul 2007, lucrările lui Dan Perjovschi de la Pompidou înregistrează o istorie personală, semnificativă însă pentru istoria țării din care provine. Două imagini – una fotografică, fixă, cealaltă în mișcare, video – sunt jaloanele unui deceniu care a debutat cu speranța unei schimbări politice, promisă de Revoluția Română din anul 1989 și care a sfârșit dezamăgitor. Artistul, entuziasmat de ceea ce părea un capital al evoluției favorabile a țării, și-a tatuat pe umărul stâng, în anul 1993, cuvântul „România”. Zece ani mai târziu, când regimul Iliescu revenise la putere după eșecul unei guvernări a partidelor așa-zis democratice, Perjovschi și-a scos chirurgical respectivul tatuaj. Valoarea „activistă”, simbolică într-un sens politic și istoric larg, a celor două momente consemnate este dublată de un aspect care îl privește doar pe artist, de ceea ce nu apare în imagini, dar care nu poate fi ignorat: cicatricea, stigmat al par-

curgerii unui deceniu de speranțe și dezamăgiri, îl va marca „plastic” toată viața.

Videoul *Praful de Mona Vătămanu și Florin Tudor*, realizat în anul 2006, trimite la istoria dramatică a demolărilor care au avut loc în Bucureștiul anilor '80, pentru a face loc noului centru civic. Atunci, ca și alte clădiri eclesiastice, mănăstirea Schitul Maicilor a fost demolată, iar mica biserică aferentă a fost mutată circa 200 de metri în afara perimetrului vizat de noile construcții. După aproape un sfert de veac de la acel episod, cei doi artiști au realizat un performance ce-și propunea să readucă metaforic biserica în locul inițial. Astfel, praful din preajma bisericuței a fost transportat în buzunare la locul inițial, acum în vecinătatea noului sediu al Academiei Române.

Aparent derizorie, acțiunea celor doi atrage atenția asupra gesturilor reparatorii, necesare chiar la nivel simbolic, mai ales că acestea lipsesc din partea noilor autorități și a instituțiilor de rangul celei amintite mai sus.

De o vreme, peste drum de Atelierul reconstituit al lui Brâncuși, în clădirea Muzeului de Artă Modernă din Paris, vedem tot mai des lucrări ale artiștilor din România. Dacă pentru multe decenii singura noastră referință în arta universală era doar sculptorul originar din Hobița, de câțiva ani, în istoria artei contemporane s-au adăugat și alte nume românești, multe dintre ele ale unor tineri artiști. Spre exemplu, cel a lui Adrian Ghenie, un pictor de 38 de ani, originar din Baia Mare, școlit la Cluj-Napoca, care este artistul român cu lucrările cele mai valoroase după cele ale lui Constantin Brâncuși. Despre cum se raportează noile generații la fostul locatar din Impasse Ronsin, spune multe proiectul lui Mircea Cantor, încă nerealizat, de a adăuga cele două diacritice lipsă la numele înscris la intrarea Atelierului, aducându-l, măcar simbolic, în patrie, așa cum și-a dorit.

summary

It's been a while that, across the street from Brâncuși's reconstructed studio, in the building of the Paris Modern Art Museum, we see ever more often works by artists from Romania. While for many decades our only reference in universal art was only the sculptor born in Hobița. Other Romanian names have also joined the history of contemporary art in recent years, many of them being young artists. For instance, Adrian Ghenie, 38, a painter from Baia Mare, schooled in Cluj, who is the Romanian artist with the best sold works after Constantin Brâncuși. The way in which the new generations are relating to the former tenant from Impasse Ronsin is reflected by the yet to be accomplished project by Mircea Cantor, to add the two missing diacritics to the name written at the entrance of the Studio, bringing him, even if symbolically only, back to his homeland, the way he wanted to.

Bienala de Artă Contemporană de la Lyon.

Curator: Ralph Rugoff. 10 septembrie 2015 – 3 ianuarie 2016

DESPRE COERENȚA CONTRADICȚIEI. PRIVIREA LUI RALPH RUGOFF

Text de / Text by
PETRA VLAD

Cea de a 13-a ediție a Bienalei de Artă Contemporană de la Lyon (10 septembrie 2015 – 3 ianuarie 2016) este concepută ca prima dintr-un triptic pe care directorul Thierry Raspail dorește să îl consacre temei Modernului, provocare ce deschide cu bună știință spre niște paradoxuri aporetice. Primul ar fi acela că o cronologie a modernității este dificil posibilă. “La querelle des anciens et des modernes” datează deja de trei secole, iar începând din anii 1960 debutează ceea ce se numește vag și vast perioada contemporană, intervalul dintre secolul al XVIII-lea și anii 1960 putând astfel fi numit modernitate, deși o altă abordare ar putea data începutul modernității în vremea Renașterii italiene și a lui Copernic. Al doilea paradox este acela de a propune tema Modernului în cadrul unei Bienale de artă contemporană, cele două curente de gândire fiind în perfectă opoziție.



deasupra
He Xiangyu, instalația *Turtle, Lion, Bear*, compusă din 23 de filme fără sunet, instalate în 21 de vitrine, 2009-2015, China; Foto: Courtesy of the artist and White Cube, London.
Foto: Șerban Bonciocac

În *Le paradigme de l'Art Contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Natalie Heinrich distinge trei paradigme în interiorul perioadei cuprinse de la Revoluția franceză și până astăzi: paradigma clasică (constituită pe principiul unui canon de forme și a unui ideal de frumusețe), cea modernă (unde apare noțiunea de subiectivitate a artistului, regulile artei clasice fiind transgresate) și cea contemporană (caracterizată de o continuă transgresare a tuturor regulilor și de o permanentă poziționare a demersului creator la limita artă / non-artă, exemplul cel mai grăitor fiind invenția ready-made-ului). În definierea lui Heinrich, ceea ce numim artă contemporană este mai curând o paradigmă de gândire decât o cronologie. Altfel spus, este perfect coerent ca producțiile plastice ce se creează astăzi să nu fie cu necesitate artă contemporană, în timp ce creații aparținând secolului XX timpuriu să poată fi considerate ca fiind (este cazul lui Marcel Duchamp, inițiatorul artei contemporane odată cu primul său ready-made, *Uscător de sticle*, 1914).

În același fel, pentru Ralph Rugoff, comisarul invitat al acestei ediții a Bienalei de la Lyon, problema centrală a epocii noastre este prost așezată. A căuta o definiție precisă cronologică a perioadei pe care o trăim sau a o separa cu orice preț de istorie pentru a o înscrie într-un viitor, de fiecare dată înnoit, este aproape o naivitate, ceea ce este poate mai important fiind tocmai acceptarea acestei ambivalențe, a pluralității cronologiilor discordante, dar care conviețuiesc la fel de bine precum arta modernă și arta contemporană în cadrul aceleiași perioade istorice. Pentru Rugoff este chiar una din caracteristicile modernității această constantă voință și totodată ezitare a omului modern în a rupe cu perioadele istorice ce l-au precedat, ceea ce este perfect coerent cu o altă cronologie posibilă a modernității, cea începută de Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*, *Le Figaro*, 1863). Moderni și contemporani, deși își supraviețuiesc mutual, duc o luptă acerbă pentru credibilitate și predominanță, ceea ce face ca lumea noastră de astăzi să fie mult mai ironică și mai cinică, mai violentă și mai sensibilă totodată decât a fost cea a clasicilor și a romanticilor, tot atât de duali în cadrul aceleiași cronologii.

Cheia înțelegerii epocii contemporane este tocmai identificarea ambiguităților ce o caracterizează, acceptarea divergențelor și replasarea problematizărilor într-un registru al ideilor, iar nu doar al modelor stilistice și a voinței de originalitate cu orice preț. Preluând tema modernului comandată de Thierry Raspail, Ralph Rugoff îi adaugă sufixul "La vie" și ocolește astfel, cu eleganță, paradoxurile insurmontabile ale acestui enunț, pentru a aduce reflecția pe terenul concret al creației artistice. La vie moderne este astfel tema pe care Rugoff o dă Bienalei și pornind de la care alcătuiește o selecție de artiști. Viața din interiorul artei, în sens estetic, sociologic și filozofic, cu alte cuvinte seriozitatea, ironia, inteligența și simțul istoriei sunt ceea ce îl interesează pe Ralph Rugoff, iar nu doar problema ambiguității între a fi modern sau contemporan.

Bienala de la Lyon este după imaginea acestei căutări a lui Rugoff: clară, inteligentă, sensibilă, decontractată și, cum rar se întâmplă în expozițiile contemporane, complet lipsită de dimensiunea apăsătoare, depresivă chiar a artei contemporane, occidentale mai ales. Această bienală este serioasă, scormonitoare și luminoasă, uneori amuzantă, alteori iritantă, dar cel mai adesea te plonjează într-un dialog intens cu artiști prezenți. Limbajele artistice sunt amestecate fără nicio distincție și fără nicio voință de clasificare sau ierarhizare: din plastica modernă regăsim pictură în ulei pe pânză (Michael Armitage, n. 1984, artist englez de origine keniană, de o măiestrie a pensulației, un simț cromatic și al compoziției excepționale; George Condom n. 1957; Thomas Eggerer, n. 1963), desenul cu grafite pe

hârtie (Tatiana Trouvé, n. 1968), fotografia etnografică documentară (Daniel Naudé, n. 1984, cu un reportaj ecologic despre relația om-animal; George Osodi, n. 1974, documentează dezastul ecologic din delta Nigeriei, afirmând că începutul comerțului cu petrol este începutul unei drame vizuale; Cameron Jamie, n. 1969, cu un reportaj despre grădinile americane decorate de Halloween).

Din limbajul creației contemporane găsim instalații media (He Xiangyu, n. 1986, tânăr artist chinez ce realizează un studiu având ca subiect atenția, el înregistrând minute întregi oameni căscând, portrete în bust proiectate pe mai multe ecrane gigant într-o sală mică și întunecoasă; Tony Ourseler, n. 1957, proiectează pe un plafon supraînălțat portrete-robot deformate prin intervenția calculatorului, imaginile depășind cadrul obișnuit de proiecție, făcând astfel aluzie la intruziunea informaticii în viața cotidiană), artă video (Fabien Giraud, n. 1980 și Raphael Siboni, n. 1981, realizează un film ce retrasează o istorie a tehnicii inversată cronologic, sugerând ideea că orice interogație asupra trecutului implică o transformare a prezentului), sculptură efemeră cu sunet (Céléste Boursier-Mougenot, n. 1961 creează o instalație vizuală și sonoră în care undele telefoanelor mobile ale vizitatorilor acționează un distribuitor de sâmburi de cireșe ce cad de la o înălțime de câțiva metri pe o baterie compusă din mai mulți tamburi, producând astfel o muzică asincronă și spontană) etc.

Pentru Rugoff, diferența dintre moderni și contemporani este neesențială și deci abolită, continuitatea istorică fiind astfel cum se poate mai firesc reasezată în firul ei curgător. Vorbim cu adevărat despre artă contemporană, în acest context?

Apropo că nu mai contează, problematizarea lui Rugoff este condusă în jurul procesului creativ, al acțiunii sociale a artei, a întrebărilor pe care artiștii le formulează și pe care publicul le reformulează, idee estetică ce datează de la Kant, dar pe care Duchamp a introdus-o definitiv în câmpul reflecției fiecărui artist.

Deși evită să tranșeze radical între arta modernă și cea contemporană, diferența dintre cele două nefiind doar de abordare tehnică, ci mai cu seamă de tematică și problematizare, Rugoff construiește selecția de artiști și subiectele pe care le lucrează împreună cu aceștia vreme de doi ani înainte de inaugurarea bienalei, în jurul temei Temporalității. După Rugoff, pare că astăzi ne este din ce în ce mai greu să înțelegem și să construim prezentul, iar în ciuda elanului de a șterge urmele trecutului, acesta se insinuează în fiecare clipă prezentă. Tendința greșită a omului modern este de a gândi istoria ca pe un trecut cel mai adesea renegabil, cu toate consecințele inerente: o nostalgie cel mai adesea bolnăvicioasă (invenția patrimoniului), o incapacitate de a se proiecta în viitor altfel decât prin dorința de a rupe cu trecutul (toate revoluțiile artistice au vrut cu orice preț originalitatea), o teamă de viitor ca de orice necunoscut, dar la care se adaugă o doză de pesimism venită din secularizarea prea abruptă, dar și dintr-o paralizare a ideilor și a dorințelor datorată prea-abundenței materiale din Occident. În viziunea lui Rugoff, trecutul lui căruia nu ne putem extrage trebuie să îi acordăm locul pe care acesta îl merită, acela de martor ce nu poate deveni nici povară și nici piedică, ci o istorie firească, un proces continuu și coerent.

Artiștii selectați de Rugoff, 60 în total, provenind din 30 de țări, sunt francezi într-o proporție destul de mare, o cincime, majoritatea sunt tineri și foarte tineri, iar dintre cei străini, unii au ales subiecte în legătură cu problemele actuale franceze și mai cu seamă lyoneze. Rugoff se adresează astfel direct unui public pe care îl are cel mai la îndemână, cel lyonez, evitând principiul repetitivității specific bienalelor de artă, unde orice artist, odată



deasupra
TJ Wilcox, *In the Air*, Instalatie video panoramică, pelicula Super 8, transferată în video HD, 35 min. în buclă. Courtesy of the Artist și Sadie Coles, Londra. Foto: Șerban Bonciocat
Cameron Jamie, *All Works*, Courtesy of the artist, Gladstone Gallery, New York / Bruxelles și Bernier / Eliades, Atena. Foto: Șerban Bonciocat
dreapta
Andra Ursuta, *Commerce Exterieur Mondial Sentimental*, Sculptură nr. 1 și nr. 2, marmură, vestă de nylon, scotch, monede, 178 x 46 x 61 cm (fiecare lucrare), 2012. Courtesy of Speyer family Collection, New York. Foto: Șerban Bonciocat



Paul Neagu. Palpable Sculpture.

Curatoare: Lisa Le Feuvre. August – noiembrie 2015. Henry Moore Institute din Leeds, UK.

SCULPTURI PALPABILE. PAUL NEAGU LA LEEDS

Text de / Text by
ILEANA PINTILIE



Pregătită îndelung și cu multă acribie profesională de către Lisa Le Feuvre¹, expoziția deschisă recent la Henry Moore Institute din Leeds și prilejuită de cei zece ani de la dispariția lui Paul Neagu (1938-2004), readuce în atenția mediului artistic și cultural britanic, dar și internațional, un artist cu o creativitate proteică, cu o imaginație debordantă și o putere de seducție specială. Pentru a oferi o imagine cât mai cuprinzătoare asupra operei artistului român naturalizat britanic, au fost selectate lucrări din colecții private din Marea Britanie, dar și din colecții publice, unele dintre aceste lucrări cu un grad mare de noutate². Curatoarea a ales din întreaga creație a lui Neagu doar prima perioadă, când, stabilit în noul spațiu cultural, artistul a dezvoltat teme legate de tactilitate, dar și de alte simțuri (gust, miros), perioadă în care a reluat și a dus mai departe teme și motive, chiar serii de lucrări, începute în România, încă înainte de emigrație. Dintre acestea, „cutiile palpabile” sunt fără îndoială obiectele de referință ale primei jumătăți a anilor 1970 și au fost completate cu desene conceptuale ce puneau în evidență ideile lui Neagu despre structurarea formelor, despre relațiile invizibile stabilite între aceste structuri interioare și spațiul înconjurător. O bună parte dintre aceste obiecte (inclusiv *Marea Masă Tactilă*, care a fost expusă prima dată în 1971 la Sigi Krauss Gallery din Londra, de fapt ca o instalație complexă) provin din colecția Muzeului Tate și n-au mai fost prezentate publicului deloc, în ultima decadă.

Dezvoltată pe multiple paliere tematice și în medii de expresie diferite, creația lui Neagu prezintă un anume grad de dificultate în receptarea corectă, necesitând crearea unui discurs coerent, dar și complex. Această complexitate devine o provocare pentru orice curator ce se ocupă de opera lui Neagu; este meritul Lisei Le Feuvre de a fi știut să îmbine într-o viziune unitară obiectele tactile, desenele, acțiunile (fotografiate, dar și documentate prin film), proiectele conceptuale (Grupul de Artă Generativă) și trecerea de la obiect la sculptură. Expoziția abundă în lucrări,

unele dintre ele restaurate cu acest prilej, iar fiecare sală dezvoltă o problematică diferită, din ansamblul creației, și o dispunere specifică.

Imaginația debordantă și verva cu care lucra Neagu în anii 1970 răzbat dintr-o serie de opere, unele dintre ele inedite. În același timp, se conturează un concept artistic ordonator, care susține întreaga creație, concept explicat ulterior de artistul însuși. Fiecare sală a fost construită pe o anume identitate vizuală – de la aglomerarea obiectelor tactile suspendate în aer, ca pentru a fi atinse, la multitudinea de desene și, în final, la spațiul tăcut, ca pentru meditație, în care apar doar câteva sculpturi. Expoziția se încheie cu enunțarea motivului *Hyphen* și a celor *nouă stații catalitice*, considerate a fi o dezvoltare care l-a condus pe artist spre o nouă direcție, diferită de cea a începuturilor sale.

Așteptată de câțiva timp, expoziția s-a bucurat de o receptare entuziastă din partea publicului, dar și a cunoscătorilor, demonstrând, dacă mai era nevoie, interesul față de o operă vie și plină de prospețime, în ciuda timpului care s-a scurt.

Publicația care a însoțit expoziția a cuprins texte de: Lisa Le Feuvre, Mel Gooding, Jon Wood, Magda Radu și Ileana Pintilie, cu o biografie redactată de Kirstie Gregory

summary

Prepared at length and thoroughly, the exhibition recently opened at the Henry Moore Institute in Leeds marking ten years since the death of Paul Neagu (1938-2004), brings back to the attention of the British, as well as international cultural milieu an artist with a protean creation, with an overflowing imagination and a special power of seduction. In order to offer an all-encompassing image of the work of the Romanian-born, British-naturalized artist, the selection operated with works from public and private collections from the U.K. Only the first period of Neagu's creation was chosen, when the artist developed themes linked to tactility.

The overflowing imagination and the gusto with which Neagu worked in the 70s transpire from a series of works, some of them shown for the first time. Each room was constructed on a certain visual identity – from the flurry of tactile objects hanging in the air, as if to be touched, to the many drawings and, eventually, to the silent space, as if for meditation, in which only a few sculptures appear. The exhibition ends with the enunciation of the *Hyphen* motif and of the *nine catalytic stations*, considered a development which led the artist to a new direction, different from his beginnings.

Note

¹ Lisa Le Feuvre este directoarea departamentului „Sculpture Studies” din cadrul Institutului de cercetare Henry Moore din Leeds și curatoarea expoziției „Paul Neagu. Palpable Sculpture”, august-noiembrie, 2015.

² De o noutate absolută, dar și de o calitate artistică remarcabilă mi s-au părut desenele din colecția Victoria & Albert Museum.



deasupra
Paul Neagu, *Great Tactile Table*, (1970), Wood, cardboard, textile, glass, canvas, 193,7 x 120,5 x 3,5 cm; © Estate of Paul Neagu / DACS London 2015; Photo: © Tate, London 2015
pagina alăturată
Paul Neagu, *Object Tactile*, 1970; Courtesy Leeds Museums and Galleries (Leeds Art Gallery) © Estate of Paul Neagu / DACS London 2015