



25 lei

ISSN 0004-3354

50-51



9 770004 335002

Revista ARTA #50-51 / 2021

MEMORIE, ARHIVE ȘI BAZE DE DATE / MEMORY, ARCHIVES, DATABASE

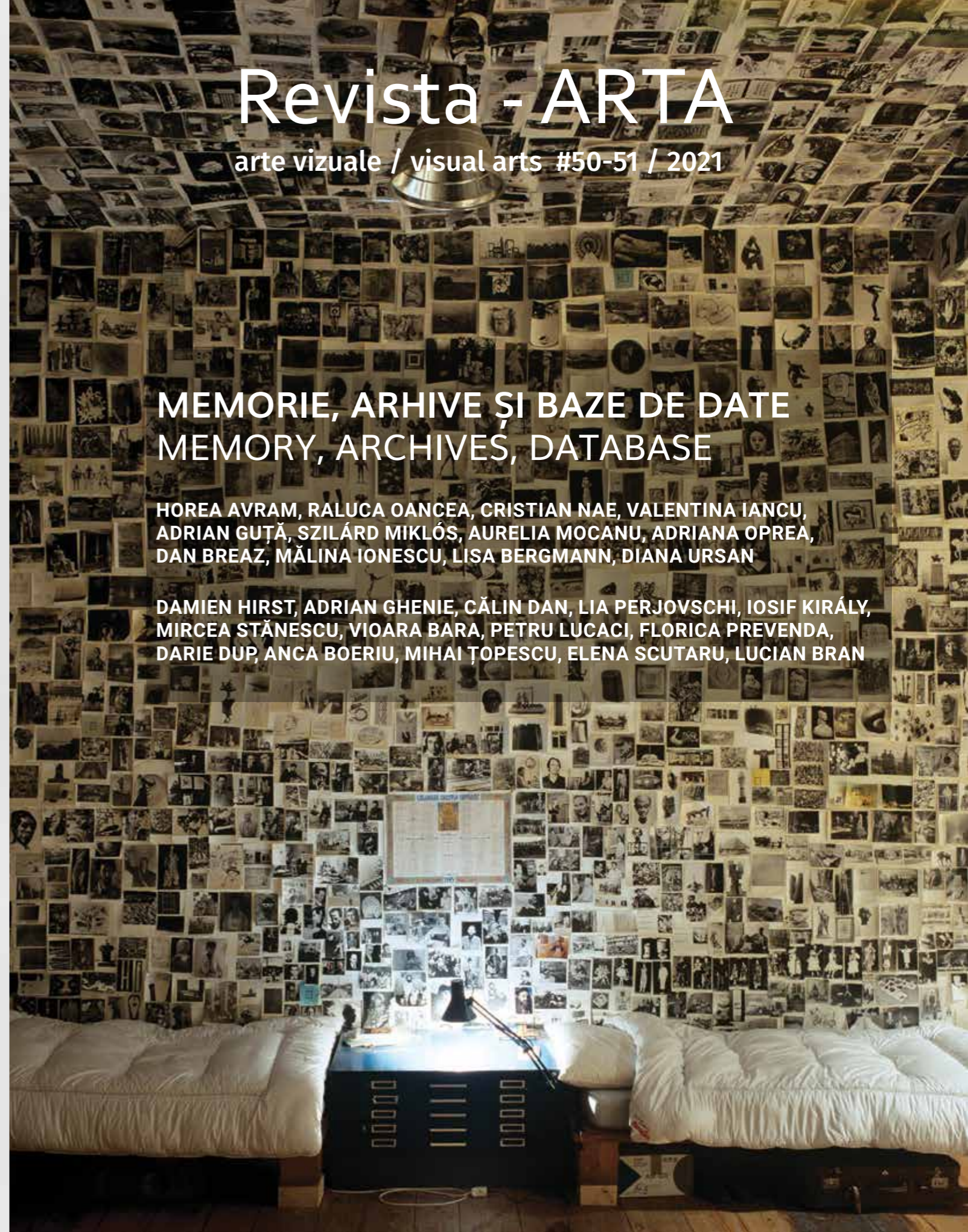
# Revista - ARTA

arte vizuale / visual arts #50-51 / 2021

## MEMORIE, ARHIVE ȘI BAZE DE DATE MEMORY, ARCHIVES, DATABASE

HOREA AVRAM, RALUCA OANCEA, CRISTIAN NAE, VALENTINA IANCU,  
ADRIAN GUȚĂ, SZILÁRD MIKLÓS, AURELIA MOCANU, ADRIANA OPREA,  
DAN BREAZ, MĂLINA IONESCU, LISA BERGMANN, DIANA URSAN

DAMIEN HIRST, ADRIAN GHENIE, CĂLIN DAN, LIA PERJOVSCHI, IOSIF KIRÁLY,  
MIRCEA STĂNESCU, VIOARA BARA, PETRU LUCACI, FLORICA PREVENDA,  
DARIE DUP, ANCA BOERIU, MIHAI ȚOPESCU, ELENA SCUTARU, LUCIAN BRAN



# SUMAR / CONTENTS

4	Editorial HOREA AVRAM & RALUCA OANCEA
<b>DOSAR / DOSSIER</b>	
8	Arhivă și memorie în arta contemporană Archives and memory in contemporary art RALUCA OANCEA
12	SUBREAL, SERVING ART - Despre poetica arhivei și politica imaginii fotografice SUBREAL, SERVING ART 1- On the poetics of the archive and the politics of the photographic image HOREA AVRAM
16	Ficționalizarea arhivei și criza documentului. Strategii post-fotografice în arta contemporană din România The fictionalization of the archive and the crisis of the document. Post-photographic strategies in Romanian contemporary art CRISTIAN NAE
20	Arhiva de fotografie de presă Minerva Cluj - o cronologie The Minerva Cluj press photo archive -a timeline SZILÁRD MIKLÓS
26	CAA/CAA sau AAC/CAA 35 de ani - o rememorare fragmentară CAA/CAA or AAC/CAA 35 years—a fragmented remembrance LIA PERJOVSCHI
34	Arhive și memorie. Discuție cu artistul Iosif Király Archives and memory. A conversation with artist Iosif Király RALUCA OANCEA
40	Timpul din imaginea fotografică și arhivele de artist. Un dialog cu Matei Bejenaru Time in photographic images and artists' archives. A conversation with Matei Bejenaru CRISTINA STOENESCU
46	QAI/RO VALENTINA IANCU, KAROL RADZISZEWSKI
49	„Am visat un muzeu al fotografiei” - Colecția Mihai Oroveanu “I dreamed of a museum of photography.”— The Mihai Oroveanu collection RALUCA ȚURCANAȘU

54	Peter Krausz - Memoria ca loc, istoria ca situare Peter Krausz—Memory as place, history as situatedness HOREA AVRAM
----	--

## PORTOFOLII PORTFOLIOS

60	Bogdan Mateiaș - Apropriere și docuficțiune Bogdan Mateiaș—Docu-fiction and appropriation MARILENA PREDĂ SÂNC
64	Cristina Passima Trifon MAGDA CÂRNECI
68	Diana Matilda Crișan
72	George Bodocan/Bodo - Primitive Urban CODRINA PRICOPAIA & CLAIRE SAVINA
76	Su Yan

## EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA

80	Dincolo de chipul cioplit Beyond the graven image ADRIANA OPREA
86	Elena Scutaru - Avatarurile sculpturii și ale Identității în era prefixelor post Elena Scutaru—Sculpture and identity avatars in the post-everything era RALUCA OANCEA
90	Lucian Bran - Pe urmele unui peisaj făcut absent Lucian Bran—On the trail of a landscape made absent. ANDREI MATEESCU
94	Anca Boeriu - Impact și intimitate Anca Boeriu—Impact and intimacy CĂLINA COMAN
96	Vioara Bara - Între Neo-expresionism și feminism Vioara Bara—Between Neo-expressionism and Feminism MAGDA CÂRNECI
99	De-a prinselea Tag DIANA SÎNGEORZEAN
104	Tincuța Marin - Toposuri distopice și erezii funcționale Tincuța Marin—Dystopian topos and functional heresies DAN BREAZ

107	Într-o revărsare de ape, un timp al înotului Within a déluge, a time to swim EDITH LĂZĂR
110	Petru Lucaci - Diptych Clarobscur / Material Scapes MĂLINA IONESCU
114	Mircea Stănescu - Arta contemporană ca exercițiu de pierdere a măsurii Mircea Stănescu—Contemporary art as an exercise in eschewing measure RALUCA OANCEA
120	Ioana Nicoară - Alter-Ego ILINA SCHILERU
122	Mihai Țopescu - Natura Creată AURELIA MOCANU
124	Darie Dup - despre lucrurile de-a gata și cele nefăcute Darie Dup—About ready-made and unfinished things HOREA AVRAM
126	Liviu Suhar - Variațiuni pe tema formelor muzicale Liviu Suhar—Variations on the topic of musical forms MARIA ZINTZ
128	Ideologie sau tehnologie - Despre visul ipotetic al unei făpturi cosmice Ideology or technology—About the hypothetical dream of a cosmic creature HORAȚIU LIPOT
131	Traian Cherecheș - (Un)Earthings BOGDAN GHIU
134	Bordei ANAMARIA ȘERBAN
137	MNȚRplusC MĂLINA IONESCU

## EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD

142	Damien Hirst și memoria culturală Damien Hirst and cultural memory ADRIAN GUȚĂ
146	Geta Brătescu - (din nou) în Danemarca Geta Brătescu—(again) in Denmark DIANA URSAN
150	Paul Neagu - În continuare relevant Paul Neagu—Still relevant DIANA URSAN
154	Adrian Ghenie - În Berlin despre Berlin Adrian Ghenie—In Berlin about Berlin VALENTINA IANCU

158	Vulnerabilitatea ca subversiune Vulnerability as subversion TEODORA TALHOȘ
162	Afecțiunea ca recurs utopic imediat - Pentru a exprima unele subiecte particulare între afirmații presupus universale Affection as immediate utopian resort— To voice specific subjects amidst supposedly universal claims LISA BERGMANN
166	Creamcake: Paradise Lost   Berlin ANDRA NIKOLAYI

## INTERVIU / INTERVIEW RECENZII DE CARTE / BOOK REVIEWS IN MEMORIAM

170	Interviu cu Călin Dan Interview with Călin Dan MAGDA CÂRNECI
174	Teoria și practica incertitudinii The theory and practice of uncertainty SORIN ANTOHI
178	Album Florica Prevenda MĂLINA IONESCU
180	Lucia Neagu MARIA ZINTZ
182	Adina Nanu (1927-2021) RUXANDRA DREPTU
183	Sanda Miller (1942-2020) AICA ROMÂNIA
184	<b>MNAC - PROGRAM EXPOZIȚIONAL / MNAC- EXHIBITION PROGRAM</b>
190	<b>INFO ART</b>
205	<b>COLABORATORI CONTRIBUTORS</b>

# MEMORIE, ARHIVE, BAZE DE DATE

## MEMORY, ARCHIVES, DATABASE

**Text: Horea Avram & Raluca Oancea**

Acest dosar își propune o investigație asupra modului în care conceptele de memorie, arhivă și baze de date sunt abordate în arta vizuală în contextul importantelor mutații recente precum abandonarea narativului liniar, disoluția genurilor, cultivarea inter-disciplinarității și a inter-medialității. În paralel, cercetarea va sonda și interferențele dintre rolul artistului arhivist respectiv cel al istoricului, al antropologului, al curatorului unei colecții. Contribuția noastră – inevitabil parțială – la dezbaterăa unui subiect extrem de vast va urmări întrebări precum: Ce presupune arhiva ca formă sau medium? Ce tip de privire (*gaze*) angajează memoria? Cum capătă actele de memorie și obiectele de arhivă o miză educațională, antropologică sau istorică? La ce se referă mult invocata transformare a „documentelor în monumente” (Foucault)?

Memoria, arhiva, baza de date sunt înțelese aici nu doar la nivel de conținut, ca „materie primă” pentru producția artistică, ci și ca moduri de legitimare a actului artistic, ca o cale de a problematiza mediul și medialitatea într-o perspectivă istorică, dar și ca factori de auto-identificare și de auto-evaluare critică a practicilor artistice actuale. Desigur, memoria și arhivele s-au aflat întotdeauna sub radarul artiștilor, însă mutațiile din arta recentă au operat, pe lângă o instrumentalizare diferită a memoriei ca problemă de reprezentare – adică de construcție și interpretare – și o „spațializare a istoriei”, dată fiind geografia rizomatică a actului de memorie și a elementului arhivat. La nivelul receptării, așa cum au arătat printre alții Rosalind Krauss (*Under Blue Cup*), Nicolas Bourriaud (*Radicant*) sau Pierre Nora (*Les lieux de mémoire*) toate acestea sunt filtrate și mediate de nenumăratele reconfigurări ale memoriei, ale condițiilor culturale ale memoriei, specifice fluctuantei conștiințe individuale și colective actuale.

Anticipate de inițiative precum documentările socio-artistice *Mission Héliographique* (1851) și *Farm Security Administration* (1935-1943) dar, totodată, și de celebrul *Mnemosyne Atlas* (1924-29) al lui Aby Warburg, ori de valiza lui Duchamp cu miniaturi și reproduceri după propriile opere lăsate în urmă în Franța ocupată (*Boîte-en-valise*, 1935-41), arhivele artistice au invadat scena internațională în a doua jumătate a secolului XX. A fost luată cu asalt în principal zona fotografiei (Berndt și Hilla Becher alături de grupul *The New Topographics*, *misiunea DATAR*) dar și cea a instalațiilor (Claes Oldenburg cu armele sale deșeu, *Ray Guns*, expuse la documenta V, și sculpturile moi ale unor obiecte de consum) ori zone interstițiale precum cea dintre fotografie, colaj și pictură (Atlasul lui Gerhard Richter). Angajând conotații socio-politice, inițiind atât comentarii asupra relației unu-multiplu în era consumerismului cât și documentări ale vieții cotidiene și ale peisajului natural sau urban, aceste proiecte instaurează un nou tip de privire (activă, angajată) și deschid linii de fugă în câmpul fotografiei.

În ceea ce privește scena românească, chiar dacă au existat câteva anticipări produse în anii '70 și '80

This dossier proposes an investigation on the way in which concepts such as memory, archive, and database are approached in the visual arts, in the context of the important recent changes like the dismissal of linear narratives, dissolution of gender, proliferation of inter-disciplinarity and inter-mediality. In parallel, the research will also probe the interferences between the role of the archivist artist and that of the historian, anthropologist, and collection curator. Our contribution – inevitably, a partial one – to the debate of an extremely wide topic will look at questions such as: What does the archive, as a form or medium, mean? What kind of gaze does the memory engage? How do acts of memory and archive items gain an educational, anthropological, or historical meaning? What is the often-mentioned transformation of “documents into monuments” (Foucault)?

Memory, the archive, or the database are understood here not only as content, as “raw material” for artistic production, but also as ways to legitimize the artistic act as a way of questioning the medium and mediality using a historical perspective and as factors of self-identification and critical self-assessment of current artistic practices. Of course, memory and archives have always been under the artists’ radar, but the recent changes in contemporary art created a “spatialization of history,” given the rhizomatic geography of the act of memory and the archived item, alongside a different instrumentalization of memory as a problem of representation, that is, of construction and interpretation. On the level of reception, as Rosalind Krauss (*Under Blue Cup*), Nicolas Bourriaud (*Radicant*), or Pierre Nora (*Les lieux de mémoire*), among others, have shown, all these are filtered and mediated by countless reconfigurations of memory, of the cultural conditions of memory,



Andrei Nacu, *Fotodermatoglyphics*, 2018, tehnică mixtă, 3 panouri cu fotografii de familie, 90 x 120 cm, detaliu.

Andrei Nacu, *Photodermatoglyphics*, 2018, mixed media, 3 panels with family photos, 90 x 120 cm, detail.



Peter Krausz, *Urme ale memoriei* (1992). Instalație, 250 plăci de plumb, 30 x 40 cm fiecare, obiecte de ceramică. Imagine din Galeria de artă contemporană din Montpellier, Franța. Prin amabilitatea artistului.

Peter Krausz, *Traces of Memory* (1992). Installation, 250 lead plates, 30 x 40 cm each, ceramic objects. Image from the Gallery of Contemporary Art in Montpellier, France. Courtesy of the artist.

de jocul neoavangardei cu principiul multiplicității (vezi cutiile tactile ale lui Paul Neagu, cărțile obiect și bibliotecile lui Bitzan), de practicile *mail art* sau de jurnalele vizuale ținute de Geta Brătescu, Decebal Scriba sau Ion Grigorescu, „febra arhivelor” (dacă e să reluăm expresia lui Derrida), lucrul efectiv cu reperatele memoriei și arhivele s-a produs cu adevărat abia în perioada postcomunistă.

În directă legătură cu dubla traumă identitară „legată de coexistența destabilizatoare dintre un trecut rușinos și un viitor nesigur, respectiv de constrângerile unei necesare reinventări de sine în contextul tranziției” (Nae), cu dorința de a rescrie memoria perioadei comuniste, arhivele realizate după 1989 vor angaja fie construcția unor istorii subiective ale artei alcătuite din cărți, fotografii și materiale ce lipsiseră atât de mult pe finalul regimului ceaușist (Lia Perjovschi), fie comentarii ale relației dintre fotografie, monument și reprezentare în perioada comunistă (subREAL), fie istorii ficționale dezvoltate pornind de la personaje reale sau întâmplări consemnate în arhiva Muzeului de Artă din Arad (kinema ikon).

Anii 2000 presupun o proliferare a arhivelor, odată cu dezvoltarea gândirii critice și a interesului pentru problematicile socio-politice. Noi inițiative de tip *post-producție* vor redefini arhiva CNSAS, colecția Mihai Oroveanu de la București sau arhiva Minerva

particular to the current fluctuating individual and collective consciousness.

Anticipated by initiatives such as the socio-artistic documentations *Mission Héliographique* (1851) and *Farm Security Administration* (1935-1943), but also by Aby Warburg’s famous *Mnemosyne Atlas* (1924-1929) or by Duchamp’s suitcase of miniatures and reproductions of his own works left behind in occupied France (*Boîte-en-valise*, 1935-1941), artistic archives invaded the international scene in the second half of the twentieth century. The domain of photography was taken over (Berndt and Hilla Becher, together with *The New Topographics* group, *DATAR mission*), but also that of installations (Claes Oldenburg, with his waste guns, *Ray Guns*, exhibited at documenta V, and the soft sculptures of consumer items), or interstitial domains like that between photography, collage, and painting (Gerhard Richter’s *Atlas*). With socio-political connotations, initiating commentaries on the relationship between one and multiple in the era of consumerism and documents on everyday life and the urban or natural landscape, these projects instate a new kind of gaze (an



Matei Bejenaru, *Muzeul de istorie naturală Iași*, 2015, din seria „Între două lumi”, 120 x 150cm, archival pigment print.

Matei Bejenaru, *Iași Museum of Natural History*, 2015, from the series “Between two worlds”, 120 x 150cm, archival pigment print.

active, engaged one) and open lines of flight in the field of photography.

As far as the Romanian context is concerned, even if there had been some anticipatory projects in the 1970s and the 1980s in the play of the neo-avant-garde with the principle of multiplicity (the tactile boxes of Paul Neagu, the object-books and libraries of Bitzan), in *mail art* practices or the visual diaries of Geta Brătescu, Decebal Scriba, or Ion Grigorescu, “archive fever” (Derrida’s phrase), the work with memories and archives, only appeared in the post-Communist period. Directly linked to the double identity trauma “related to the destabilizing coexistence between a shameful past and an uncertain future, and by the constraints of a necessary self-reinvention in the context of transition” (Nae), with the desire to rewrite the memory of the Communist period, the archives created after 1989 will

de la Cluj, în puncte de plecare pentru inedite lucrări de artă vizuală antrenând la reinterpretarea istoriei și libera recontextualizare a unor selecții tematice. Artiști precum Iosif Király, Matei Bejenaru, Aurora Király, Andrei Nacu, Mircea Nicolae, Ștefan Sava, Alexandru Antik, grupul RoArchive (Bogdan Bordeianu, Andrei Mateescu, Lucian Bran etc.), IdeilaGRAM sau Centrul de Fotografie Documentară creează noi arhive de imagini și texte configurând memoria recentă ori generează istorii alternative capabile a submina memoria oficială. Se înmulțesc și arhivele hibrid ce adună resurse din zona video art, cinema documentar sau chiar vechi programe radio (Irina Botea Bucan, Alexandru Solomon, Radu Jude).

Dosarul de față își propune să analizeze o bună parte



subREAL, *Fără titlu*, din seria *Serving Art 1* (1997-1999). Fotografie alb-negru, 18 x 24 cm, după negative din arhiva revistei *Arta*. Copyright subREAL (Călin Dan și Iosif Király). Prin amabilitatea artiștilor.

subREAL, *Untitled*, from the *Serving Art 1* series (1997-1999). Black and white photograph, 18 x 24 cm, after negatives from the archive of *Arta* magazine. Copyright subREAL (Călin Dan and Iosif Király). Courtesy of the artists.

a demersurilor artistice legate de memorie și arhive, ilustrând modul în care scena locală contribuie la deconstrucția noțiunilor de timp, locuire, memorie, autenticitate, aură, adevăr, fapt istoric, discurs. Cristian Nae va analiza astfel mutații recente ale fotografiei ajunse în epoca sa *post*, chestionând nu doar capacitatea acestora de a mai surprinde adevărul cât și analiza arhivei ca asamblaj și redefinirea artistului ca arhivist însărcinat cu selecția și rearanjarea fondului uriaș de imagini preexistente. Pe urmele lui Derrida, Raluca Oancea va investiga modul paradoxal în care, odată ajunse în posesia artiștilor, arhivele se transformă dintr-un mijloc de legitimare al puterii într-un instrument subversiv, într-o colecție de scenarii posibile, narațiuni alternative, structuri rizomatice. Investigația referitoare la arhivă ca formă și mediu va antaga o comparație între interpretarea dată conceptului de către

employ either the construction of subjective histories of art, made of books, photographs, and materials which were lacking at the end of Ceaușescu's regime (Lia Perjovschi), or commentaries on the relationship between photography, monument, and representation during the Communist period (subREAL), or fictional histories developed from real characters or events recorded in the archive of the Arad Museum of Art (kinema ikon).

The 2000s saw a proliferation of archives together with the development of critical thinking and the interest in socio-political issues. New initiatives such as *post-production* redefined the CNSAS archive, the Mihai Oroveanu collection from Bucharest, or the Minerva archive from Cluj as points of departure for innovative visual works, contributing to the reinterpretation of history and the free recontextualization of thematic selections. Artists such as Iosif Király, Matei Bejenaru, Aurora Király, Andrei Nacu, Mircea Nicolae, Ștefan Sava, Alexandru Antik, the RoArchive group (Bogdan Bordeianu, Andrei Mateescu, Lucian Bran, etc.), IdeilaGRAM, and the Center for Documentary Photography create new image and text archives, configuring the recent memory, or generate alternative histories, capable of undermining the official memory. Also, there is a growing number of hybrid archives, gathering resources from video art, documentary cinema, or even old radio programs (Irina Botea Bucan, Alexandru Solomon, Radu Jude).

The present dossier proposes an analysis of a major part of the artistic approaches related to memory and archives, illustrating the way in which the local scene contributes to the deconstruction of concepts like time, living, memory, authenticity, aura, truth, historical fact, discourse. Cristian Nae will analyze such recent mutations of photography in its *post* period, questioning not only its ability to capture the truth, but also the analysis of the archive as an assemblage and the redefinition of the artist as archivist tasked with selecting and rearranging the huge pool of existing images. Following Derrida, Raluca Oancea will investigate the paradoxical way in which, once in the possession of the artists, archives turn from an instrument of legitimation for power into a subversive tool, in a collection of possible scenarios, alternative narratives, rhizomatic structures. The investigation related to the archive as form and medium will engage a comparison between the interpretation given by contemporary art theorists and curators like Hal Foster (*An Archival Impulse*, 2004) or Okwui Enwezor (*Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 2008) and the interpretation from the area of media communication, proposed by Lev Manovich. Paradoxical lines of continuity will be drawn between the way in which Foster emphasizes the physical embodiment of the archive in installations and the way in which Manovich proposes a resignification of the term *database* as a form initiated by digital culture, but applicable to the entire contemporary culture. Horea Avram investigates the ways of visualization, signification, and/or manipulation used by subREAL in the *Serving Art 1* project, based on the reconversion of the photographic archive of *Arta* magazine, but also the ways of articulation of memory as a place, as both a metaphoric and diasporic condition of the landscape as it is instrumentalized by Peter Krausz. Szilárd Miklós writes about the use of the Minerva archive of press photographs of the daily Cluj newspapers *Făclia*



Iosif Király, *Sinapse, Turnu Severin*, tehnică mixtă (fotomontaj analog și digital fixat pe dibond, cuie, sârmă colorată), 80 x160 cm, 2016-2020.

Iosif Király, *Synapses, Turnu Severin*, mixed media (analog and digital photomontage fixed on dibond, nails, coloured metal strings) 80 x 160 cm, 2016-2020.

teoreticieni ai artei contemporane și curatori ca Hal Foster (*An Archival Impulse*, 2004) sau Okwui Enwezor (*Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 2008) respectiv interpretarea din zona comunicării media propusă de Lev Manovich. Linii de continuitate paradoxale vor fi trasate între modul în care Foster accentuează întruparea fizică a arhivei în zona instalației respectiv modul în care Manovich propune semnificarea termenului *database* ca formă inițiată de cultura digitală dar aplicabilă astăzi întregii culturi. Horea Avram investighează procedeele de vizualizare, semnificare și/sau manipulare mobilizate de către subREAL în proiectul *Serving Art 1*, un proiect bazat pe reconversia arhivei de fotografii a revistei *Arta*, dar și modulele de articulare a memoriei ca loc, ca o condiție în egală măsură metaforică și diasporică a peisajului așa cum este instrumentalizat de Peter Krausz. Szilárd Miklós scrie despre modul de valorificare a arhivei „Minerva” de fotografii de presă a cotidianelor din Cluj, *Făclia* și *Igazság*. Iosif Király vorbește despre utilizarea mecanismelor memoriei și a potențialului arhivelor de fotografii în practica artistică contemporană. Lia Perjovschi face o trecere în revistă a reperelor importante ale unui proiect unic dezvoltat de artistă: AAC/CAA (Arhiva de Artă Contemporană înființată în 1985 / Centrul de Analiza Artei demarat în 1999). Matei Bejenaru discută în interviul cu Cristina Stoescu despre rolul fotografiei documentare în elaborarea unor proiecte artistice cu dimensiune de angajament social. Raluca Țurcanașu scrie despre strategiile de preservare și inserare în sfera publică a colecției de fotografie Mihai Oroveanu în cadrul programului dezvoltat de Salonul de Proiecte. Valentina Iancu și Karol Radziszewski prezintă proiectul de cercetare artistică axat pe micro-istoriile LGBT din Europa Centrală și de Est.

and *Igazság*. Iosif Király talks about using memory's mechanisms and the potential of photographic archives for contemporary artistic practice. Lia Perjovschi summarizes the important points of a unique project developed by the artist: AAC/CAA (Contemporary Art Archive, established in 1985 / Center for Art Analysis, started in 1999). Matei Bejenaru, in an interview with Cristina Stoescu, talks about the role of documentary photography in the elaboration of socially engaged artistic projects. Raluca Țurcanașu writes about the strategies to preserve and insert the Mihai Oroveanu photography collection into the public sphere, within the program developed by Salonul de Proiecte. Valentina Iancu and Karol Radziszewski present the artistic research project about LGBT micro-histories in Central and Eastern Europe.

Translated by Daniel Clinci

# ARHIVĂ ȘI MEMORIE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

## ARCHIVES AND MEMORY IN CONTEMPORARY ART

**Text: Raluca Oancea**

În 1975 Warhol afirma în *Filosofia* sa că ar trebui să locuim cu toții într-o mare cameră goală. Pentru asta în fiecare lună am putea să strângem lucruri, amintiri într-o cutie și ulterior să le expediem prin poștă. Doi ani mai târziu, în Rusia comunistă, Ilya Kabakov scria povestea *Omului care nu a aruncat niciodată nimic*, atrăgând atenția asupra nevoii de a alege ce folosește și ce nu. Ce se întâmplă într-o casă în care locatarul nu se îndură să arunce nimic? Este locuirea posibilă fără gestul cathartic al aruncării, al purificării spațiului? Cu toate acestea, a renunța la un lucru, la o amintire, chiar dureroasă, nu e simplu. Pentru a ști ce păstrăm și ce nu, trebuie să fim mai întâi în posesia unor criterii clare. Cum aflăm ce este cu adevărat important? Există un principiu al selecției sau un set de categorii universal valabile? Aceste întrebări nu au fost nicicând mai importante decât astăzi, în epoca supraproduției, a inflației de obiecte lipsite de utilitate, cumpărate din simpla plăcere a acumulării, a luării în posesie. Dar acum, pentru o lume occidentală sufocată de mormane de haine, pet-uri și mâncare contrafăcută, un haos și mai înspăimântător pândeste în zona imaterială a memoriei, a sinelui asaltat de gânduri, task-uri, suprascris de frici și vinovății semifabricate. Acestea se infiltrează pe canalele mediatică, ajung la noi prin mesaje trimise pe mail, Facebook sau Instagram, dificil de oprit sau sortat. Același fenomen are loc la nivelul instituțiilor luate cu asalt de rapoarte, inventarieri, dări de seamă, la nivelul istoriei însăși, prea ocupată cu gestionarea documentelor pentru a se mai interesa de legătura dintre acestea și un adevăr al faptelor. Foucault remarca în acest sens transformarea „documentelor în monumente”.

O epocă a entropiei, a pierderii sensului, a acumulării haotice va solicita în consecință artei cercetări în direcția informului, a colecționării compulsive dar și a arhivării, a sortării, a punerii haosului în ordine, potrivit vechiului sens al creației demiurgice. Celebra relaționare a lui Derrida dintre *febra arhivei* și pulsuniile freudiene ale morții, agresiunii, distrugerii, în baza unui ritual al arhivării existențiale, al păstrării urmelor tuturor lucrurilor care ne-au înconjurat sau care au fost spuse (1969). Se poate afirma astfel că tema arhivei și a memoriei invadează scena internațională în a doua jumătate a secolului XX, alături de mutații esențiale precum abandonarea narativului liniar, disoluția genurilor,

In his 1975 *Philosophy*, Andy Warhol claimed we should all live in one big empty room. To do this we could put things, memories, every month in a box and mail them. Two years later, in communist Russia, Ilya Kabakov wrote the story of *The Man Who Never Threw Anything Away*, drawing attention to the need to choose what is useful and what is not. What would happen in a home whose inhabitant could not bear to throw anything away? Is habitation possible without the cathartic gesture of throwing things away, of purifying the space? Still, to give up a thing, a memory, even a painful one, is not easy. To know what to keep and what not to, we first need to possess a set of clear criteria. How do we know what is truly important? Is there a universally applicable principle of selection or set of categories? These questions have never been more important than today, in the age of overproduction, when we see an inflation of objects that lack utility, bought purely out of the pleasure of accumulation, possession. But now, in a western world drowning in piles of clothes, plastic bottles, and artificial food, an even more frightening chaos lurks in the immaterial plane of memory, of the self that finds itself under assault by thoughts, tasks, on top of which lie premade anxieties and guilts. These make their way through media channels, reaching us through messages sent by email, on Facebook, or Instagram, and they are hard to stem or sort through. This same phenomenon takes place on the level of institutions flooded with reports, inventories, and statements, on the level of history itself, which is too busy sorting through documents to have any interest in the link between them and the truth contained in facts. Foucault noted the transformation of “documents into monuments.” An age of entropy, of loss of meaning, of chaotic accumulation will demand art research around the formless, compulsive collecting, but also archiving, sorting, setting chaos in order, according to the old meaning of demiurgic creation. Derrida famously related *archive fever* to the Freudian death, aggression, and destruction drives, and this will later find echoes in the aesthetic category of the formless, the deterioration of order through accumulation (Rosalind Krauss and Yve Alain Bois, *Formless: A User's Guide*, 1997). In parallel to this, Christian Boltanski had, years before, launched a resounding counterattack against death and forgetting based on a ritual of existential archiving, of preserving the traces of all things that surrounded us or were ever said (1969).

We may say therefore that the topic of the archive and memory invaded the international art scene in the second half of the 20th century, bringing with it



kinema ikon & reVoltaire, *Da Guerre Net*, instalație video, 1997.  
Credit foto Călin Man.

kinema ikon & reVoltaire, *Da Guerre Net*, video installation, 1997.  
Photo credit Călin Man

cultivarea inter-disciplinarității/medialității. Angajând conotații socio-politice, inițiind comentarii asupra relației unu-multiplu în era consumerismului cât și documentări ale vieții cotidiene și ale peisajului natural sau urban, proiectele arhivistice instaurează un nou tip de privire (activă, angajată) și deschid linii de fugă în câmpul fotografiei. Rolul artistului însuși înregistrează relevante complicități cu cel al arhivistului, al istoricului, al antropologului, al curatorului unei colecții. Teoria dedicată arhivelor și discursurile curatoriale importante (vezi Okwui Enwezor, *Archive Fever*, 2008) se bazează de regulă pe modul în care Foucault și Derrida au extins conceptul de arhivă de la toposul unei acumulări de documente către un sistem discursiv activ și regulator, un mod de expresie și interpretare a lumii propriu unui centru de forță, unei voințe de putere. Astfel, în baza dublei conotații a vechiului termen grecesc *arkhē*, ca început, ca principiu dar totodată mod de guvernare, se poate deduce că orice arhivă instaurează și legitimează o anumită ordine, un sens de citire.

Paradoxal însă, deși au apărut ca memorie a statului, ca expresie și legitimare a celor puțini dar puternici, însărcinați simultan cu conducerea cetății, scrierea istoriei și paza documentelor (*archons*), odată ajunse în posesia artiștilor arhivele se transformă într-un instrument subversiv. O mare parte a proiectelor arhivistice contemporane își propun astfel generarea de scenarii posibile, narațiuni alternative capabile a submina istoria și memoria oficială. O astfel de deturnare realizează *Contemporary Art Archive*, *Centre for Art Analysis* de Lia Perjovschi, proiect *ongoing* inițiat în perioada ceaușistă a închiderii și a lipsei acute de informații, în scopul re-construcției subiective a istoriei artei, dincolo de manuale cenzurate, repere instituționale, genuri și specii artistice sau *Arhiva de Istoria Artei* în care grupul subREAL, recontextualizează fondul de imagini ale Revistei ARTA, publicația oficială a Uniunii Artiștilor Plastici (1953–1990).

Un alt reper teoretic este eseul „An Archival Impulse” (2004), în care Hal Foster leagă *impulsul arhivistic* de aducerea la prezentă fizică a evenimentelor istorice

essential mutations like the abandonment of narrative linearity, the dissolution of genres, the cultivation of interdisciplinarity/mediality. Employing socio-political connotations, launching comments on the relationship between one and many in the era of consumerism as well as documentations of daily life, of the natural and urban landscape, archival projects establish a new type of gaze (one that is active, engaged) and open lines of flight in the field of photography. The role of the artist reveals itself as complicit with that of the archivist, the historian, the anthropologist, or the curator of a collection.

The theory dedicated to archives and the important curatorial discourses (see Okwui Enwezor, *Archive Fever*, 2008) are often based on the way Foucault and Derrida extended their concept of archive from the *topos* of an accumulation of documents to an active and regulating discursive system, the means of expressing and interpreting the world of a center of force, a will to power. So, based on the double meaning of the Greek term *arkhē*, as beginning/principle but also as a means of government, we can infer that any archive establishes and legitimizes a certain order, a framework of reading. Paradoxically however, despite coming into being as memories of the state, as expression and legitimization of the few and powerful, tasked with governing the city, writing history, and guarding documents (*archons*), once they enter the possession of artists, archives become a subversive instrument. A large part of contemporary archival projects set themselves the goal of generating possible scenarios, alternative narratives capable of undermining official history and memory. One such *detournement* is carried out by Lia Perjovschi's *Contemporary Art Archive*, *Centre for Art Analysis*, an ongoing project begun under the Ceausescu regime, a period of closure and acute lack of information, with the goal of subjectively reconstructing art history, beyond censored textbooks, institutional benchmarks, and artistic genres and species or *Art History Archive* where subREAL shifts course for the image collection belonging to Revista ARTA (official art magazine between 1953–1990).

Another theoretical reference point is Hal Foster's essay “An Archival Impulse” (2004), in which he connects the *archival impulse* of bringing into physical presence historical events whose traces have been lost or quickly covered up with institutional resolutions. For Foster, the art archive demands human interpretation (which is fallible, affective) and not machinic, algorithmic thinking. The emphasis is put therefore not on digital collections or operations, but on the “recalcitrantly material” installations of artists like Thomas Hirschhorn, Sam Durant, and Tacita Dean. One notes that both Tacita Dean's subjective histories (which start from photographs and sporadic notes of real figures mysteriously faded into oblivion and the confusion caused by catastrophe) and Hirschhorn's altars and kiosks (dedicated to characters whose life and work leaves room for interpretation – Léger, Oppenheim, Spinoza, Bataille, Deleuze) select and catalogue, while at the same time, by sketching out alternative scenarios, *produce* history. The nature of the art archive is revealed as the union of materials that are both found and constructed, factual and fictional, public and private. Even though Foster avoids designating the mega-archive that is the Internet as the ideal medium of archival art, we note how the rhizomatic, non-

# SUBREAL, SERVING ART 1 - DESPRE POETICA ARHIVEI ȘI POLITICA IMAGINII FOTOGRAFICE

## SUBREAL, SERVING ART 1— ON THE POETICS OF THE ARCHIVE AND THE POLITICS OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE

**Text: Horea Avram**

Grupul subREAL, alcătuit din Călin Dan și Iosif Király (cu o prezență pasageră și a lui Dan Mihălițianu), a marcat profund arta anilor '90 și 2000 de la noi în primul rând prin impactul lucrărilor sale – incisive, inteligente, bine produse – ce operau o deconstrucție a reperelor istorice naționale și a imaginilor simbolice actuale ori moștenite (strâmb) din deceniile anterioare, dar și prin faptul că au creat un adevărat model de neo-neo-avangardă cu toate ingredientele necesare: discurs critic, forță vizuală și strategie de promovare. Apoi, mai e și numele: o iscusită inversare a genericului suprarealist, punând în prim-plan nu hățișurile subconștientului, ci imediatetea realității ca reflexie a istoriei recente, condiția ei absconsă, profundă, care făcea, cu un drum, trimitere la *underground* ca strategie și identificare.

Lucrările subREAL-ului utilizează un vocabular post-conceptual și neo-avangardist ce pune în discuție – într-o cheie critică și pe un ton de multe ori ironic – realitatea politică, socială și culturală ca o modalitate de a „exorciza reziduurile deceniilor opresiunii comuniste”, după cum formulau artiștii grupului. Dacă axa multor lucrări subREAL este lucrul cu resurse culturale „soft” (mituri, clișee, identități), altele se construiesc (și) pe resurse culturale „hard”, mai exact fotografia ca obiect și ca element structural central în instalații și performance-uri. Asta înseamnă și schimbarea azimutului, de la imediatul politic și cultural local la problematizarea ideilor de arhivă, memorie și manipularea prin imagini.

*Art History Archive / A.H.A. (Arhiva de istoria artei)* (1995-1996) este titlul unei serii de proiecte construite cu și plecând de la arhiva de fotografii „oficiale” a revistei Arta dintre 1953 și 1990. Cei doi artiști ai grupului recuperează această resursă impresionantă (18 lăzi însumând un total de peste 600 de kg de material fotografic) aflată atunci într-o derivă birocratică și o utilizează pentru început ca materie primă, precum un *readymade*, în instalații ambientale de proporții, cu adânci semnificații artistice, istorice, politice și personale. Acestea au creat premisele proiectelor următoare așezate sub genericul *Serving Art*, primul dintre acestea prezentat la Akademie Schloss Solitude în 1997.

În egală măsură *Art History Archive* și celelalte proiecte înrudite, centrate pe fondul fotografic recuperat, în special seria *Serving Art*, trebuie înțelese și ca o modalitate de cercetare și valorificare a memoriei, ca un

The subREAL group, comprised of Călin Dan and Iosif Király (with the temporary presence of Dan Mihălițianu) had a deep influence on Romanian art in the '90s and 2000s especially through their – incisive, smart, well-made – works which operated a deconstruction of national historical landmarks and symbolic images, either present or (defectively) inherited from previous decades, and also through the fact that they created a neo-neo-avant-garde model, with all the necessary ingredients: critical discourse, visual force, and promotional strategy. Then there is the name: a clever inversion of generic surrealism, shining a light not on the vagaries of the unconscious but on the immediacy of reality as a reflection of recent history, its concealed, profound condition, referencing the underground as strategy and identification.

SubREAL's works make use of a post-conceptual, neo-avant-garde vocabulary that tackles the political, social, and cultural reality – often in a critical manner and with an ironic tone – as a means of “exorcising the residues of the decades of communist oppression,” as the group put it. If many of subREAL's works are constituted around an engagement with “soft” cultural resources (myths, clichés, identities), others are also built around “hard” cultural resources, more specifically photography as a key object and structural element in installations and performance pieces. This also entails a change of azimuth, from local and immediate politics and culture to the problematization of ideas around the archive, memory, and manipulation through images.

*Art History Archive / A.H.A.* (1995-1996) is the title of a series of projects built from the “official” photo archive of Arta Magazine, from between 1953 and 1990. The two artists recovered this impressive source (18 crates with over 600 kilograms of photographic material), which had been floating in bureaucratic limbo, and used it first as raw material, like a *readymade*, in large ambient installations with deep artistic, historical, political, and personal meanings. Those were the premises of later projects under the title *Serving Art*, the first of which was presented at Akademie Schloss Solitude in 1997.

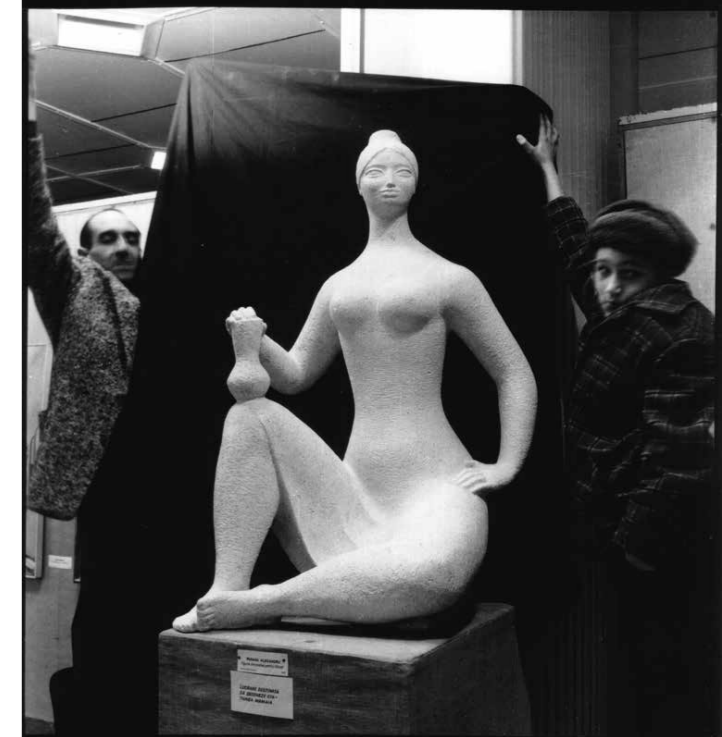
*Art History Archive* and the other related projects built around the recovered photographic archive, especially the *Serving Art* series, need to be understood equally as a means of researching and making use of memory, a way of activating a poetics of the archive as well as a

mod de a activa o poetică a arhivei și, în același timp, o politică a imaginii fotografice la mai multe niveluri. Un astfel de demers se înscrie într-un tip de strategie pe care istoricul de artă Hal Foster îl denumește „impuls arhivistic.” Adică, acea practică artistică interdisciplinară ce vizează informația istorică pierdută sau abandonată, manifestată ca un gest de recuperare a „cunoașterii alternative.” Și exact asta operează aceste proiecte: valorifică în ipostaze și formule inedite un corpus de documente fotografice recuperate, o strategie (o poetică) ce pune sub semnul întrebării construcția imaginii, modalitățile de semnificare, ierarhiile dintre diferite genuri și abordări, mecanismele instituționale și relațiile de putere pe care le generează. În același timp, identificăm o dimensiune politică pregnantă atât la nivelul vizualității fotografiilor istorice – expresii ale establishmentului estetic și al controlului exercitat de regim în perioada comunistă – dar și la cel al construcției discursului artistic al seriei din anii '90, cu trimiteri către chestiuni (atunci) arzătoare despre est și vest, capitalism și identități culturale.

Proiectul *Serving Art 1* (1997-1999), este o instalație foto cuprinzând peste 750 de fotografii alb-negru (18 x 24 cm) care acoperă întreaga suprafață a pereților galeriei, conform unui pattern precis măsurat. Fotografii, realizate după negative selectate din sus pomenita arhivă a revistei Arta, prezintă lucrări de artă (sculptură sau pictură) care urmau să ilustreze numerele revistei din diverse perioade. Însă, aceste imagini cuprind și contextul lucrărilor fotografiate, detalii ce urmau să fie decupate din imaginea finală trimisă la tipar: atelierul, obiecte de recuzită, reflectoare și – cel mai surprinzător – personaje ce țin o pânză în fundal cu scopul de a „neutraliza” contextul și astfel de a potența obiectul de artă și a-l trimite într-o ordine atemporală.

Tocmai acest univers secundar este ceea ce îi interesează pe artiștii grupului subREAL, sau mai precis, relațiile care se stabilesc între obiectul de artă care constituie subiectul principal al clișeului fotografic (devenit acum neimportant, chiar dacă situat central), contextul acestuia (văzut ca o mărturie a epocii respective, dar și a acțiunilor de manipulare a fotografiei) și spectatorul actual cu tot bagajul său de așteptări și orizonturi de cunoaștere. Această lume colaterală – considerată irelevantă și inutilă în economia imaginii finale care urma să intre la tipar – dă de fapt măsura vremurilor în care fotografia a fost făcută, dar în același timp reflectă și mecanismele de fabricare a discursului artistic oficial al acelor vremuri. În fiecare imagine se întâlnesc două tipuri de realitate, la fel de adevărate și la fel de reprezentative pentru societatea de atunci: pe de-o parte, discursul artistic al anilor '50-'60-'70, ce stătea fie sub semnul proletcultismului și al propagandei comemorative, fie al unui abstracționism modernist reținut, pe de altă parte, lumea „mică” din jurul artei, cu personaje anonime și detalii mărunte dar grăitoare, puse în modul cel mai concret, așa cum reiese din imagini, în slujba artei – de unde și titlul seriei, *Serving Art*.

Aceste două universuri coexistă și sunt co-dependente. Unul e în afară, altul e înăuntru, deși, ambele au o pondere importantă în economia vizuală și semnificativă a imaginii. Unul nu poate exista fără celălalt, tot așa cum *ergon* (lucrarea ca atare) e dependentă de *parergon*, (rama și/sau marginea). Universul secundar al fotografiei ca intermediar și ca (imposibilă) limită. În unele faze ale seriei (poate cel mai



subREAL, *Fără titlu*, din seria *Serving Art 1* (1997-1999). Fotografie alb-negru, 18 x 24 cm, după negative din arhiva revistei Arta. Copyright subREAL (Călin Dan și Iosif Király). Prin amabilitatea artiștilor.

subREAL, *Untitled*, from the *Serving Art 1* series (1997-1999). Black and white photograph, 18 x 24 cm, after negatives from the archive of Arta magazine. Copyright subREAL (Călin Dan and Iosif Király). Courtesy of the artists.

politics of the photographic image on multiple levels. Such a process fits into a strategy that art historian Hal Foster refers to as “the archival impulse.” That is, an interdisciplinary art practice that deals with lost or abandoned historical information, manifested as a recovering of “alternative knowledge.” And this is exactly what subREAL's projects do: using innovative aspects and formulae, they tackle a corpus of recovered photographic documents, a strategy (a poetics) that questions the construction of the image, its means of signification, the hierarchies between various genres and approaches, institutional mechanisms, and the power relations that they generate. At the same time, we can identify a strong political dimension both on the visual level of historical photographs – expressions of the aesthetic establishment and the control exercised by the communist regime – and on the level of the construction of the art discourse with which the '90s series operates, with references to (what were at the time) burning questions about the east and the west, capitalism, and cultural identities.

The project *Serving Art 1* (1997-1999) is a photo installation comprising over 750 black-and-white photographs (18 x 24 cm) that cover the entire surface of the gallery's walls according to a precise pattern. The photographs, developed from negatives selected from Arta magazine's archive, mentioned above, show artworks (sculptures or paintings) that were supposed to be on the cover of the magazine, from various years. But these images also contain the context of the photographed works, details that were going to be cropped out of the final image: the studio, props, lights, and – most surprising – people holding up a canvas in the background in order to “neutralize” the context, to charge the artwork and send it into an atemporal field.

It is precisely this secondary universe that interests the artists of subREAL, or, more precisely, the relationships established between the art object that represents the

# FICTIONALIZAREA ARHIVEI ȘI CRIZA DOCUMENTULUI - STRATEGII POST-FOTOGRAFICE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

## THE FICTIONALIZATION OF THE ARCHIVE AND THE CRISIS OF THE DOCUMENT— POST-PHOTOGRAPHIC STRATEGIES IN ROMANIAN CONTEMPORARY ART

**Text: Cristian Nae**

### IMAGINEA CA INFORMAȚIE

Ne-am obișnuit să înțelegem arhiva ca reprezentând o instituție: un loc în care, după cum observa Jacques Derrida, autoritatea se exercită asupra documentelor pe care le conține, oferindu-le valoare de adevăr. Arhiva acționează social conservând memoria colectivă, structurând informația și gestionând cunoașterea. Un alt sens al arhivei a survenit însă în arta contemporană, îndeosebi odată ce apariția și dezvoltarea internetului au influențat în mod incontestabil atât perceperea arhivei ca loc fizic ocupat în interiorul societății, cât și materialitatea documentului. După cum observa Boris Groys, internetul este perceput drept o arhivă aparent totalizatoare, o memorie fără rest, suplînind funcții tradițional acordate muzeului, asigurând existența și durabilitatea temporală a evenimentelor artistice și experiențelor estetice efemere sub forma documentelor textuale și fotografice (asociate anunțurilor și documentărilor expozițiilor, târgurilor de artă). Logica căutării, generarea de informație prin intermediul motoarelor de căutare și crearea de asocieri deseori punctuale și contingente între imagini și texte aparținând unor categorii culturale, discursuri și regimuri de cunoaștere diverse au influențat radical modul în care artiștii contemporani se raportează astăzi la producția de imagine și de cunoaștere. Astfel, în condițiile intensificării digitalizării culturii vizuale, imaginea fotografică nu mai trebuie produsă de la zero. Captarea imaginii ocupă un rol la fel de important ca procesarea ei, iar informația vizuală, pusă în mișcare pe website-uri, platforme de *streaming media* și platforme sociale (Instagram, Facebook, TikTok) este capabilă de a fi extrasă, condensată și rematerializată în formate diverse ce modifică deseori proprietățile fizice ale imaginii. Deși anunțate încă din modernitatea avangardelor istorice de logica montajului și a colajului practică de constructivism și

### THE IMAGE AS INFORMATION

We are used to seeing the archive as representing an institution: a place in which, as Jacques Derrida noted, authority is exercised over the documents it contains, providing them with truth value. The archive acts within the social sphere by preserving collective memory, structuring information, and managing knowledge. However, another meaning of the archive has surfaced in contemporary art, especially as the appearance and development of the internet have influenced both the perception of the archive as a physical place within society as well as the materiality of the document. As Boris Groys notes, the internet is viewed as a seemingly totalizing archive, a memory without leftovers, taking up functions traditionally given to the museum, ensuring the existence and persistence in time of art events and fleeting aesthetic experiences in the form of textual and photographic documents (associated with exhibition and art fair advertisements and documentation). The logic of the search, the generation of information through search engines, and the creation of often punctual and contingent associations between images and texts belonging to different cultural categories, discourses, and regimes of knowledge have radically influenced the way in which contemporary artists relate to image and knowledge production. In the context of an increasing digitalization of visual culture, the photographic image no longer needs to be produced from scratch. Capturing the image is as important as its processing, and the visual information set in motion on websites, streaming platforms, and social media (Instagram, Facebook, TikTok) is capable of being extracted, condensed, and rematerialized in various formats that often change the image's physical properties. Despite having a precedent in the modernity of the historical avant-gardes, in the logic of montage and collage practiced by constructivism and cubism (described by Benjamin Buchloh as precursors

of conceptualism and postmodernism), operațiile culturale de: copiere, colare, arhivare, dezarhivare, descărcare/încărcare, redistribuire, ștergere, virusare, convertire a fișierului etc., erau totuși de neconceput în urmă cu cincizeci de ani, când fotografia produsă analogic (imagine imprimată pe hârtie pe baza unui film dezvoltat) permitea distribuția socială a imaginii în formate obiectuale, care circulau prin intermediul publicațiilor, revistelor, albumelor de fotografii de familie și vernaculare, vederilor turistice, afișelor. Aceste transformări ale condițiilor muncii culturale conduc la o înțelegere diferită a rolului social și a activității artistului în general, și fotografiei în particular. În arta contemporană, înțelegerea artiștilor drept creatori de obiecte este înlocuită de percepția lor ca „facilitatori, educatori, coordonatori, birocrati” (Miwon Kwon). Astfel, dacă arta contemporană se definește ca un mod de cunoaștere și de gestionare a informației, arhivarea devine, în mod firesc, o preocupare majoră a artiștilor contemporani, câtă vreme arhiva este în continuare înțeleasă drept o modalitate privilegiată de înregistrare, stocare și organizare a informației.



Andrei Nacu, *In Almost Every Frame*, 2016, carte de artist | 13.8 x 21.9 cm; 544 pages, ediție limitată - 10 exemplare. Copertă cartonată, învelită cu foaie de cort militar folosită de Armata Romană în anii 80.

Andrei Nacu, *In Almost Every Frame*, 2016, artist book | 13.8 x 21.9 cm; 544 pages, limited edition - 10 copies. Cardboard cover, covered with military tent sheet used by the Romanian Army in the 80s.

### ARHIVA CA ASAMBLAJ

În mod invariabil, arhivarea ridică problema memoriei culturale, iar prin aceasta, pe cea a post-memoriei, a memoriei construite prin intermediul imaginilor. Întrebări precum: „ce ne reamintim? Ce păstrăm ca fiind relevant pentru viitor? Ce documentăm?” sunt indisolubil legate de alte întrebări privind influența formatelor de prezentare vizuală și producție a informației asupra semnificației și valorii documentelor. Crește astfel importanța unei serii de întrebări privitoare la indexicalitatea (capacitatea de a constitui o urmă fidelă a realității exterioare captate pe suprafața

of conceptualism and postmodernism), the cultural operations of copying, collating, archiving, unarchiving, downloading/uploading, redistributing, deleting, infecting, converting, etc. were inconceivable fifty years before, when analogue photography (the image printed on paper after a developed film) allowed for the social distribution of the image in objectual formats that circulated through publications, magazines, albums with family or vernacular photos, postcards, or posters. These transformations of the conditions of cultural labor lead us to a different understanding of the social role and activities of the artist generally and of photography in particular. In contemporary art, the understanding of artists as creators of objects is replaced by a view of artists as “facilitators, educators, coordinators, and bureaucrats” (Miwon Kwon). Therefore, if contemporary art defines itself as a means of knowledge and managing information, archiving naturally becomes a major preoccupation for contemporary artists, so long as the archive is understood as a privileged means of recording, storing, and organizing information.

### THE ARCHIVE AS ASSEMBLAGE

Archiving inevitably raises the question of cultural memory and, through it, that of post-memory, memory built through images. Questions like “What do we remember? What do we keep as relevant for the future? What do we document?” are invariably linked to questions about the influence of visual display and information production formats on the meaning and value of documents. A series of questions concerning the photographic medium's indexicality (its ability to represent an accurate trace of external reality on the image surface) becomes even more important. Is the photograph still the repository of truth? What functions and truth value do we assign to visual documents and how? In how far can the interpretation of a document be influenced by the way it is made accessible, presented, circulated throughout society, and associated with other fragments of information (textual, acoustic, tactile, and visual)?

Such questions illustrate contemporary artists' recurrent preoccupation with memory and its preservation in a sociocultural context that is becoming increasingly volatile, but also with investigating the truth in an age dominated by fake news. From this point it became necessary to construct fictional, imaginary, or subjective archives understood as discursive spaces allowing for critical research into image production. These are often the result of artistic research that employs rearrangements of information after singular criteria and subjective associations in order to destabilize visual classification criteria or to fill in existing gaps in official archives, which are either the result of ignorance or of the suppression of certain memory fragments. Through the artistic reprocessing of existing archives and the construction of potential archives, the emphasis shifts from the documentary object's intrinsic meanings and qualities to its performative aspects. Often the critical activity of artists who work with readymade photographic images consists rather in the investigation or public exhibition of the ways in which a particular visual document was produced, as well as in rearranging the relations it can enter into with other images, thereby destabilizing its dominant meanings. The construction of fictional archives or the subjective reconstruction of public image collections in

# ARHIVA DE FOTOGRAFIE DE PRESĂ MINERVA CLUJ - O CRONOLOGIE

## THE MINERVA CLUJ PRESS PHOTO ARCHIVE— A TIMELINE

### Text: Szilárd Miklós

Arhiva de fotografie Minerva conține 30.000 de fotografii de presă din anii 1960-1990 realizate de către studioul foto comun al celor două cotidiene județene din Cluj, „Făclia” în limba română și „Igazság” în limba maghiară. Salvată de la distrugere la începutul anilor 1990 de către fostul redactor al ziarului „Igazság” (Adevărul), Tibori Szabó Zoltán, arhiva a fost păstrată în colecția fundației Minerva. Această fundație deține actualmente ziarul „Szabadság” (Libertatea), rezultat din reorganizarea redacției precedente. Fondul arhivistic, descoperit de artistul Dénes Miklósi în anul 2013, a fost de atunci publicat și recontextualizat artistic în diverse formate. Ateliere și expoziții au fost inițiate de artiștii Dénes Miklósi, Răzvan Anton, Szilárd Miklós, împreună cu invitații lor.

Autori: Miklósi Dénes, Miklós Szilárd, Răzvan Anton, Fischer István, Rus Cornel, Șerban Savu, Claudiu Cobilanschi, Iulia Toma, Csanád Kedves, Bálint Bolcsó.

Colaboratori: Bálint Anna, Csomafáy Ferenc, Dabóczy Attila, Kerekes Emőke, Köncei Csilla, Molnár Péter, Alexandru Polgár, Schneider Bence, Schneider Tibor

Proiect de arhivare digitală: Voicu Bojan, Egyed Kinga, Gál Edina, Anaïs Marion, Roxana Modreanu, Tibori Szabó Zoltán, Újvári Dorottya, Váradi Lóránt, Wanek Ferenc

Colecția neatinsă, în stare de incubație, a fost trimisă în 2013 la atelierul Conset pentru a fi deschisă. Fotografiiile au fost inițial folosite în activitatea publicistică a celor două cotidiene. Ele reprezentau sarcinile oficiale ale fotografiilor celor două ziare, prezentând o perspectivă „oficială” a societății. În acest sens, ele pot fi considerate propagandistice. Fotografiiile au jucat un rol în economia centralizată, din care fotografia era o componentă de bază. Fotografiiile acoperă o gamă largă de teme, documentând procesul industrializării municipiului, viața de zi cu zi din fabrici, construcția orașului socialist, agricultura, sportul, cultura și evenimentele oficiale. Dată fiind cantitatea mare de material fotografic, ne era clar că fotografiile trebuiau tratate în primul rând ca o infrastructură masivă de cercetare pentru publicare. Mergând pe acest principiu, estetica imaginilor a fost, pentru noi, secundară. Cea mai mare provocare a fost de natură istorică, deoarece ne-am lovit rapid de o tradiție a incriminării publice. S-au desfășurat mai multe etape succesive de interpretare, publicare și digitizare. Am încercat să evităm o apropiere artistică grăbită și o privatizare a materialelor date. Am vrut în schimb să

The Minerva Photo Archive contains 30,000 press photographs from 1960 to 1990, produced in the shared photo studio of the two Cluj dailies “Făclia,” in Romanian, and “Igazság,” in Hungarian. Saved from destruction in the early 1990s by the former editor of “Igazság” (“Truth”), Tibori Szabó Zoltán, the archive was kept in the Minerva Foundation’s archive. This foundation currently owns the newspaper “Szabadság” (“Freedom”), founded upon reorganizing the previous editorial team. The archival material, discovered by artist Dénes Miklósi in 2013, has since been published and recontextualized in art in various formats. Artists Dénes Miklósi, Răzvan Anton, Szilárd Miklós, and their guests organized workshops and exhibitions using it.

Authors: Miklósi Dénes, Miklós Szilárd, Răzvan Anton, Fischer István, Rus Cornel, Șerban Savu, Claudiu Cobilanschi, Iulia Toma, Csanád Kedves, Bálint Bolcsó.

Contributors: Bálint Anna, Csomafáy Ferenc, Dabóczy Attila, Kerekes Emőke, Köncei Csilla, Molnár Péter, Alexandru Polgár, Schneider Bence, Schneider Tibor.

Digital archiving project: Voicu Bojan, Egyed Kinga, Gál Edina, Anaïs Marion, Roxana Modreanu, Tibori Szabó Zoltán, Újvári Dorottya, Váradi Lóránt, Wanek Ferenc.

The untouched and incubating collection was taken to the Conset studio to be opened up in 2013. The photographs had initially been used in the publishing activity of the two newspapers. They were the official assignments that the photographers had to cover for the dailies. They show an “official” view of society and in this sense they can be regarded as propagandistic. They played their role in the centrally planned economy, of which photography was an integral part. The photographs cover a wide range of topics, documenting the process of industrialization in the county, the everyday life in the factories, the construction of the socialist city, agriculture, sports, cultural and official events. Given the large amount of photographic material, it became obvious that they should be treated above all as a huge research infrastructure to be published. Following this principle, we treated the aesthetics of these images as secondary. The biggest challenge that we faced was a historical one, as we were already greeted with a tradition of public incrimination. Different phases in the interpretation, publication, and the technicalities of digitalization succeeded each other. We tried to avoid a quick artistic appropriation and privatization of the

le abordăm drept o colecție publică, deși nu fuseseră niciodată făcute publice în întregime. Miklósi începuse deja procesul de scanare. Cu ajutorul voluntarilor, acesta scanase în jur de 9.000 de imagini în timpul celor trei luni în atelier. La acea vreme încă nu știam câte zeci de mii de imagini aveam de procesat. În cadrul atelierului Conset, am inițiat discuții și asocieri care nu se petrec des și nu se află la îndemână în mediul social și profesional proxim. Încă de la prima expoziție la atelier, *Napoca Hotel*, făceam referire la presă prin două fotografii înscenate și variantele lor imprimate pe pagina de ziar. Cele două fotografii fuseseră făcute la momente și locații diferite. Acestea înfățișează scene tipice, un grup de muncitori adunați în jurul unui ziar deschis. Gestul de citire atentă a știrilor era probabil o imagine cheie în susținerea economiei planificate. Fotografiiile originale îi înfățișează pe muncitori detaliat, din cap până-n picioare, în timp ce articolul din ziar ilustrează singurul context public pe care l-au căpătat aceste imagini. După închiderea primului atelier Conset a urmat un nou capitol în digitizarea arhivei. S-a stabilit un nou parteneriat instituțional, de data aceasta cu o finanțare ce putea să asigure digitizarea și publicarea online până la capăt. Implicarea pragmatică a artistului vizual Răzvan Anton a fost importantă în dezvoltarea proiectului. O nouă stație de reprografie a fost amenajată la Casa Tranzit, gazda proiectului de arhivare. Fundația Romania One a finanțat digitizarea iar Asociația Culturală Minerva s-a ocupat de implementarea bazei de date digitale. Folosind de această dată o cameră foto în loc de un scanner și cu o practică adecvată de indexare și aplicare a metadatelor pe fișiere, acest proces accelerat și standardizat de digitizare a durat aproape un an. În acest interval, un nou atelier Conset s-a deschis pentru lucrul la contextul arhivei. Deoarece arhiva conținea atât de multe imagini industriale, despre care știam atât de puțin, Dénes Miklósi a propus să organizăm un „foto-performance”, unde muncitorii puteau veni să identifice locurile și oamenii și să își scrie amintirile pe fotografii. Elementul central al campaniei noastre era o reclamă de jumătate de pagină de ziar pe care o publicaserăm aproape zilnic, timp de o lună, în Szabadság. Am adunat o mică echipă de redacție și am făcut o selecție zilnică de trei fotografii din fabricile din Cluj, precum și un colaj de texte. Am aflat de întâlnirile anuale ale colectivului muncitoresc al fostei fabrici Unirea, unul din cei mai mari producători de mașinării din oraș. Am cerut voie să luăm parte la evenimentul lor, unde am fost introduși de un fost muncitor, domnul Dabóczy. Am mers acolo fără să avem experiență în munca antropologică de teren. Am făcut echipă cu Tibor Schneider, cameraman și redactor la TVR Cluj, pentru a avea un recipient care să capteze evenimentele în dinamica lor internă. Ulterior, Schneider a produs un reportaj bazat pe proiectul „Unde ați lucrat?”, difuzat de mai multe ori de postul TVR de limbă maghiară. Evenimentul, ce pare o adunare de 1 mai a muncitorilor cu păr alb, are loc anual. Unii se întorc de pe alte continente pentru a lua parte. După câteva momente în amintirea celor decedați de la adunarea din anul precedent, am avut șansa de a ne prezenta planul de publicare a arhivei. Câteva ziare au fost date din mână în mână pentru a se identifica atelierele și situațiile. A fost o experiență frumoasă să vedem un pensionar arătând la o fotografie din ziar și zicând, „Uite-mă pe mine la 18 ani când eram unic

material at hand and instead we tried to treat it as a public collection, despite the fact that it had never been entirely public before. Miklósi had already started the scanning process; with the help of volunteers, he had scanned about 9,000 images during the three months of the studio. At that time we still did not know exactly how many tens of thousands of images we had to process. Within the framework of Conset Studio, we initiated discussions and associations that come about more rarely and are not immediately available in one’s close social and professional environment. From within the first studio exhibition, *Napoca Hotel*, we referred back to the press with two staged photographs and their printed versions from the newspaper layout. The two images were taken at different times and in different locations. They show a typical scene, a group of workers gathered around an open newspaper. Their gesture of eagerly reading the news was probably used as a key frame in the feedback loop that corroborated the planned economy. The original photographs show the group from head to toe in graphic detail, while the newspaper story illustrates the only public context these images ever reached. After the closing of the first Conset studio, a new chapter in the digitalization of the archive followed. A new institutional partnership was established, this time with financial support that could see the digitizing and the online publishing to an end. The pragmatic involvement of the visual artist Răzvan Anton was important in the further development of the project. Soon a new reprography station was assembled in Tranzit House, the host of the archiving project. Romania One was the foundation that financed the digitizing, and the Minerva Cultural Association was responsible for the implementation of the digital database. This time using a photo camera instead of a scanner and with the proper indexing and applying of meta-data to the files, the sped-up and standardized digitizing took almost a year to complete. While the digitizing was still in progress, a new Conset studio was opened for the work on the context of the archive. Because the archive contained such an abundance of industrial images, and we knew so little about them, Dénes Miklósi proposed to organize a “photo-performance” where the workers could come to label the places and the people and to overwrite the photographs with their memories. The central element in our campaign was a half-page newspaper insert that we had published almost daily for a month in Szabadság. We assembled a small editorial team and put together a daily selection of three photographs from the Cluj factories, as well as a collage of texts. We found out about the annual meetings of the workers’ collective of the former Unirea factory, one of the biggest manufacturers of machines in the city. We asked permission to take part in their event and were introduced by a former worker, Mr. Dabóczy. We went there without any previous experience of anthropological fieldwork, but teamed up with Tibor Schneider, a cameraman and editor of TVR Cluj, in order to allocate a channeling recipient to the events. Later Schneider made a television story based on the “Where have you worked?” project that the TVR Hungarian-language broadcast has shown several times. The event resembling a 1st of May celebration of white-haired workers is organized every year. There are people



# CAA/CAA SAU AAC/CAA

## 35 DE ANI - O REMEMORARE FRAGMENTARĂ

### CAA/CAA OR AAC/CAA

#### 35 YEARS—A FRAGMENTED REMEMBRANCE

Text: Lia Perjovschi

Introdusă ca **CAA/CAA** (Contemporary Art Archive/Center for Art Analysis), tradusă ca **AAC/CAA** (Arhiva de Artă Contemporană 1985 – azi / Centrul de Analiza Artei 1999 – azi), aceasta a fost/este un Muzeu de Artă Contemporană în dosare (artă internațională și națională și contextul lor din 1950 până azi) despre practica artistică și teoria artei, studii culturale, teorie critică... O bancă de date, capsulă de informații „activată vocal” (cum spune Dan [Perjovschi]). Cadru și platformă pentru idei, dialog, comunicare, articulare, cu interes pe subiecte ce reflectă dezbaterile curente în domeniul artei și noile teorii culturale despre relevanța socială și politică a artei, autonomia și schimbările ei, deconstrucție, discurs...

O cercetare organică născută din intuiție, din multele întrebări fără răspuns, din lipsa unor instituții/practică cum credeam că ar trebui să avem și cum am găsit în occident după 1990... Sub diferite nume, este activă din 1985 în plină dictatură comunistă, în izolare, în apartamentul nostru din Oradea (unde am găzduit întâlniri informale cu specialiști din diferite domenii – jurnaliști, cercetători, regizori, actori, scenografi, istorici, scriitori, artiști, istorici de artă...), în cadrul atelierului experimental din Academia de Artă București creat de mine imediat după ce am intrat la facultate, 1987-1993,

The **CAA/CAA** (Contemporary Art Archive, 1985 – presently / Center for Art Analysis, 1999 – presently) was/is a contemporary art museum made of files (international and national art in context, from the 1950s to the present day) about art theory and practice, cultural studies, and critical theory. A database, a “voice-activated” information capsule (as Dan [Perjovschi] calls it). A framework and platform for ideas, dialogue, communication, articulation, focused on subjects reflecting current debates in the field of art and new cultural theories about its social and political relevance, its autonomy and shifts, deconstruction, discourse...

An organic research born from intuition, from many questions without answers, from the lack of the kind of institutions/practice I thought we should have, the kind I found in the West after 1990... Under different names it has been active since 1985 in full communist dictatorship, in isolation, in our Oradea apartment (where we hosted informal meetings with specialists from different fields – journalists, researchers, directors, actors, stage designers, historians, writers, artists, art historians...); then at the experimental workshop at the Bucharest Art Academy founded by me right after entering college, 1987-1993; then in our studio in the courtyard of the Bucharest Art Academy, 1990-2010; and then transferred to our building in Sibiu, from 2010 to the present.

#### THEORETICAL RECUPERATION, A SURVIVAL STRATEGY, AND A MOBILE SPACE

It has been displayed in various forms, installations, or summaries on various topics in over 700 exhibitions, presentations, museum studios, alternative spaces, or in the media (in the show *Totul la vedere*, on TVR 1 between 2000 and 2001, the most extensive TV program at the time, 3 hours live, Saturdays from 11 to 13: a marathon of national and international culture and politics). CAA/AAC has been started and is being maintained by myself (with some financial support from Dan as well) based on a detective investigation method to articulating a professional context, even if only in files.

This research has led to a kind of self-empowerment, a contemporary art platform in which we can perform normality, and the idea of creating a national network, hoping to be able to force into being new institutions and practices with the goal of initiating international collaborations.

CAA - publicații din 1999 până azi. Credit foto: Lia Perjovschi.  
CAA - publications from 1999 to today. Photo credit: Lia Perjovschi.

apoi în atelierul nostru din curtea Academiei de Artă București, 1990-2010, și mutată în construcția noastră din Sibiu, din 2010 până azi.

#### RECUPERARE TEORETICĂ, O STRATEGIE DE SUPRAVIETUIRE, UN SPAȚIU MOBIL

Prezentată în diverse forme, instalații sau rezumate pe diferite teme/subiecte în peste 700 de expoziții, prezentări, ateliere în muzee, spații alternative sau în mass-media (emisiunea „Totul la vedere” pe TVR 1 între 2000 și 2001 în cel mai extins program TV, 3 ore live, sâmbăta de la ora 11 la 13, un maraton de cultură și politică națională și internațională). CAA/AAC este inițiată și întreținută de mine (cu ajutorul financiar și al lui Dan) bazată pe o metodă detectivistă de investigare pentru articularea unui context profesionist fie el și în dosare.

Cercetarea a dus la un *self-empowerment*, o platformă de artă contemporană în care puteam performa normalitatea, și la ideea creării unui *network* național cu speranța să pot forța apariția unor instituții și practici contemporane necesare pentru a deschide colaborări internaționale.

#### SURSĂ DE INFORMAȚII ȘI PLATFORMĂ PENTRU DIALOG, ACTIVISM

A devenit o căutare a sensului, recuperarea de idei pierdute, uitate, a unor lucrări și autori relevanți, normalitatea ca excepție prezervând local o atitudine critică, dizzidență (de la *dizzy*) în contextul stagnării intelectuale și a consumerismului. Contribuie la dezvoltarea artiștilor și instituțiilor independente din România, cât și la vizibilitatea acestora în context internațional.

O colecție de cărți, dosare cu fișe, materiale foto-video, obiecte/multipli, replici, publicații... Din 1999 arhiva se reciclează ca secțiunea Arta în Muzeul Cunoașterii, un proiect bazat pe o cercetare interdisciplinară, nu doar despre artă și contextul ei dar și despre Corp, Planetă, Univers, Cultură, Știință și Cunoașterea azi. Prezentările (*kit-ul*) arată ca un birou personal de lucru, o cameră de studiu cu un spațiu pentru dezbateri.

Pentru că accesul publicului la arhivă a fost dificil (spațiul mic, privat, lipsa unei finanțări), am rezumat arhiva în câteva publicații: Un ziar, glosar de cuvinte cheie din vocabularul cultural contemporan, cronologie de evenimente expoziționale în context internațional, național, despre educație artistică, management, curatoriat, despre performance art, foto video media, instalații/sculptură, critică de artă... Istoria subiectivă a artei din modernism până azi 1, 2, 3, o cercetare din 1990 până azi ce „părea o grilă extinsă de mici cadre alb-negru, un vast canon de imagini cu bienale și expoziții muzeale ce ar putea la fel de bine să fie arhiva de diapozitive a unui curs de istoria artei” (**Catrin Lorch** despre expoziția de grup *Academy*, de la MuKHA, 2007, *Frieze*). O publicație multiplicată de Royal College în Londra în 2005, de Walker Art Center în SUA, de Fundația Jumex Mexico City în 2007, de MUSAC, Leon, în Spania în 2010 și de Cabaret Voltaire în Zurich în 2010. Cronologie de cultură generală, Cronologia culturii românești, cercetări din 1998 până azi editate și revizuite printr-o investigație permanentă (despre cine, ce și cum intră în arhiva istoriei). Diagrame de organizare sau cercetare/notații în forma unor hărți mentale.

#### A SOURCE OF INFORMATION AND A PLATFORM FOR DIALOGUE AND ACTIVISM

It became a search for meaning, the recovery of lost and forgotten ideas, of relevant works and authors, normalcy as exception, maintaining a local critical attitude, dizzidence in the face of intellectual stagnation and consumerism. It has contributed to the development of independent artists and institutions in Romania as well as to their international visibility.

A collection of books, folders with files, photo-video materials, objects/multiples, copies, publications... From 1999, the archive has been recycled as the Art section in the Museum of Knowledge, a project based on interdisciplinary research not just on art and its context, but also on the Body, the Planet, the Universe, Culture, Science, and Knowledge in the present day. The kit looks like a personal workspace, a study room with a space for debates.



CAA kit la Royal College London, 2005. Credit foto: Lia Perjovschi.  
CAA kit at Royal College London, 2005. Photo credit: Lia Perjovschi.

Because access to the archive was difficult (a small, private space, in the absence of funds), I summarized the archive in a few publications: A newspaper, a glossary of contemporary cultural parlance, a timeline of international and national exhibition events on arts education, management, curating, performance art, photo and video media, installations/sculpture, art criticism... The subjective history of art from modernism to the present, point by point, a research project from 1990 till today that “looked like a sprawling grid of tiny black and white snapshots, a vast canon of images of biennials and museum exhibitions that could easily serve as a checklist for the slide archive of an art history course” (Catrin Lorch, on the group show *Academy* at MuKHA, 2007, *Frieze*). A publication photocopied by the Royal College in London in 2005, by the Walker Art Center in 2007 in the US, by the Jumex Foundation in Mexico City in 2007, by MUSAC in Leon, Spain, in 2010, and by the Cabaret Voltaire in Zurich in 2010. A general timeline, the timeline of Romanian culture, research from 1998 till today reviewed and reedited through permanent investigation (about who and what enters the archive of history and how). Diagrams for organizing or research/notation in the form of mind maps.



# ARHIVE ȘI MEMORIE - DISCUȚIE CU ARTISTUL IOSIF KIRÁLY

## ARCHIVES AND MEMORY— A CONVERSATION WITH ARTIST IOSIF KIRÁLY

### Interviu realizat de / An interview by Raluca Oancea

Iosif Király este unul dintre primii artiști români care au inițiat folosirea arhivelor de fotografii în practica artistică contemporană. Proiectele sale au ca principal resort mecanismele memoriei afective și destructurarea unității spațiu-timp în contextul relațiilor libere de imagini înregistrate în locuri și momente diferite. Conexiunile importante cu fenomenul mail-art, multitudinea de fotografii, pe film sau în format digital, ce constituie o arhivă în sine, merită cu siguranță în viitor un studiu amplu și amănunțit. Până atunci, profitând de relația noastră de colaborare apropiată, inițiez câteva întrebări în speranța de a livra o cheie de citire a acestui proiect arhivistic complex.

**R.O.:** Având în vedere folosirea atât de frecventă a arhivei din ultimii ani, cum îți explici acest fenomen și care crezi că sunt resorturile sale interioare?

**I.K.:** Colecțiile de imagini (care prin ordonare și indexare pot deveni arhive) au început să fie folosite de unii artiști conceptuali încă din anii 1960-1970. Inițial cred că motivația era similară cu cea a integrării de obiecte gata făcute (*readymade*) în configurațiile spațiale ale unor instalații, aceea de a lărgi granițele artei, de a arăta privitorilor că nu există obiecte, materiale care să nu poată fi folosite în creația artistică. Ulterior, tot mai mulți artiști au descoperit ce bune surse de inspirație și materie primă sunt aceste colecții de imagini ce există la tot pasul (printuri și negative foto, filme pe peliculă sau pe suport magnetic/video, iar mai recent imagini digitale). Astăzi, pentru unii tineri artiști alegerea acestui mediu a devenit un *statement*, care îi diferențiază de majoritatea fotografilor și ne-fotografilor ce folosesc aparate digitale (cel mai răspândit aparat foto digital fiind *smart-phone*-ul pe care-l avem cu toții în buzunar). Cu siguranță ai observat că, de vreo 10 ani, tot mai mulți studenți de-ai noștri utilizează fotografia digitală doar pentru Instagram în timp ce proiectele lor artistice sunt realizate pe fotografie argentică ori sunt bazate pe colecții de imagini deja existente. Pe de altă parte, este și o situație generată de legea prelucrării datelor cu caracter personal, care pe mine, ca fotograf, mă îngrijorează tot mai tare. Cred că 90% din imaginile iconice ale istoriei fotografiei nu ar fi existat dacă această lege ar fi fost pusă în aplicare de la apariția fotografiei, la începutul secolului al XIX-lea. E din ce în ce mai anevoios și problematic, nu să fotografiezi (asta e tot mai ușor) ci să expui fotografii ale unor persoane pe care nu le cunoști sau de la care nu ai obținut un acord prealabil. Problema se pune în special dacă imaginile devin virale și eventual capătă valoare de piață. În aceeași logică, oamenii au devenit

Iosif Király is one of the first contemporary Romanian artists to employ photo archives in their art practice. The primary drive of his projects are the mechanisms of affective memory and the deconstructing of the space-time unity in free associations of photos taken at different times and places. His connections to mail art and his many photographs, on film or in digital format, which make up an archive in themselves, certainly deserve a comprehensive study in the future. Until then, taking advantage of our history of close collaboration, I asked him a few questions in hopes of delivering a way of reading this complex archive project.

**R.O.:** Given the frequent use of the archive in recent years, how do you explain this phenomenon and what do you think drives it?

**I.K.:** Image collections (which, through ordering and cataloguing, can become archives) started being used by some conceptual artists starting with the 1960s and 1970s. I think the initial motivation was similar to that of introducing readymades into the spatial configurations of installations, namely to extend the boundaries of art, to show the viewer that there are no objects or materials that cannot be used in art. Later, an increasing number of artists discovered just how good these image collections, which were present everywhere (prints and negatives, movies on film stock or magnetic/video tapes, and, more recently, digital images), were as sources of inspiration. For some young artists today, choosing this medium has become a statement that differentiates them from most photographers and non-photographers using digital cameras (the most widespread digital camera being the smartphone that we all carry around in our pocket). You have certainly noticed how in the past decade more and more art students in Romania only use digital photography for Instagram, while their art projects are analogue or based on existing image collections. On the other hand, this situation is also connected to the law regarding the processing of personal data, which, as a photographer, worries me more and more. I think that 90% of the iconic photos throughout history would not have existed if this law had been passed from the early days of photography, in the early 19th century. It is becoming increasingly difficult and problematic not to take photos (that is easier than ever) but to exhibit photographs of people you do not know and from whom you have not received express permission. It is especially a problem if the images become viral and eventually gain market value. As part of the same logic, people are increasingly reluctant to be photographed. This is also

tot mai puțin dispuși să se lase fotografiați. Asta fiind și o consecință a ușurinței cu care imaginile digitale pot fi difuzate, recontextualizate și manipulate în mediul online, devenit dominant. Ce vreau să spun e că pentru unii artiști pare mai *safe* să lucreze cu imaginile unor oameni din alte timpuri și locuri decât cu cele ale contemporanilor, care ar putea să-i interpeleze imediat pe rețelele sociale (sau în justiție!) cerând procente sau daune pentru „dreptul la propria imagine”.

**R.O.:** De ce artiștii aleg multiplicitatea și ce mai semnifică astăzi o fotografie dispartă?

**I.K.:** Numărul imens de fotografii făcute zilnic (în medie 4 miliarde/zi în 2021!) face ca acestea să fie tot mai frecvent percepute ca niște atomi sau celule și nu ca elemente independente, de sine stătătoare. Fotografiile sunt consumate ca aerul sau apa în lumea rețelor sociale, care a devenit pentru mulți utilizatori mai reală decât lumea fizică. Arta contemporană nu poate să rămână indiferentă la această situație deoarece ea se hrănește și este dependentă de realitatea imediată. În aceste condiții, sunt mulți artiști, printre care și eu, care consideră că numărul, cantitatea, multiplul constituie o componentă esențială (chiar estetică) a fotografiei de azi. În ceea ce mă privește, eu mă folosesc de fotografii la fel ca scriitorii de cuvinte. Câteodată aceleași fotografii (instantanee) pot deveni fragmente ale unor narațiuni diferite.

Mi-ar plăcea ca în viitor, dacă voi avea o perioadă mai liberă, mai liniștită, să scriu o istorie a fotografiei din perspectiva imaginii multiple. Ar fi o încercare totodată teoretică și istorică de a identifica posibile rădăcini ale proiectelor mele artistice (*Reconstrucții, Sinapse, Ecouri*). Dacă ne uităm cu atenție, descoperim mulți artiști sau teoreticieni care se foloseau de fotografii ca de mici particule cu care își vizualizau ideile. De la Eadweard Muybridge (*The Human și Animal Locomotion* dar și imaginile panoramice ale orașului San Francisco realizate din cadre multiple) și George Eastman, pentru care fotografia era un element dintr-o largă rețea economică, la André Malraux (muzeul imaginar) și Aby Warburg (*Mnemosyne Atlas*) sau Gerhard Richter cu al său *Atlas* de mii de instantanee așezate în sute de panouri, la Ed Ruscha (*Sunset Boulevard* sau *L.A. Streets*, cu sute de mii de imagini, azi incluse în arhiva Getty), Gordon Matta-Clark și David Hockney. De asemenea, i-aș include pe unii artiști care au lucrat efectiv cu colecții de fotografii: John Baldessari, Christian Boltanski, Akram Zaatari, Walid Raad/Atlas Group, Erik Kassels, Hans Peter Feldmann, Joachim Schmid, Adam Broomber & Oliver Chanarin, Eva Kotakova, subREAL etc. Apoi ar fi artiști care folosesc fotografiile pentru a crea fotomontaje: de la dadaști (Raoul Hausmann, Hannah Höch) și artiști pop (Robert Rauschenberg, Richard Hamilton), la artiști contemporani ca John Stezaker, Daniel Gordon, Lucas Blalock. Fără a nega posibilitatea unei fotografii unice de a deține calități estetice surprinzătoare, mi se pare totuși că astăzi concursurile care desemnează/premiază o singură fotografie au devenit anacronice. E ca și cum am premia cel mai frumos cuvânt.

**R.O.:** Ca inițiator al folosirii arhivelor instituționale în practica artistică autohtonă, povestește-ne cum a apărut proiectul subREAL de recontextualizare a fotografiilor *Revistei Actual*.

**I.K.:** Din perspectiva actuală, devine vizibil că acolo a fost

a consequence of the ease with which digital photos can be distributed, recontextualized, and manipulated in the now-dominant medium of the internet. What I'm trying to say is that for some artists it's safer to work with photos of people from different periods or places than with those of their contemporaries, who might quickly approach them on social media (or in court!), asking for a share or for damages, citing the “right to one's own image.”

**R.O.:** Why do artists choose multiplicity and what does the singular photograph signify today?

**I.K.:** The huge number of photographs taken every single day (on average four billion a day in 2021!) makes them increasingly be perceived as atoms or cells, and not as independent, self-sufficient monads. Photographs are consumed like air or water in the world of social networks, which, for many users, has become more real than the physical world. Contemporary art cannot remain indifferent to this situation, because it feeds and depends on immediate reality. In this context, many artists, myself included, believe that number, quantity, multiplicity are an essential (and even an aesthetic) component of photography today. Sometimes, the same photographs (snapshots) can become fragments of different narratives.

In the future, if I have a free, quiet period, I would like to write a history of photography from the perspective of the multiple image. It would be a theoretical and historical challenge to identify the possible roots of my art projects (*Reconstructions, Synapses, Echoes*). If we look carefully, we can find many artists or theorists using photographs as small particles to visualize their ideas. From Eadweard Muybridge (*The Human and Animal Locomotion*, but also his panoramas of San Francisco made up of multiple snapshots) and George Eastman, for whom the photograph was one element in a large economic network, to André Malraux (the imaginary museum) and Aby Warburg (*Mnemosyne Atlas*) or Gerhard Richter with his *Atlas*, containing thousands of snapshots in hundreds of panels, to Ed Ruscha (*Sunset Boulevard* or *L.A. Streets*, with hundreds of thousands of photos, now included in the Getty Archive), Gordon Matta-Clark, and David Hockney. I would also include certain artists who actually worked with photography collections: John Baldessari, Christian Boltanski, Akram Zaatari, Walid Raad/Atlas Group, Erik Kassels, Hans Peter Feldmann, Joachim Schmid, Adam Broomber & Oliver Chanarin, Eva Kotakova, subREAL, etc. Then there are artists who use photographs in photomontages: from the Dadaists (Raoul Hausmann, Hannah Höch) and pop artists (Robert Rauschenberg, Richard Hamilton) to contemporary artists like John Stezaker, Daniel Gordon, and Lucas Blalock. Not to deny that a single photograph can possess striking aesthetic qualities, but I think that, nowadays, competitions that give out prizes for single photographs are anachronistic. It is like giving a prize for the most beautiful word.

**R.O.:** Having pioneered the use of institutional archives in Romanian art practice, tell us how subREAL's project of recontextualizing photographs from *Revista Arta* came about.

**I.K.:** Seen from the present, it is clear that it was in fact a series of closely related projects. Many were showcased throughout the years in various exhibitions, publications, radio/TV shows, made it into public and

# TIMPUL DIN IMAGINEA FOTOGRAFICĂ ȘI ARHIVELE DE ARTIST - UN DIALOG CU MATEI BEJENARU

## TIME IN PHOTOGRAPHIC IMAGES AND ARTISTS' ARCHIVES— A CONVERSATION WITH MATEI BEJENARU

Interviu realizat de / An interview by Cristina Stoenescu

Seriile de fotografie documentară din portofoliul artistului Matei Bejenaru se extind dincolo de o simplă colectare a imaginilor asupra unor teme de angajament social și artistic. Colecțiile de clișee, de printuri analogice, de imagini scanate, acumulează un timp al istoriilor personale și al anilor de studiu și practică asiduă în laboratorul foto. Artistul se dedică unui inventar de lucru, unui vocabular tehnic și filosofic obținut prin conversații, călătorii sau prin eforturi imaginative, în timp ce selecția și prezentarea ulterioară a imaginilor în contexte artistice oferă arhivei posibilitatea de a trăi mai multe vieți. Înainte de a se constitui într-o arhivă și a fi expuse public, imaginile se află într-un spațiu liminal, între procesul de creație și promisiunea angajamentului artistic.

**Cristina Stoenescu:** Proiectele tale artistice și documentare despre care urmează să vorbim au un numitor comun: toate sunt realizate prin platforma fotografiei analogice. Este vorba de proiectul *Prut* (2009 - ) de documentare a lumii rurale în județele din regiunea Moldovei, de proiectul *Între două lumi* (2011 - ) a spațiilor de cunoaștere aproape uitate sau în stare de degradare din România, și un al treilea proiect, ce face apel la experiența de profesor universitar, printr-o serie de portrete anonime ale studenților tăi (2013 - ). Care este motivul pentru care optezi pentru fotografia pe film, nu numai în proiectele tale conceptuale, dar iată, și în cele de documentare fotografică?

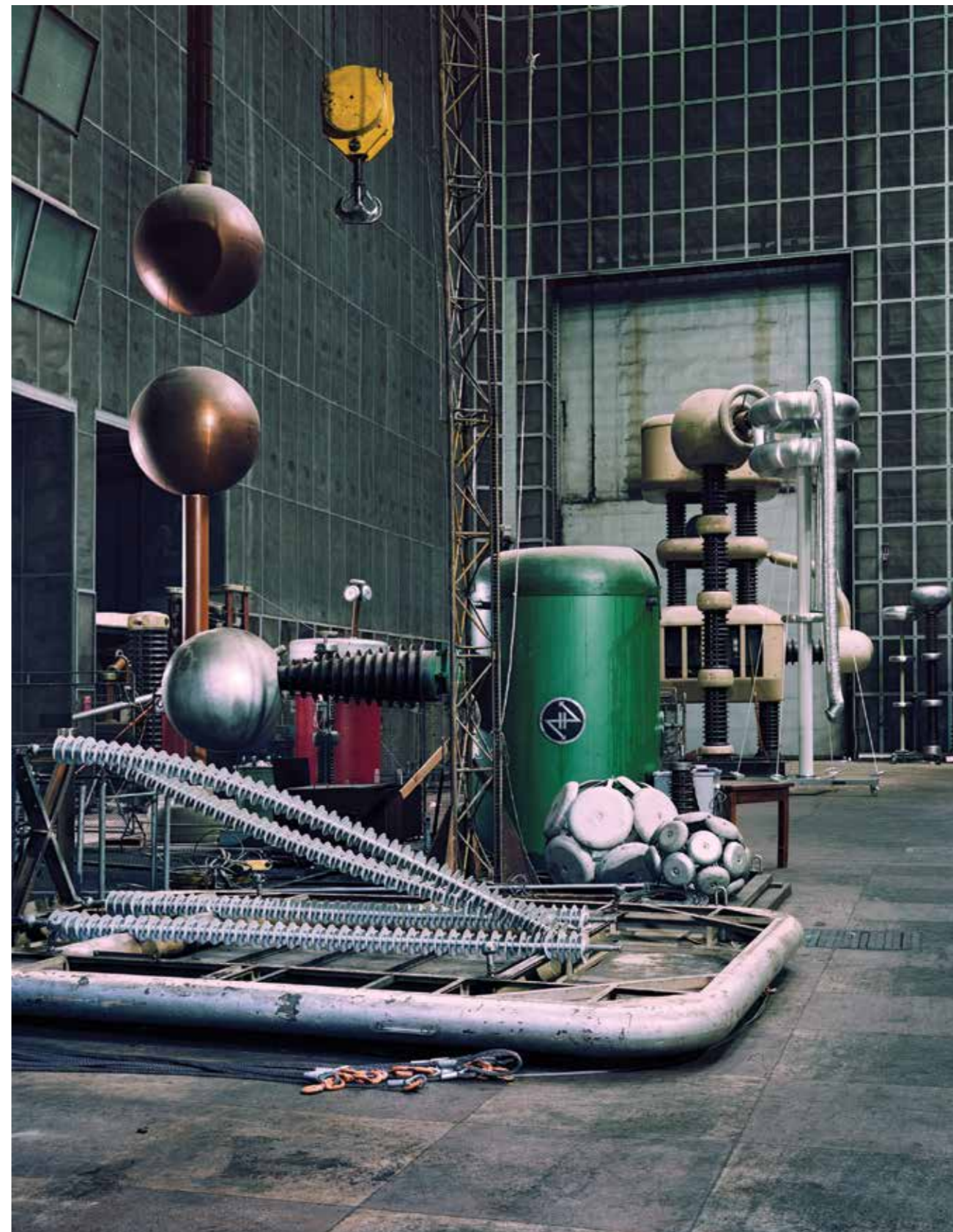
**Matei Bejenaru:** Eu abordez imaginea atât ca informație cât și ca prezență fizică, obiectuală. Fotografia analogică are astfel o prezență materială, spațială, înțelegătoare mai ales la nivel conceptual. Profunzimea detaliilor, graduația tonală, creează o experiență vizuală puternică, iar pe mine mă interesează emoția creată de imagine. Așadar un prim răspuns vizează angajamentul meu artistic față de subiecte cu o dimensiune socială relevantă. Empatia față de subiect nu se traduce doar în felul în care încadrez subiectul, ci și în felul în care aleg un mod de fotografiere, în raport cu ceea ce reprezintă în imagine. Subiectul îmi influențează modul de raportare, de documentare și, ulterior în post-producție, modalitatea de editare a imaginii, fie ea digitală sau analogică, în *darkroom*.

În cazul proiectului *Între două lumi*, în care documentez

The series of documentary photos in artist Matei Bejenaru's portfolio are more than a simple collection of images on socially and artistically engaged topics. His collections, containing negatives, analog prints, and scanned images, bring together a temporality of personal histories and the artist's years of study and diligent practice in the photographic laboratory. Bejenaru commits to a working inventory and a technical and philosophical vocabulary gained through conversations, travels, or imaginative efforts, while the selection and later presentation of his images in art contexts give his archive the chance to live multiple lives. Before coming together into an archive and being exhibited, the images were in a liminal space, between the process of creation and the promise of artistic engagement.

**Cristina Stoenescu:** Your artistic and documentary projects which we will discuss shortly have something in common: they were all created in the medium of analog photography. I am speaking of the projects *Prut* (begun in 2009), documenting rural life in the region of Moldova; *Between Two Worlds* (begun in 2011), dedicated to Romanian spaces of knowledge that now lie almost forgotten or in disrepair; and a project that relates to your experience as a university professor, a series of anonymous portraits of your students (begun in 2013). Why do you opt for film photography in your conceptual projects but also in your photo-documentary ones?

**Matei Bejenaru:** I approach the image both as information and as physical, objectual presence. Analog photography has such a material, spatial presence, understood especially on a conceptual level. The depth of detail and the tonal gradation create a powerful visual experience, and I am interested in the emotion that the image produces. So, one answer to your question refers to my artistic engagement with subjects that have a socially relevant dimension. My empathy towards my subjects is not only translated in how I frame them, but also in the photographic means I choose, relative to what it is I am representing by means of the image. The subject influences my means of relating to, documenting, and, later, during post-production, editing the (analog or digital) image in the *darkroom*. In the case of *Between Two Worlds*, in which I document



Matei Bejenaru, *ICMET Craiova, România, 02*, din seria „Între două lumi”, 90 x 120 cm, archival pigment print, 2019. Credit foto: Matei Bejenaru, prin amabilitatea Galeriei Anca Poterașu.

Matei Bejenaru, *ICMET Craiova, Romania, 02*, from the series “Between Two Worlds”, 90 x 120 cm, archival pigment print, 2019. Photo credit: Matei Bejenaru, courtesy of Anca Poterașu Gallery.



## QAI/RO

Text: Valentina Iancu & Karol Radziszewski

**Queer Archives Institute (QAI)** este un proiect de cercetare artistică lansat în 2015 de artistul polonez Karol Radziszewski, după un deceniu de lucru cu micro-istoriile LGBT din Europa Centrală și de Est. Radziszewski este un artist pluridisciplinar, cu o practică complexă, orientată spre o istorizare performativă a propriei sale identități homosexual-masculine, navigând cu atenție frânturile memoriei queer regionale. Căutarea sa în arhivă după urme ale expresiei atracției homosexuale, a tranzitivității genului și performativității sau a reimaginării masculinităților, a reprezentat pentru el un mod de a sfida modurile hegemonice de producție culturală.

În 2005, după prima sa expoziție personală, care explora atracția homosexuală masculină, fiind prima expoziție explicit gay din Polonia, intitulată *Fags (Poponari)*, Radziszewski a fost etichetat drept „artist gay”. În ciuda tendinței artiștilor de a respinge o asemenea etichetă, mulți preferând să trăiască neasumați, Radziszewski a decis să o accepte și să o transforme în practică. La început, s-a orientat spre materializarea etichetei, transformând-o în propria sa metodă de expresie queer culturală: în cadrul lumii artei, procesul lent de semnalare a diferenței de către artist poate fi văzut ca un act de rezistență în fața politicii violente anti-LGBT din regiune. Radziszewski a început să colecționeze amintiri, urme ale atracției homosexuale, făcând istoria gay vizibilă prin mijloace artistice. Cu timpul, acest corpus de cunoaștere acumulat despre viața ca homosexual în Europa Centrală și de Est s-a coagulat într-o instituție performativă, ce estompează granițele dintre practica artistică și cea instituțională. QAI este o ficțiune a unei instituții care se materializează în interiorul muzeelor de artă într-o celulă care oferă instrumentele pentru o înțelegere complexă a rezilienței persoanelor LGBT. QAI

Queer Archives Institute (QAI) is an art research project launched in 2015 by Polish artist Karol Radziszewski after a decade of engagement with LGBT microhistories in Central and Eastern Europe. Radziszewski is a multidisciplinary artist with a complex practice directed towards a performative historicization of his male homosexual identity, carefully navigating the fragments of regional queer memory. His archival search for traces of homosexual attraction, of gender transitivity, and of performances or reimaginings of masculinities was for him a way of defying hegemonic means of cultural production.

In 2005, after his first personal exhibition exploring homosexual male desire, the first openly gay exhibition in Poland, *Fags*, Radziszewski was labeled as a “gay artist.” Contrary to a tendency in the region for homosexual artists to refuse such identification, sometimes at the cost of living in the closet, Radziszewski decided to claim the label and transform it into a practice. At the beginning he was oriented towards iterating the label and transforming it into his own culture-queering method: engaged in navigating the art world, the slow process of signifying difference can be seen as an act of resistance in the face of the violent anti-LGBT politics in the region. Radziszewski began collecting memories, recordings of homosexual desire, making gay history visible with his artistic means. In time, the accumulation of a body of knowledge about homosexual life in Central and Eastern Europe was transformed from a complex artistic research-based practice into a performative institution, blurring the boundaries between artistic and institutional practices. QAI is the fiction of an institution that materializes within art museums, in a cell that offers the instruments necessary for a complex understanding of the resilience



Vedere din expoziția QAI/RO (MNAC, 22.10.-19.11.2020). Credit foto: Andrei Mateescu.

Installation view from the exhibition QAI/RO (MNAC, 22.10.-19.11.2020). Photo credit: Andrei Mateescu.

organizează expoziții internaționale cu documente din colecția proprie, puse în relație cu artefacte păstrate local în spațiile în care activează. Până în prezent, QAI a operat cu predilecție în spațiile sudului global, acolo unde discuțiile despre istorizarea vieților non-normative sunt încă mai complicate.

În 2020 am invitat QAI într-un proiect de cercetare, dedicat documentării și posibilităților de istorizare a culturii queer din România. În România, homosexualitatea a fost incriminată prin articolul 200, rămas în vigoare în diverse variante în Codul Penal din 1938 până în anul 2001. Articolul 200, care incrimina relațiile între persoanele de același sex, a făcut imposibilă afirmarea oricărui discurs public identitar sau despre sexualitatea gay. Dacă în primii ani după revoluție, homosexualitatea se discuta doar în articole aproape fanteziste inserate în revistele porno, de cvasi-informare despre sexualitate sau în anunțuri anonime în paginile dedicate anunțurilor matrimoniale, treptat în presa anilor '90 și-a făcut loc și „chestiunea homosexualității”. În 1993, apare primul ziar cu tematică LGBT, *Gay 45* (două numere), tot acum apar și primele reviste porno tematice (*Hot boys*), iar presa culturală începe să dea voce dezbaterii despre drepturile homosexualilor (*Revista 22*).

Cercetarea în România, afectată desigur de pandemia de coronavirus, s-a finalizat cu o expoziție la MNAC, prima expoziție pe care am instalat-o într-un spațiu fără să fie prezentă fizic. Pentru expoziția de la Muzeul Național de Artă Contemporană, QAI s-a alăturat demersului artistului Adrian Newell Păun, care a reușit să strângă o colecție amplă de documente semnificative pentru istoria persoanelor LGBT în România. Adrian Păun este activist, artist autodidact, jurnalist, organizator de evenimente, DJ, actor amator

of LGBT people. QAI organizes international exhibitions with documents from its own collection that are placed in relation to artifacts stored at the local exhibition spaces. Thus far, QAI has operated especially in spaces in the Global South, where discussions around the historicization of non-normative lives are more complicated.

In 2020 I invited QAI for a research project on the documentation and potential historicization of queer culture in Romania. In Romania, homosexuality was criminalized through article 200, which remained in force in various versions of the penal code from 1938 to 2001. Article 200 made the establishment of any public discourse around gay identity and sexuality impossible. If in the first years after the revolution homosexuality was discussed only in fanciful articles in porn magazines, in quasi-informative articles about sexuality, or in anonymous dating ads, slowly, the press of the '90s made space for the “homosexuality issue.” In 1993 the first LGBT-themed newspaper, *Gay 45* (*two issues*) and the first thematic porn mags (*Hot boys*) were released, and the cultural press began voicing the debate around homosexual rights (*Revista 22*).

The research in Romania, which was of course impacted by the Coronavirus pandemic, ended with an exhibition at the MNAC, the first exhibition I installed in a space without being physically present there. For this exhibition, QAI joined efforts with artist Adrian Newell Păun, who has amassed an ample collection of documents relevant to the history of LGBT people in Romania. Adrian Păun is an activist, self-taught artist, journalist, event organizer, DJ, amateur actor, and more. Living as a political refugee in San Francisco between 1983 and 1996, Adrian Păun launched a mail exchange for gay people in Romania. A selection from the dozens



Cristina Passima Trifon, *Panglică fără sfârșit*, 185 cm x 95 cm x 50 cm, carton ondulat, plexiglas transparent.  
Cristina Passima Trifon, *Endless ribbon*, 185 cm x 95 cm x 50 cm, corrugated cardboard, transparent plexiglass.

## PORTOFOLII PORTFOLIOS

# BOGDAN MATEIAȘ - APROPRIERE ȘI DOCUFICTIUNE DOCU-FICTION AND APPROPRIATION

Text: Marilena Preda Sânc

Spațiul vizual contemporan post-media se definește prin pierderea unei corporalități specifice formelor de artă tradițională – mă refer la pictură, sculptură – și spre o decanonizare și fluidizare a granițelor acestora cu celelalte medium-uri artistice și noile media.

Hibridizarea practicilor artistice, discursul inter-medial, exploatarea și coroborarea unor surse tematice diferite din sfera cunoașterii umane, adesea științifice, modifică gândirea vizuală și procesul creativ. Artistul investighează contextual și produce imaginea/obiectul artistic conștientizându-și demersul artistic din perspectivă conceptuală și a despecificărilor survenite, inventând noi modalități de expresie artistică și formule de prezentare și receptare culturală.

Artele vizuale și performative din România, în acord cu scena internațională, se află într-o dinamică, uneori bulimică, în căutarea inovației, a unei paradigme atotcuprinzătoare și putem considera că sintagma post-media oferă instrumentele necesare cartografierii unui teritoriu real-virtual, imaginat, obiectualizat, spațializat și integrat existențial în multiplele straturi de rețele ale comunicării vizuale contemporane.

În peisajul post-media autohton, Mateiaș Bogdan se remarcă prin investigarea memoriei în contexte generate de vectori diferiți de spațiu și timp, ceea ce provoacă în opera artistului o reinventare a arhivei istorice într-o docuficțiune personală. Artistul își apropiază din internet fotografiile cu personaje necunoscute pe care le așază în relații impredictibile cu alte elemente și le însoțește adesea cu reflecții personale meditative. Imaginea devine hazard și premeditare, acceptare și evadare în mitologii posibile, într-un non timp istoric în care coexistă mai multe trecuturi-prezenturi și în care viitorul pare a fi doar o repetiție.

The contemporary post-media visual space is defined by traditional art forms' (painting, sculpture) loss of inherent corporeality, coupled with a de-canonization and blurring of the boundaries between those and other art mediums, as well as new media.

The hybridization of artistic practices, intermedia discourse, and the exploration/linkage of various thematic human knowledge sources, often scientific, are shaping visual thinking as well as the creative process. The artist researches contextually and creates the image/art object while conceptually self-aware, being mindful of these de-specificities and creating new modes of artistic



expression, display formulas, and cultural reception. In Romania, both the visual and performing arts, in synch with the international scene, are engaged in a sometimes-bulimic dynamic search for innovation, for an overarching narrative where the term post-media has emerged as a tool for mapping out this real-virtual, imaginary, objectified, spatialized, and multi-layered territory existentially integrated in the growing contemporary visual communication hive.

In the local post-media scene, Mateiaș Bogdan stands out through his investigation of memory in contexts generated by various time-space vectors that create a reinvention of the historical photo archive through personal docu-fiction. The artist takes photographs from the internet featuring anonymous people that he rearranges into unexpected situations in relation to other elements, accompanied by meditative personal reflections. The image is thus both chance and planning, acceptance and escapism into possible mythologies, in a



▲ ◀ Bogdan Mateiaș, *Amintirile noastre / Spațiul nostru*, environment media, Fabrica de Zahăr, Babadag, județul Tulcea, 2008. Credit foto: Tudor Cucu.  
Bogdan Mateiaș, *Our memories / Our space*, environment media, Sugar Factory, Babadag, Tulcea county, 2008. Photo credit: Tudor Cucu.

„Sunt un creator de imagini ce folosește WWW-ul pentru a «dezgropa» și interpreta amintiri anonime sau istorii periferice.” (M. B.)

„Fotografiile realizate de necunoscuți cu necunoscuți mă ajută să îmi creez propriile scenografii emoționale și arheologii vizuale.” (M. B.)

Unul din primele sale proiecte, *Amintirile noastre*, 2007, a reprezentat o cercetare complexă cu privire la soarta Fabricii de zahăr din Babadag, dezmembrată și abandonată după 1990. Mateiaș Bogdan a utilizat arhiva bazată pe amintiri și fotografiile culese din comunitatea respectivă ca sursă și metodă de lucru. Fotografiile din arhivă, colaje realizate de artist, au fost proiectate în spațiul industrial părăsit și convertit temporar într-un environment media.

Lucrările artistului, singulare sau asociate în expoziții personale ca ample instalații în care discursul vizual se metamorfozează din pictură în neon-art, colaj, proiecție și obiect, aduc un univers de întâmplări, trăiri, ale unor necunoscuți, în conversii subliminale vizuale care ne obligă să medităm asupra războiului, agresivității și valorilor umane, asupra noastră și a celorlalți. În seria de picturi și colaje *The Dark History*, dincolo de accentele de ironie, sarcasm, și atitudinea critică vis-a-vis de istorie, pe care artistul le însoțește cu un subtil umor și jucăușe nostalgii romantice, descoperim compasiune pentru un perpetuum mobile existențial.

*Pictura este arheologie*, declară Mateiaș Bogdan. Fotografiile, imagini apropiate sunt transferate și suprapuse în mai multe straturi pe pânză. Fragmente de realitate purtătoare de semantici interferează, se dizolvă, dispar sub pete de culoare, datorate unor gesturi aleatorii – accident, hazard – și se reconfigurează în *palimpseste* cu valoare mnemonică.

non-historical time where multiple past-presents co-exist and the future seems to be just a repetition.

“I am an image creator that uses the WWW in order to unearth and interpret anonymous memories or peripheral histories.” (M. B.)

“Photographs taken by unknown people with unknown people help me create my own personal emotional scenographies and visual archaeologies.” (M. B.) One of his first projects, *Our Memories [Amintirile noastre]*, 2007, entailed a complex research on the fate of the Babadag sugar factory, dismantled and abandoned after 1990. As source material and methodology, Mateiaș Bogdan used an archive based on recollections and photographs gleaned from the community. Photographs from the archive, as well as collages by the artist were projected into the derelict industrial space, temporarily turned into a media environment.

The artist's works, either by themselves or put in dialogue with each other in monograph shows as large-scale installations where the visual discourse shifts from painting to neon-art, collage, video projections, and objects, bring forth a world of happenstances and feelings of anonymous actors in subliminal visual conversions that oblige us to reflect on war, aggression, and human values, on ourselves and others. In his painting and collage series *The Dark History*, beyond the ironic accents, sarcasm, and the artist's critical view on history, we also find a deep compassion for an existential perpetuum mobile.

*Painting IS archeology*, he declares. Photographs and found images are transferred and superimposed onto multiple canvas layers. Reality fragments bearing semantics interfere, dissolve, and disappear beneath random (accidental, hazardous) canvas strokes, reconfigured as mnemonic palimpsests.

Translated by andra nikolayi

# CRISTINA PASSIMA TRIFON

Text: Magda Cârnecki



Absolventă de grafică la UNARTE din București, începându-și cariera artistică în anii 1990, Cristina Passima e o rară avis a spațiului cultural românesc de când s-a mutat la Paris acum peste două decenii. Cu un spirit deschis și jucăuș, dispus la experimente de tehnici și materiale surprinzător de eterogene, ea a dezvoltat diverse proiecte vizuale, dintre care unele ambientale implantate ca atare în parcuri pariziene. Formația ei de graficiană o urmărește în aceste lucrări, în care liniile expresive și petele de culoare intense creează o ambianță decorativă și ludică apropiată. Inserția formelor astfel create în natura înconjurătoare se produce firesc, dar conține și surpriza vizuală necesară unei conștientizări a privirii asupra raportului dintre artefact și natură. În mai multe proiecte create pe calculator, acest raport este explorat de artistă în direcția unei abstractizări sporite, deși dimensiunea decorativă, ambientală, nu lipsește niciodată. Decupaje de forme naturale (păsări) în materiale artificiale (plexiglas), nori de neon sau uriașe panglici din material abraziv duc mai departe, cu finețe și ingeniozitate, această căutare a unei visate armonizări între două regnuri opuse, cel tehnologic și cel natural, care-și dispută actualmente imaginarul artiștilor.

A graduate of the graphics department at UNARTE Bucharest, Cristina Passima began her career in the 1990s; she has been a rare bird in the Romanian cultural landscape since she moved to Paris over two decades ago. With an open and playful spirit, willing to experiment with surprisingly heterogeneous techniques and materials, she developed various visual projects, some of which have been inserted as ambient works in Parisian parks. Her education as a graphic artist can be seen in these works, in which the expressive lines and the spots of intense colors create a suitable decorative and ludic ambiance. The insertion of these works in the environment is natural, but it also contains the visual surprise necessary for raising awareness about the relationship between the artifact and nature. In many computer-designed projects, this relationship is explored by the artist in the direction of an enhanced abstraction, although the decorative and ornamental dimension is always present. Crops of natural shapes (birds) in artificial materials (Plexiglas), neon clouds, or gigantic ribbons of abrasive material, with finesse and ingenuity, lead further this search of a dreamed harmony between two opposing kingdoms, the technological and the natural, currently disputing artists' imagination.



▲ Cristina Passima Trifon, *Cuplu*, 4 x 4 m, print digital, 2005.  
Cristina Passima Trifon, *Couple*, 4 x 4 m, digital print, 2005.

◀ Cristina Passima Trifon, *WTC: 9/11*, serie de nouă picturi, 195 cm x 130 cm, acrilic pe pânză, 2012 - 2014.  
Cristina Passima Trifon, *WTC: 9/11*, series of nine paintings, 195 cm x 130 cm, acrylic on canvas, 2012 - 2014.

# DIANA MATILDA CRIȘAN

Diana Matilda Crișan (n. 1995, București) reușește să se facă remarcată, în contextul revalorizării artelor textile pe scena contemporană, prin lucrările sale de broderie unde figura corpului feminin devine element central. Țese în jurul unor mitologii personale, abordând teme precum identitatea de gen, transgresiunea erotică, scenarii BDSM, extinderea esteticii corpului queer și poziția femeii în lumea artei, unde personajele feminine pot căpăta valențe mitologice de sirenă, vrăjitoare, sau demon. Aduce un comentariu dublului standard vizavi de corpul feminin, utilizat constant atât în media cât și în artă spre a fi obiectificat

Matilda are grijă ca acest lucru să nu se întâmple și în parcursul său artistic. Interesată de latura educativă a artei, nu doar de cea estetică, încearcă să rescrie reprezentările societății actuale ale eroticului printr-o viziune feminină, în raport cu dihotomia masculin-feminin, jocul de rol, fantezii și tabuuri. Fără a trece sub tăcere puternice rădăcini ancorate în feminism, ea se focusează mai curând asupra conceptului de transgresiune văzut printr-o lentilă queer feminină. Aproximarea de artele textile a coincis cu perioada trăită la Paris, unde prezența viguroasă a acestui mediu în expoziții, muzee, târguri de artă și bienale i-a atras atenția. Curiozitatea vizavi de acest mediu a luat amploare în perioada pandemiei, pe timpul stării de urgență, când a fost nevoită să se adapteze la noile restricții de circulație, absența magazinelor de materiale închise, ceea ce a coincis cu faptul că a fost nevoită să renunțe la spațiul atelierului din incinta unei fabrici, în schimbul un spațiu mult mai mic.

Procesul de lucru implică o metodă de tensiune și totodată eliberare, căci acul străpunge materialul cu o anumită cruzime. Prin tehnica utilizată – broderia – se produce o descărcare emoțională imediată. Transformă personalul în mitologie, iar temele cu multă încărcătură autoreferențială nu sunt alese aleatoriu, ci merg mână în mână cu valoarea cathartică a acestei tehnici. Louise Bourgeois spunea într-un interviu: „Actul coaserii este un proces emoțional de reparație”. Plecând de la mitologie și istorii personale, Diana Matilda Crișan dorește să aducă vizibilitate asupra corpului feminin și funcțiilor sale fiziologice, subiecte de actualitate în contextul dezbaterilor despre necesitatea predării educației sexuale în școli. Artă poate educa, nu doar încânta.

În urma unei expoziții la Muzeul Național de Artă Contemporană, intitulată *Modulated Histories/ Istorie Declinate* și curatoriată de Laboratorul Artistic (Dana Pârvulescu, Iselin Luisa și Miruna Moraru), două dintre lucrările Dianei Crișan au fost ținta unor reacții furtunoase pe social media, reușind să atingă un nerv adânc în corpul privitorului, întărind astfel unul dintre rolurile artei, acela de a aduce în discuție tabuuri și prejudecăți.

DMC

Diana Matilda Crișan (b. 1995, Bucharest) succeeds in making herself noticed through her works of embroidery where the figure of the female body becomes a central element, in the context of the reassessment of the textile arts on the contemporary scene. She sews around personal mythologies, addressing concepts such as gender identity, erotic transgression, BDSM scenarios, the expansion of the queer body aesthetic, and the woman's role in the art world, where female characters can reach mythological dimensions, in the shape of a mermaid, a witch or a demon. She makes a commentary on the double standard regarding the female body, which is used constantly in the media as an object. Matilda takes care that this doesn't happen during her artistic process. Manifesting an interest in the educational side of art, not only the aesthetic one, she tries to rewrite the erotic interpretations of our present-day society from a woman's perspective in relation to the feminine vs. masculine dichotomy, role play, fantasies, and taboos. She rather focuses on the concept of transgression viewed through a queer female eye, without ignoring the powerful roots anchored in feminism.

The pursuit of textile arts coincided with the period of time she spent in Paris, where the vigorous presence of this medium in exhibitions, museums, art fairs, and biennials caught her eye. The curiosity regarding this medium took over during the pandemic state of emergency when she had to adapt to the new circulation restrictions, the absence of textile shops, which had been closed, which also meant that she had to give up her studio space inside a factory and settle for a much smaller one.

The work process involves a method that generates tension but also liberation, the needle that penetrates the fabric with certain cruelty. Through the technique she uses – embroidery – a feeling of emotional relief is immediately achieved. She transforms the personal into mythology and the themes that carry great self-referential significance are not randomly chosen but go hand in hand with the cathartic aspect of this process. Louise Bourgeois once said in an interview: “The act of sewing is a process of emotional repair.” Starting with mythology and personal histories, Diana Matilda Crișan wishes to bring visibility to the female body and its physiological functions, a current topic considering the debate on the necessity of teaching sexual education in schools. Art can also be educational not only entertaining.

Following the exhibition at the National Museum of Contemporary Art titled *Modulated Histories*, curated by the “Artistic Laboratory” (Dana Pârvulescu, Iselin Luisa, and Miruna Moraru) two of Diana Crișan's works became the target of turbulent reactions on social media, she hit a visceral nerve in the viewer's body, reinforcing one of the purposes of art, that of shattering taboos and misconceptions.

DMC





# GEORGE BODOCAN/BODO - PRIMITIVE URBAN

Text: Codrina Pricopaia & Claire Savina

Artistul româno-francez George Bodocan/BODO locuiește și lucrează în Franța. El consideră desenele ca fiind limbajul universal original și cea mai veche formă de comunicare.

Definindu-se pe sine drept un observator social, el își vede propria muncă creativă ca o afirmare și o mărturie a interacțiunilor sale și ca pe o traducere a experiențelor umane, o traducere a propriilor sale observații.

Confruntat cu și conținut de sistemele și invențiile noastre umane, el a ales să ocupe un spațiu între conștient și inconștient din care să își facă observațiile. Un loc liber, pur și real, construit pe energii invizibile. Un ritual de purificare a sufletului prin linii și culori. Artă este, pentru artist, numai instrumentul prin care își exprimă percepțiile întâlnirii celorlalți.

Brâncuși a spus că el nu sculpa pasărea, ci zborul; Bodo crede că el nu desenează figurile umane, ci întâlnirea cu ele, interacțiuni de toate felurile și în toate formele, opera sa fiind obsesia care țese o radiografie socială. Grație aventurilor sale în spații alternative – mai exact, în clădiri locuite clandestin din Paris de peste zece ani, Bodo și-a dedicat timpul și energia creației, ajutat și sprijinit de diverse comunități. Acest mod de viață i-a permis să observe îndeaproape intimitatea umană, dar și să înțeleagă că efemerul este un parametru al construcției de proiecte. Acele proiecte de viață sunt motivate de umanitate, schimb și prietenie, oferind un model social și artistic pe care Bodo l-a experimentat, de care s-a bucurat și de care va rămâne legat. Ale sale *performances* de desen și deschiderea atelierului său către public sunt dovezile unei nevoi de a își comunica libertatea de expresie direct și spontan, de a inspira și a permite circulația energiilor.

Stilul său primitiv-urban, în evoluție constantă, a început să includă natura – deoarece artistul și-a mutat atelierul în zona rurală a Franței. Într-un peisaj mai puțin urban, compozițiile sale se ocupă și de tema singurătății.

Lucrările sale, conținând din ce în ce mai multe straturi complexe de amintiri și experiențe trăite, prezintă o constantă: personajele sale sunt întotdeauna întoarse către soare și privesc spre viitor și absolut.

Privirea este cea care dă viață personajelor sale și este, pentru Bodo, experiența originală. Este condiția întregii comunicări și originea legăturilor dintre oameni.

Traducere de Daniel Clinci

French-Romanian artist George Bodocan/BODO lives and works in France. He considers drawing to be the original universal language and the most ancient method of communication.

Defining himself as a social observer, he imagines his creative work as an affirmation and testimony to his interactions and translation of human experiences; a translation of his observations. Confronted and confined by our human systems and inventions, he has chosen to occupy a space between consciousness and unconsciousness from which to make his observations. A free place, pure and real, rooted in invisible energies. A soul-cleansing ritual through lines and colours. Art is, for this artist, simply the tool for expressing his perception of meeting others.

Brancusi said that he did not sculpt the bird, but the flight; Bodo thinks that he doesn't draw human figures but their encounters, interactions in all their states and shapes, his work being an obsession that weaves a social radiography. Thanks to his adventure in alternative spaces, namely: artistic squats in Paris for over 10 years, Bodo dedicated his time and energy to creation, being helped and supported by different communities. This way of life has allowed him to closely observe human intimacies, as well as to apprehend the ephemeral as a parameter in project building. Those life projects are motivated by humanity, exchange, and friendship, and offer an artistic and social model that Bodo experienced and enjoyed and to which he will remain linked. Live drawing performances and the opening of his workshops to the public are proof of a need to communicate his freedom of expression directly and spontaneously, to both inspire and allow the circulation of energies.

His Urban-Primitive style, in constant evolution, has started to include nature – since the artist moved his workshop to the French countryside. In a less urban landscape, his compositions also engage with loneliness. His works, with more and more numerous and complex layers of memories and lived experiences, present a constant: his characters are always turned towards the sun, and they are looking towards the future and the absolute.

The gaze is what gives life to his characters and is, for Bodo, the original experience. It is the condition of all communication and origin of bonds between humans.



▲ George Bodocan, *Les murs du rencontre*, Galeria 1001 Arte București, 2021. Credit foto: George Bodocan.  
George Bodocan, *Les murs du rencontre*, Galeria 1001 Arte Bucharest, 2021. Photo credit: George Bodocan.

▼ George Bodocan, expoziția *Primitiv Urban*, Galeria 1001 Arte București, 2021. Credit foto: Sorina Andreica.  
George Bodocan, *Primitiv Urban* exhibition, Galeria 1001 Arte Bucharest, 2021. Photo credit: Sorina Andreica.



# SU YAN

„Cunoaște Albul, păzește Negrul /  
Cunoaște strălucirea, păzește umilința”  
(Lao Zi).

Expoziția „Metamorfozele lui Dao seria III. Dao în spațiul românesc” de la Galeria Simeza, București desfășurată în aprilie-mai 2021 constituie seria a III-a din expozițiile pregătite pentru 2021, care redau prezența lui Dao în spațiul românesc prin câteva locuri emblematice: Cetatea bisericii din Alba Iulia, Cetatea Deva, Regia, situri arheologice la Sarmizegetusa, Vulcanii Noroiși din Buzău, Munții Făgăraș, Stâncile din Valea Prahovei...

După publicarea în 2009 a celor două traduceri Lao Zi - *Dao De Jing* și *Lao Zi și Biblia*, la care am lucrat vreme de 7 ani, am observat că Dao, care în chineză înseamnă cuvânt, rostire, logos, rațiunea, calea, principiul, dreptatea, măiestria de a crea ceva, ceea ce a generat toate lucrurile din univers, poate fi sesizat nu doar prin cuvinte, ci și prin culori, sunete, forme, miresme. Am avut revelația reîntâlnirii cu Dao al chinezilor și Cuvântul creștinilor în arta vizuală. Demersul meu artistic începe cu simbioza dintre caligrafia și pictura chineză și arta europeană contemporană. Am asociat

Su Yan, *Dao în spațiul românesc IV*, 80 x 120cm, tehnică mixtă.  
Su Yan, *Dao in the Romanian space IV*, 80 x 120cm, mixed media.



“Know White, guard Black / Know  
brilliance, guard humility.” (Lao Zi)



Su Yan, *Lambda și Dao*, 70 x 50cm, ulei pe pânză.  
Su Yan, *Lambda and Dao*, 70 x 50cm, oil on canvas.

The exhibition “The Metamorphoses of Dao Series III. Dao in the Romanian space”, organized this year at Simeza Gallery in Bucharest, is the third from a series prepared for 2021, which aim to illustrate the presence of Dao in the Romanian space, through several emblematic places such as the Church Fortress in Alba Iulia, the Deva Fortress, Archeological sites at Sarmizegetusa, the Muddy Volcanoes in Buzău, the Făgăraș Mountains, the Cliffs in the Prahova Valley, etc.

After the publication in 2009 of the translation of the original *Dao De Jing* by Lao Zi and the treatise *Lao Zi and the Bible*, I noticed that the word “Dao” in Chinese has an extensive meaning such as word, utterance, logos, reason, path, principle, justice, the mastery of creating something, that generated all the things in the universe, which could be perceived not only by words, but also by colors, sounds, shapes, scents. I had the revelation of the encounter between the Chinese *Dao* and the Christian *Logos* in visual art. My artistic approach begins with the symbiosis between Chinese calligraphy and painting and contemporary European art.

I associated the spontaneity of the calligraphic gesture with the dynamics of composing a visual structure/representation, the calligram of Dao is constant, but the compositional approach is variable. I came to an almost mathematical approach to how I imagined a few elements of the passage in Genesis. Calligraphy is a first art of plastic expression not only of words, but also of concepts, of the fundamental principles present in the phenomenon of knowledge.

In the beginning was the Word (John 1: 1) translated into Chinese: In the beginning was the Dao. The first attempt is the work called “The Beginning of the Beginnings.” “In the beginning was the Word (Dao),” “The Word became flesh,” and “The Word was God” – are calligraphic writings



Vedere din expoziție, Galeria Simeza.  
Exhibition view, Simeza Gallery.

spontaneitatea gestului caligrafic cu dinamica alcătuirii unei structuri /reprezentări vizuale, constantă fiind caligrama lui Dao, iar variabilă fiind abordarea compozițională. Caligrafia este o primă artă a exprimării plastice nu doar a cuvintelor, dar și a conceptelor, a principiilor fundamentale prezente în fenomenul cunoașterii.

La început era Cuvântul (Ioan 1:1) tradus în chineză: La început era Dao. Prima încercare este lucrarea numită „Începutul începuturilor”. „La început era Cuvântul (Dao)”, „Cuvântul s-a făcut trup”, „Cuvântul era Dumnezeu” – sunt scrieri caligrafice pe o bucată de pânză, dintr-o cămașă, un produs românesc, de o calitate extraordinară, pe care am purtat-o timp de peste 20 de ani de când trăiesc în România. Motivul se reia ulterior prin alte încercări plastice de exprimare. Expoziția cuprinde și o serie de lucrări care povestesc chiar începutul creației caracterului lui Dao în ideogramele chinezești, cu o istorie de peste 5000 de ani, fiind singurele ideograme și pictograme care sunt folosite și în zilele noastre.

În această expoziție, culoarea dominantă este Negrul. De ce negru? Negrul este începutul artei. Din momentul în care omul a început să deseneze pe pereții peșterii, a ales negrul. Ulterior negrul folosit în istoria culturală a omenirii evocă originile sale rituale și rezonază cu sentimentul de renaștere. Deși, din punct de vedere optic, poate denota absorbția completă a luminii, la un nivel artistic mai profund, negrul este în sine (și prin sine) pentru strălucire. Negrul nu e numai culoarea limbajului, este mai ales limbajul caligrafiei și al poeziei... De la Geneză până la Big Bang, totul se bazează pe negrul preexistent pentru a evidenția strălucirea care urmează. Negrul nu este pur și simplu de unde începem, ci înainte de a începe.

on a piece of cloth taken from a shirt, a Romanian product, of extraordinary quality, which I wore for over 20 for years since I have been living in Romania. The motive is later resumed by other plastic attempts at expression. The exhibition also includes a series of works that tell the very beginning of the creation of Dao's character in Chinese ideograms, with a history of over 5,000 years, being the only ideograms and pictograms that are still used today.

In this exhibition, the dominant color is Black. Why black? Black is the beginning of art. Ever since the moment that man started making drawings on the cave wall, he chose black. Later, the black used in the cultural history of mankind evoked its ritual origins and resonated with the feeling of rebirth. Black is not only the color of language; it is especially the language of calligraphy and poetry... From Genesis to the Big Bang, everything is based on pre-existing black to highlight the glow that follows. Black is not simply where we begin, but before we begin.



EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA  
EXHIBITIONS IN ROMANIA

# DINCOLO DE CHIPUL CIOPLIT

## BEYOND THE GRAVEN IMAGE

**Text: Adriana Oprea**

### SENSUL SCULPTURII

Artiști: Apor – Nimbert Ambrus, Rudolf Bone, Norbert Costin, Teodor Graur, Roxana Ionescu, Adi Matei, Alexandru Mirutziu, Vlad Nancă, Mihai Olos, Alexandra Pirici, Bogdan Rață, Cristian Răduță, Mircea Spătaru, Patricia Teodorescu, Napoleon Tiron, Casandra Vidrighin  
Curatoare: Liviana Dan

25.09.2020 - 24.01.2021, Kunsthalle Bega, Timișoara

5.03. - 20.04.2021, Galeria Sector 1, București



Vedere din expoziția *Sensul Sculpturii*, Kunsthalle Bega Timișoara, © Kunsthalle Bega.

View from the exhibition *The Meaning of Sculpture*, Kunsthalle Bega Timișoara, © Kunsthalle Bega.

With a title reminiscent of Anca Arghir's wonderful articles in the old issues of *Arta* about the conception of sculpture and the new forms and styles it had gained in Romanian art in the '60s and '70s, the exhibition *The Meaning of Sculpture*, at Kunsthalle Bega, Timișoara, was an elegant curatorial invitation. We are living in post-medium art history: art projects, books, exhibition spaces, and institutions approach the old media of art history either as something extinct and just now making a comeback or as something that transpires involuntarily, memoryless, in forms, places, ideas, and cultural areas where nobody would have expected. I know curators and artists who make exhibitions about photography that contain nothing about actual cameras. There is this whole phenomenon of detection and rediscovery – or, on the contrary, of banishing and disavowing old media and arts in contemporary technological, sophisticated, and unlikely paradoxes: exhibitions about painting with no trace of painting in them, studies about the pictorial or the sculptural that survive their own death, a spectral and sublime rebirth in a multimedia spectacle with flashing screens and digital sequins that ensures the success of many such exhibition formulas in the present. In the "age of amnesia" (Andreas Huyssen), this afterlife also transpires in types of participative and social art that contain within them, willingly or not, the defining elements of old media: drawing beyond drawing, architecture beyond architecture, craft beyond craft, color and sculptural form beyond themselves.

The way Liviana Dan introduces the meaning of this new kind of sculpture in the Timișoara exhibition is through a short curatorial text that acts like a crash course on the history and theory of sculpture. Liviana Dan is a protean author who writes in many ways, sometimes fragmentedly and cryptically (which I don't necessarily like), other times extensively and explicitly, as is the case here (which I like a lot), where the curatorial text is a mature, synthetic presentation of the history, theory, and situation of the medium of sculpture in the present, to which the exhibition at Kunsthalle Bega refers through its curatorial selection.

Liviana Dan talks about sculpture with a small s, sculpture without its grand tradition and without its ineluctable technological and ideological apparatus (the great bronze piece, the great monument, the great volume, the great virile master rousing form from stone like a woman from sleep), telling us that if we really want those, we need only look around us. We see the borders

Cu un titlu à la Anca Arghir, amintindu-mi de minunatele ei texte din vechea revistă *Arta* despre concepția sculpturii și despre noile ei forme și stiluri pe care le căpătase în arta românească a anilor '60-'70, expoziția *Sensul sculpturii* de la Kunsthalle Bega din Timișoara a fost o invitație curatorială elegantă. Suntem în *post-medium art history*: proiecte de artă, cărți, spații de expunere, instituții tratează vechile medii ale istoriei artei fie ca pe ceva care a dispărut și renaște, fie ca pe ceva care transpare involuntar, anamnezic, în forme, locuri, idei, zone culturale la care nimeni nu s-ar fi gândit înainte. Știu curatori și artiști care fac expoziții despre fotografie care să nu conțină nimic legat de camera de luat vederi în ele. E un întreg fenomen al detectării și redescoperirii – sau din contră, al izgonirii și dezavuirii vechilor medii și vechilor arte în travestiuri tehnologice contemporane, sofisticate și improbabile: expoziții despre pictură fără picior de pictură în ele, studii întregi despre pictural sau sculptural care își supraviețuiesc ca medii artistice proprii morții, renăscând spectral și sublim în spectacularul multimedial cu ecrane lucioase și paiele digitale care face succesul multor rețete de producție și expunere azi. În „era amneziei” (Andreas Huyssen), acest *afterlife* transpare chiar și în forme de artă participativă și socială, care conțin în ele, voluntar sau nu, ingredientele definitorii ale *old media*: desen dincolo de desen, arhitectură dincolo de arhitectură, meșteșug dincolo de meșteșug, volum, culoare și formă sculpturală dincolo de ele însele.

Liviana Dan introduce sensul acestei noi sculpturi din expoziția de la Timișoara printr-un succint text curatorial care preia funcția unui *crash course* în istoria și teoria sculpturii ca mediu. Liviana Dan e un autor cameleonic, scrie în multe feluri, uneori fracturat și criptic (când nu mi place neapărat), alteori larg și explicit, cum e cazul aici (când îmi place mult), unde textul curatorial e o matură și sintetică prezentare a istoriei, teoriei și situației contemporane a mediului sculptural la care trimite, prin selecția curatorială, expoziția de la Kunsthalle Bega. Ea vrea sculptură fără S mare, adică sculpturalitate fără marea ei tradiție și fără ineluctabilul ei aparat tehnologic și ideologic (marele bronz, marele monument, marele volum, marele maestru viril care scoate forma din piatră ca pe o femeie din somn), și ne spune că dacă într-adevăr vrem asta, ne uităm atunci puțin în jur. Ne uităm la perimetrul lumii artei cu sculptura ei în ea, așa cum se uită la un spațiu, prin analogie, cel care știe că arhitectura e ceea ce rămâne după ce dărâmi toate zidurile. Unde și ce este sculptura dacă scoți din ea propriile-i ziduri, propriul ei mit ca artă majoră, și mult perpetuatele ei mitologii inițiatice de breaslă profesională?

Am stat de vorbă cu artiștii pe care i-am găsit în zilele de după vernisaj la Timișoara, gravitând împreună cu ei în jurul lucrărilor selectate pentru *Sensul sculpturii*. Într-un *collective show* ai câte o piesă pusă sub reflector, dintr-un *puzzle* mult mai mare pe care îl știi (sau îl afli acum) ca fiind producția artistului în ansamblul ei, rămasă, prin regula jocului, în culise (de unde și caracterul ingrat al cronicilor de artă despre colective: nu poți spune tot ce-ar trebui spus, sau o spui trunchiat, lacunar, prin abreviere până la irelevant). L-am regăsit totuși pe Alex Mirutziu ca fiind mai mult ca oricând el însuși, un performer de cursă lungă dar și o sensibilitate foarte specială dincolo de performativitate și corporal – aici el e, cum e și în alte momente, *sleazy* și teatral, *smelly* și înmătășit, printre proteze, secreții, organe, corpuri care-i



Vedere din expoziția *Sensul Sculpturii*, Kunsthalle Bega Timișoara, © Kunsthalle Bega.

View from the exhibition *The Meaning of Sculpture*, Kunsthalle Bega Timișoara, © Kunsthalle Bega.

of art with sculpture within it like a person who knows that architecture is that which remains after tearing down all walls looks at a space. Where and what is sculpture if you remove its walls, its myth as a major art, and its much-perpetuated guild mythologies? I spoke to the artists who were in the city during the days after the opening, going through the artworks selected for *The Meaning of Sculpture* with them. In a collective show you have one piece in the spotlight that is part of a much greater puzzle which you know (or find out) to be the artist's work as a whole. As a rule, this greater part remains behind the scenes (hence the unsatisfying nature of reviews of collective shows: you can't say all that you should, or you say it fragmentedly, with gaps, condensed to the point of irrelevance). I found Alex Mirutziu more himself than ever, a tenacious performer with a truly special sensibility that goes beyond the performative and the corporeal – here, he is sleazy and theatrical, smelly and silk-like, among prostheses, bodily secretions, organs, and bodies that serve as instruments of knowledge and meaning-making. I recognized Cristian Răduță, the (former) young prodigy of the new generation of Romanian sculptors, from his well-known rhinoceroses to his obelisks, dogs, and menageries of living creatures in a humorous mass migration from one exhibition to the next in these last few years. From these menageries, only a supersized, lowbrow cat made it into the exhibition to playfully mock the idea of public

# ELENA SCUTARU - AVATARURILE SCULPTURII ȘI ALE IDENTITĂȚII ÎN ERA PREFIXELOR POST SCULPTURĂ AND IDENTITY AVATARS IN THE POST-EVERYTHING ERA

ELENA SCUTARU: AVATAR

Sandwich Offspace (Atelierele Malmaison)

21.05 - 11.07.2021

Text: Raluca Oancea



Elena Scutaru, *Portret al unui necunoscut*, teracotă angobată, soclu de pin, 2014.  
Elena Scutaru, *Portrait of a Stranger*, Terracotta, Pine Base, 2014.

Modernizarea sculpturii a presupus, printre altele, renunțarea la un mod de reprezentare topologic, în care lucrarea era creată pentru un spațiu anume, semnificația sa construindu-se în directă legătură cu istoria unui loc (momente, personaje relevante). După cum nota Rosalind Krauss în *Sculpture in the Expanded Field*, această renunțare a permis sculpturii

Modernizing sculpture meant, among other things, giving up on a topological representation approach, where the artwork was created for a specific space, building its meaning in accordance to a certain place's history of moments and key players. As Rosalind Krauss observed in *Sculpture in the Expanded Field*, this rejection allowed for sculpture's separation from moment-based thinking, freeing it towards nomadism and multiplicity. The very definition of the concept of *sculpture* has seen sharp shifts since the emergence of seminal works like Rodin's *Balzac*, a statement in itself, repudiated by the Parisian who commissioned it for being too subjective, thus free to roam in multiple versions and inhabiting museums around the world today. The pedestal, this umbilical cord that once used to link the sculpture to both the architectural tissue and the history of a certain type of housing, has been completely dissolved or simply integrated into the artwork. Elena Scutaru's show *Avatar*, which opened at Sandwich gallery in the new Offset within the Malmaison Studio complex (Atelierele Malmaison din București), reiterates all these changing principles in a discourse that links sculpture's own permutations with contemporary identity politics under the *post-* tutelage – post-modernism, post-feminism, post-humanism, post-truth. Honing her skills in the epoch of hope and openness right after the fall of the communist regime of the early '90s, Elena Scutaru had the opportunity to study with Napoleon Tiron and travel to Germany, where, alongside Marcel Scutaru, they assisted famous diaspora artist Peter Jacobi. Her influences are thus varied, including Western artists such as Kiki Smith, Louise Bourgeois, Antony Gormley, or Sarah Lucas. As for the Romanian scene, her artistic sensitivities stretch both towards the eighties generation and its intermediate waves, as well as the effervescent 1965-1974 period that critic Magda Cârneci associates with the cultural liberalization that allowed for the local experimental neo-avantgarde to flourish. We can thus trace an interest for exploring inner worlds, the expressionist reading for human faces and affects, pop irony, mixing multiple media, as well as the use of unconventional materials and readymade objects in her work.

Scutaru's recent work, centered around a series of previously unreleased characters, masks, and virtual



Vedere din expoziție. Credit foto: Sandwich & Elena Scutaru.  
Exhibition view. Photo credit: Sandwich & Elena Scutaru.

desprinderea de logica monumentului, eliberând-o în direcția multiplicității și a nomadismului. Însăși definiția conceptului de sculptură a înregistrat modificări abrupte odată cu apariția unor lucrări manifest precum *Balzac* al lui Rodin, prea subiectivă pentru a fi acceptată de comanditarul parizian, liberă în schimb a circula în variante multiple, populând astăzi muzee din întreaga lume. Soclul, cordon ombilical ce odinioară conecta sculptura la țesutul arhitectural cât și la istoria unui tip de locuire, a fost dizolvat sau integrat în lucrare. Expoziția *Avatar* a Elenei Scutaru, deschisă de galeria Sandwich la noul Offset din cadrul Atelierele Malmaison din București, reia toate aceste principii ale schimbării într-un discurs care pune în relație mutațiile sculpturii cu cele ale identității în epoca recentă a prefixelor post (postmodernitate, postfeminism, postumanism, postadevăr). Formată în anii '90, în perioada de speranță și deschidere care a urmat prăbușirii regimului ceaușist, Elena Scutaru a avut ocazia de a studia cu Napoleon Tiron și de a călători în Germania, unde, împreună cu Marcel Scutaru, l-a asistat pe cunoscutul artist din diaspora, Peter Jacobi. Influențele ei sunt în consecință multiple, incluzând artiști occidentali precum: Kiki Smith, Louise Bourgeois, Antony Gormley, Sarah Lucas. În ceea ce privește scena românească, vecinătățile artei privesc atât *generația optzeci* și valurile intermediare cât și anii 1965-1974, pe care Magda Cârneci i-a asociat cu liberalizarea culturală ce a făcut posibilă lansarea experimentelor de neoavangardă. Regăsim astfel: interesul pentru sondarea interiorității, citirea expresionistă a chipului și a afectelor umane, ironia pop, intermedialitatea, folosirea unor materiale neconvenționale și a obiectelor *readymade*. Creația recentă a Elenei Scutaru, centrată în jurul unei serii inedite de personaje, măști, identități virtuale, lansează o salutară încercare de resemnificarea a conceptelor „date dispărute” de reoreticienii imaginii

identities sets about a hopeful attempt of re-instilling meaning into concepts marked as “extinct” by image theorists (Benjamin, Virilio) such as aura, authenticity, or persona. She shows full-scale representations of the human figure, derived from the mannequin motif, that evolve over time, gathering connotations outside the realm of the fragmented, organ-less virtual body. This continual sculptural investigation of body and identity has translated into participating in a series of exhibitions, being awarded the Visual Artists' Union (Uniunea Artiștilor Plastici) award for sculpture in 2019. One defining aspect of the aforementioned shows is the characters' interaction both with the space and the viewer. If in her 2019 solo show *Elevatio*, curated by Simona Vilău and Adriana Oprea, at the Mogoșoaia Museum (Muzeul Mogoșoaia), her characters were either suspended or gathered in a Dionysian choir doubled by sonic incantations, in her Malmaison show they are separate, in formation, or simply oppositional. The separation takes place with being isolated in a claustrophobic room attributed to an enigmatic character, whose body is restrained by an elegant resin and plaster corset, created after 2003, a self-referential mold of the artist herself, later accessorized with a taxidermy creature as headgear. Facing it, in a much larger hall, an eclectic group of characters are theatrically confronting the viewers. This play on relationship modes incites both a commentary on the individual/group dichotomy and an analysis of the way artwork and space relate to one another after the dissolution of traditional opposites: full/empty, form/matter, sculptural object/space. Furthermore, two of the works shown in *Avatar* touch on the various metamorphoses of the pedestal, from the Ancient Greek-Roman columns to the modern day rolling suitcase, this necessary mobile support for our nomadic, fluid lifestyle. Another important direction to consider is the

# LUCIAN BRAN - PE URMELE UNUI PEISAJ FĂCUT ABSENT ON THE TRAIL OF A LANDSCAPE MADE ABSENT

FROM CENTURIES AGO TO EONS TO COME

Artist: Lucian Bran  
Galeria ElectroPutere, Craiova  
23.04. - 23.05.2021

Contextul pandemic al anului trecut pare să nu fi făcut nicio diferență în programul de vară AiR al galeriei Electroputere, și, după cum ne-a obișnuit spațiul craiovean de artă contemporană, în acest an au fost organizate expoziții dedicate lucrărilor produse în respectivele rezidențe artistice. Din acestea, de prima expoziție personală a beneficiat *From Centuries Ago to Eons to Come* (Din secole în urmă spre eonii care vor veni), de Lucian Bran, o serie fotografică axată pe insula Ada Kaleh și notoria sa istorie recentă (din care am văzut deja o parte în expoziția de grup *D Platform Season 2*, la Victoria Art Center, în 2017, curatoriată de Raluca Oancea).

O mică parte din lucrări le-am văzut și cu ocazia expoziției de grup *D Platform Season 2* de la Victoria Art Center, în 2017, curatoriat de Raluca Oancea. Însă era nevoie demult de un spațiu dedicat unui demers artistic ce, tratând istoria insulei Ada Kaleh, întruchipează perfect calități descrise de Thomas Weski ca „artistice și documentare”, „prezență istorică” și „o descriere precisă a obiectului”. Într-adevăr, precum incertele granițe geopolitice ale insulei pe parcursul anilor, proiectul lui Lucian Bran se situează însuși la o răscruce. Acesta documentează urmele unei strămutări absurde de populație și aferența memorie colectivă rămasă, folosindu-se în același timp de un peisaj făcut absent pentru a pune sub semnul întrebării dominația omului asupra pământului (terenului) și ce înseamnă să locuiești pe acesta în fața enormității timpului și mâinii implacabile a sorții.

Expunerea întregii istorii a insulei este deopotrivă redundantă și departe de scopul textului de față, dată fiind abundența de surse de informare disponibile azi. Pe scurt însă, aceasta a avut un trecut tumultos pe parcursul secolelor XVIII și XIX, trecând în repetate rânduri de la Imperiul Otoman la Imperiul Austro-Ungar și invers. Disputa dintre cele două puteri s-a sfârșit când insula a devenit o enclavă turcească, pentru a fi cedată într-un final României prin Tratatul de la Lausanne în 1923. Iar scufundarea sa definitivă în 1970, în timpul construcțiilor la barajul Porțile de Fier, a fost un șoc pentru populația sa (predominant turcească), care, până atunci, se dovedise de altfel extrem de rezistentă. Acestea fiind spuse, înainte de a continua ar trebui să menționez și că Ada Kaleh joacă pentru artist mai degrabă rolul unui *personaj* absent decât cel al unui peisaj. (Desigur, *peisaj* nu înseamnă pur și simplu mediul înconjurător, ci ceva ce se definește prin uzul social, peisajul fiind esențialmente determinat cultural, mereu legat de o civilizație, format prin acțiunea și interacțiunile omenești.) Cum altfel, dat fiind nu numai

**Text: Andrei Mateescu**

Last year's pandemic context seems to have made no difference for Electroputere Gallery's AiR summer programme and, as is customary for Craiova's contemporary art space, this year saw a number of shows dedicated to the works developed during the artists' residency there. Among them, the first project to receive the attention of a solo exhibition was Lucian Bran's *From Centuries Ago to Eons to Come* – a photographic series focusing on the Ada Kaleh island and its notorious recent history.

We first managed to catch a glimpse of the work in the *D Platform Season 2* group show at Victoria Art Center, in 2017, curated by Raluca Oancea. A dedicated venue, however, was long overdue for an artistic endeavour which, in its treatment of Ada Kaleh's story, perfectly embodies qualities defined by Thomas Weski as "artistic and documentary", "historically present" and "a precise description of the object."<sup>1</sup> Indeed, similar to the island's own blurred geo-political (border)lines throughout the years, Lucian Bran's project sits at a crossroads itself. Namely, it documents traces of an absurd population displacement plan and the collective memory left in its aftermath, while simultaneously using landscape *made absent* to question man's hold on land and what it means to *dwell* on it when faced with the enormity of time and with fate's fickle finger.

Rigorously recounting the islet's history is both beyond this text's scope and redundant, given the abundance of source material available today. But suffice to say it had a tumultuous past throughout the 18th and 19th centuries, repeatedly exchanging hands between the Ottoman Empire and the Austro-Hungarian one. The dispute between the two resolved when it became a Turkish exclave, only for it to be given in the end to Romania in the Treaty of Lausanne in 1923. When it was finally submerged in 1970 during the construction of the Iron Gate dam, it came as a shock to its (predominantly Turkish) population, who otherwise proved to be extremely resilient up until that point.

All that being said, going forward I should probably disclose that Ada Kaleh serves for the artist a role more in tune with an absent character than of a landscape. (Of course, landscape is not just another term for the surrounding environment but also for something that is defined through social use, for landscape is always culturally determined per se, ever linked to civilisation and formed by human hand and interactions.) After all, not only is the memory of this small strip of land still vivid in the population surrounding the Danube and beyond (its Google Maps marker a testament to this), but by way of speculative documentary process the artist

Stânga: „Fosta locație a insulei Ada Kaleh”, 2017.  
Dreapta: „Insula K, Golful Musura”, 2017.  
[fiecare]  
Negative dezvoltate cu apă din fluviul Dunărea,  
imprimare ultracrom.  
50 x 40 x 15 cm, lightbox. Credit foto: Electroputere  
Gallery.

Left: "Former location of Ada Kaleh island", 2017.  
Right: "K Island, Musura Bay", 2017.  
[each]  
Negatives developed with water from the Danube  
river, ultrachrome print.  
50 x 40 x 15 cm, lightbox. Photo credit: Electroputere  
Gallery.



că amintirea acestei mici fâșii de pământ este încă vie în populația din jurul Dunării (și dincolo de ea, markerele de pe Google Maps confirmând acest lucru), dar și că, prin procesul de documentare speculativă, artistul reușește să pună la îndoială chiar și presupusa sa dispariție geografică.

Un exemplu grăitor al acestei abordări, care din multe puncte de vedere stă la baza proiectului, se găsește în printurile argintice din colțul din dreapta odată intrat în galerie. Studiul lui Bran pe marginea aluviunilor dunărene folosește camera foto pentru a urmări mișcările sedimentelor, pe durata a patru săptămâni și în patru locuri – Sucidava, Corabia, portul Calafat, plaja Calafat. Pentru a se lua în calcul distanța parcursă de aluviuni – 57 de metri pe săptămână – o fotografie a fost făcută în fiecare săptămână, camera fiind mutată corespunzător de la poziția inițială. Date fiind cele două casete luminoase din expoziție, conținând film dezvoltat cu apă din Dunăre, putem și să ne facem o idee asupra destinației acestor sedimente. Impresionând prin grosimea lor, cu o suprafață înclinată, deseori plasate pe podea (pentru a trimite la actul privirii unei ape curgătoare), cele două reprezintă marcaje strategice într-un curs imaginar. Într-una din casetele luminoase se află fotografia fostei locații Ada Kaleh, în timp ce în a doua este fotografiată Insula K, în proces de formare, localizată în Golful Musura la gurile brațelor Sulina și Chilia. S-ar părea așadar că ceea ce s-a pierdut în 1969 (dintr-un simplu punct pe Dunăre) se regăsește azi nu doar în aval de-a lungul fluviului, mărginind patru țări (Serbia, România, Bulgaria și Ucraina), ci și într-o nouă fâșie de pământ localizată tocmai la granița dintre România și Ucraina, sfidând din nou delimitări teritoriale și notiuni de proprietate impuse de state. În cercetarea sa, artistul a vizitat și insula Șimian – unde autoritățile intenționau să reconstruiască Ada Kaleh și să mute populația acesteia. Ambițiile regimului, desigur, nu au funcționat întocmai conform planului. Proiectul a fost anulat când populația în cauză a decis să se mute în orașele învecinate, în Dobrogea, dacă nu chiar în Turcia. Iar Bran a abordat procesul acesta de migrație și a sa memorie colectivă (împreună cu

managed to cast doubt on its supposed geophysical disappearance too. An evocative example of this approach, which in many regards also stands at the basis of the project, could be found in the silver gelatin prints located on the right-hand corner upon entering the gallery. Bran's study of Danube deposits uses the camera to follow the movement of the river's sediment downstream, across four weeks and in four locales – Sucidava, Corabia, Calafat harbour, Calafat beach. The distance covered by the deposits, i.e. 57 metres per week, was accounted for by taking a photograph each week and moving the camera from its initial shooting spot accordingly. Considering the two lightboxes also present in the show, holding film developed with water from the Danube, we might get an idea of where all this sediment is headed. Impressive in thickness, with a slanted surface and usually put on the floor (to convey one's gaze on bodies of flowing water), the two represent strategic pins forming an imaginary course. One of the lightboxes is a photo of Ada Kaleh's former location, while the other shows the newly forming K Island, located in Musura Bay at the mouths of the Sulina and Chilia river branches. It would seem what was lost in 1969 (from a single spot on the Danube) has found its way not only through the rest of the river's flux downstream, bordering four countries (Serbia, Romania, Bulgaria, Ukraine), but also into a new strip of land located just smack on the border between Romania and Ukraine, defying state imposed land delimitations and ownership yet again. In his research, the artist likewise visited Șimian – the island where authorities planned to architecturally rebuild Ada Kaleh and move its displaced populace. Needless to say, the regime's ambitions didn't work out exactly as planned. The project was soon cancelled when said populace decided to move in neighbouring cities and Dobrogea instead, if not even Turkey. Bran treated this migration process and collective memory (along with its trauma) in a number of works. Beside the portrait of a displaced Turkish shopkeeper (*Mr. Engur*) taken in 2019, probably the most suggestive of them are the two photographs of the rebuilt citadel on Șimian,

# ANCA BOERIU - IMPACT ȘI INTIMITATE IMPACT AND INTIMACY

PUSH ME NOT

Artistă: Anca Boeriu

Atelier 030202, București

21.07. - 21.08.2021

Din cauză că deseori este invocat în contexte nepotrivite, termenul „impact” pierde urma înțelesului original. Cunoaștem că derivă din lat. *impingo, impingere*<sup>1</sup>, așa că tocmai datorită acestei legături etimologice nu mă sfiesc să-l atribui expoziției Ancăi Boeriu, găzduită în spațiul galeriei Atelier 030202. Încăperea *protejează* douăzeci și una de lucrări care tatonează un soi de drum sau traseu al împingerii.

Printre rândurile textului de sală, Anca Boeriu divulgă în fapt trăiri, parcă (ne)scrise, dintr-un jurnal. Pe de-o parte transmite că lucrările prezentate s-au soldat în urma unor căutări intrinseci și au avut ca punct de plecare filmul regizat de Adina Pintilie – *Touch me not* – și pe de altă parte, atribuie întregului proiect natura unui manifest. Punctul meu de plecare în elaborarea următoarelor rânduri a fost acest *impact* amintit anterior. Au fost câteva momente interesante pe care le-am remarcat în timpul vizitei. Mi-am dat seama, odată cu privirea trupurilor și a chipurilor, că mă aflu în mijlocul unei discuții. Posturile contorsionate, expresiile confesiv-iconice, adesea încremenite, și dialogul dintre lucrările suspendate și cele așezate de-a stânga și de-a dreapta sălii, m-au poziționat în centrul unui univers al *intimității*. Așadar găsesc firesc, sau mai degrabă natural, ca descrierea traseului parcurs să continue într-o notă similar-confesivă.

Așezarea lucrărilor conferă o cheie de lectură destul de limpede pentru întreaga încăpere. Totuși, accentul pare îndreptat către cele trei plăci incizate, suprapuse pe suporturi transparente: la intrarea în spațiu, apar frontal și trimit către o istorie a limbajului non-verbal. De altfel, plăcile capătă un rol mediator, constând în arcuirea unei punți între acuarelele pudice (stânga) și desenele pigmentate în spiritul recunoașterii și vizibilității cercului protector (dreapta). Astfel, prin transparența suportului, sunt create niște diagonale imaginare, niște trasee pe care nu le poți parcurge fără să fii „protejat”.

Figura dezmembrată – protectoare a personajelor pictate pe hârtia rotundă – aduce cu armura purtată de un soldat. Brațele, *torso-ul* – sunt elemente separate care devin veșminte în virtutea protejării sinelui, a intimității. Totodată, nu se îndepărtează nici de scopul armurii *per se*, adică protejarea trupului și păstrarea posturii ferme în fața violenței sau încălcării limitelor. Cea de-a doua lucrare din acest ciclu se găsește circumscrișă în „cercul protector”, o trimitere în zona sacră, unde chipul, împreună cu mâinile (văzute perpendicular, evidențiate în figurile roșii individuale, spate-n spate, din stânga sălii) devin o reprezentare iconică. Apoi, încovoierea revelatoare a corpului, în cea de-a treia lucrare suspendată, apare în contrast cu

**Text: Călina Coman**

Because it is widely used in inappropriate contexts, the term “impact” loses its original meaning. We know that it comes from the Latin *impingo, impingere*<sup>1</sup>, and due to this etymological connection, I do not shy away from using it in relation to Anca Boeriu’s exhibit, hosted at the gallery Atelier 030202. The space *protects* twenty-one works which deal with a kind of road, or itinerary of pushing.

In the presentation text, Anca Boeriu truly divulges feelings as if they were (un)written in a diary. On the one hand, she tells us that the works are a result of an intrinsic search and began from Adina Pintilie’s film – *Touch Me Not* – and, on the other hand, attributes to the entire project the nature of a manifesto. My initial point in writing the following lines was this *impact* I previously mentioned. There were a few interesting moments that I noticed during my visit. I realized, in looking at the bodies and faces, that I am in the middle of a discussion. The contorted postures, the ironic-confessing expressions, frozen at times, and the dialogue between the suspended works and the ones placed to the left and the right of the room positioned me at the center of a universe of *intimacy*. Thus, it is normal or rather natural that the description of my visit would continue on a similarly confessing note.

The placement of the works offers quite a clear way to read the entire room. Still, the emphasis seems placed on the three incised works, placed on transparent holders: upon entry, they frontally appear and refer to a history of non-verbal language. Likewise, the works acquire the role of a mediator, a bridge arching between the shy watercolors (left) and the pigmented drawings in the spirit of a recognition and visibility of the protective circle (right). Thus, through the transparency of the holder, some imaginary diagonals are created, some itineraries, so that you cannot travel unprotected.

The dismembered figure – protector of the characters painted on the round paper – seems like the armor worn by a soldier. The arms and the torso are separate elements which become clothing while protecting the self and intimacy. At the same time, they do not fall behind the purpose of the armor *per se*, that is, protecting the body and keeping a firm posture in the face of violence or trespassing. The second work from this series is circumscribed by the “protective circle,” a reference to the sacred where the face together with the hands (seen perpendicularly, emphasized in the red individual figures, back-to-back, on the left) becomes an iconic representation. Then, the revelatory bend of the body from the third suspended work appears in contrast with the dignified attitude and the hieratic spirit of the



Vedere din expoziție / Exhibition view. Credite foto / photo credits: Mihai Theodor Sava.

atitudinea demnă și suflul hieratic evocate în celelalte două plăci, și creează astfel un dialog organic între stările polarizate aflate sub semnul intimității.

Astfel, dincolo de tehnica de lucru căreia îi este fidelă de mai bine de trei decenii, împărtășită studenților departamentului de grafică ai UNArte din București, deopotrivă cu impregnația acuarelei, conceptul propus urmează un drum drept, fără ocolișuri sau obstacole, către o tematică recurentă în rândul obiectelor și practicilor artistice actuale – *intimitatea* – o idee care reunește aspecte polivalente.

Cercetări ale specialiștilor realizate de-a lungul vremii, în domeniul preponderent umaniste, nu fac altceva decât să contribuie la un compendiu teoretic, care pentru unii poate fi necesar. Cu toate acestea, lăsând la o parte referințele teoretice, înclinația către intimitate poate deveni un alibi al sinelui. Ca urmare a legăturilor strânse cu cei apropiați, a sentimentelor profunde, a intențiilor, dorințelor și aspirațiilor împărtășite fără ocară, trebuie indispensabil lăsat un locșor pentru recunoașterea și acceptarea propriilor limite în acest cerc al intimității; iar alături, un loc ceva mai generos pentru conștientizarea importanței pe care o are un *PUSH ME NOT*, în anumite momente/contexte.

Note:

1. Verb al cărui participiu trecut are forma impactus.

two other works, creating an organic dialogue between the polarized states under the sign of intimacy.

Beyond the working technique which she has used for more than three decades, shared by the students of the graphics department at the UNArte Bucharest, together with the impregnation of the watercolors, the concept follows a straight line, without obstacles and diversions, towards a recurrent topic among current artistic practices and objects – *intimacy* – an idea that reunites polyvalent aspects.

Pieces of research throughout time, mostly from fields in the humanities, have contributed to a theoretical compendium which may be necessary for some. Aside from the theoretical references, the inclination towards intimacy may become an alibi of the self. As a result of the deep connections with people one is close to, of the profound feelings, of intentions, desires, and aspirations shared without negation, there must still be a place for the recognition and acceptance of one’s own limits in this circle of intimacy; and nearby, a more generous place for the awareness of the importance which a *Push Me Not* has in some moments and contexts.

Translated by Daniel Clinci

Endnotes:

1. Verb whose past participle has the form impactus.

# VIOARA BARA - ÎNTRE NEO-EXPRESIONISM ȘI FEMINISM BETWEEN NEO-EXPRESSIONISM AND FEMINISM

## DESPRE DRAGOSTE ȘI ALȚI DEMONI

Artistă: Vioara Bara

Curatoare: Antigona Silvia Rogoza

Muzeul Național de Artă Contemporană, București

22.04 - 03.10.2021

**Text: Magda Cârneci**



Vedere din expoziția Vioara Bara: *Despre dragoste și alți demoni*. Credite imagini: © Vioara Bara, 2021. Credit foto: New Folder Studio & MNAC.  
Installation view from the exhibition Vioara Bara: *Of Love and Other Demons*. Image credits: © Vioara Bara, 2021. Photo credit: New Folder Studio & MNAC Bucharest.

Neo-expresionismul a fost strigătul de luptă și drapelul estetic cel mai pugnace al generației optzeci din artele vizuale. Alături de intermedialitate și neo-modernism, dar mai mult decât ele, neo-expresionismul românesc și internațional a aruncat în arena culturală un „nou subiectivism”, cum îl numește criticul american Donald Kuspit. Regăsind figurativul frust – după decenii de abstracție și conceptualism în cadrul neo-avangardelor postbelice – neo-expresionismul recuperează importanța conținutului față de formă: prin realismul său primitiv și prin culorile agresive, el urmărește un nou acces la „deep content” (Dokoupil), conținutul profund, regresiv al imaginii. Prin expresia dezlănțuită de sine, urmărind o coerență pierdută a psihicului, neo-expresionismul trece dincolo de formalismul modernist, deschizând porțile postmodernismului recuperator al unor nivele mai adânci ale ființei.

Sub umbrela acestui „nou brutalism” sau „figurație sălbatică”, cum a mai fost denumită direcția neo-expresionistă a anilor '80-'90, se așază cu evidentă pictura Vioarei Bara. Aceasta și-a găsit tonul vehement și personal încă de la început și și l-a păstrat neobosită până în prezent. Marile ei pânze – adeseori tripticuri – desfășoară „strigă” compoziții convulsive cu femei uriașe, îngeri și demoni, animale și păsări și pești, care pun în scenă o răbufnire teribilă de energie emoțională, o dramă ascunsă. Pe fundaluri nocturne, în culori intense, aprige, cu simboluri conturate infantil ca la Chagall sau în arta copiilor, picturile Vioarei Bara copleșesc printr-o „viziune colaj” a unei dramaturgii interioare.

Nu întâmplător, scenografia de teatru pe care a practicat-o în viața profesională de zi cu zi îi furnizează mijloacele vizuale de a încena în pictură amestecuri de specii, înălțări și căderi, înclășări tensionate – pe fundaluri încărcate, baroce. „Pictură isterică”, cum s-a spus și despre Francis Bacon, imageria Vioarei Bara ne lasă să asistăm la o luptă lăuntrică – luptă cu propriile frici și vedenii, luptă cu limitările impuse din afară, cu clișeele sociale și culturale. Titlurile lungi și poetice ale picturilor ei dau seama despre această dezlănțuire – *Țipătul femeii-pasăre, Universul cel mare mănâncă universul cel mic, Fata din spatele soarelui, Poartă spre cerul dinăuntrul meu, Un abis între bestie și supraom* etc. Ele proclamă curajos subiectivitatea descătușată a artistei, care are curajul să se întoarcă la „teme importante” – precum sexualitatea, căderea, păcatul, transgresarea, înălțarea, salvarea sufletului și chiar mântuirea.

Vioara Bara preferă întoarcerea regresivă la un figurativism simplificat, aparent anacronic, dacă aceasta îi permite explorarea abisală a propriului subconștient și eventual sublimarea acestuia. Tactica ei vizuală e provocatoare, confrunțională: prin brutalitate asumată, ea transferă puterea originală a simbolurilor utilizate către puterea gestului pictural. Acesta depășește prin forță tematica imaginii, o sabotează, dar eliberează în același timp mari cantități de energie psihică, vital-emoțională. Pictura aceasta e în căutarea unei puteri taumaturgice, dar nu în realitate, ci în interiorul nostru; și satisface o nevoie profundă de catharsis, de purificare.

Pe de altă parte, polul motivațional cel mai profund al acestei picturi rămâne femininul. Elementele trupești, fiziologice, sexuale, reproductive, abortive ale condiției feminine sunt ingredientele unor „măcelăriri vizuale” care-și etalează, cu o perversitate neascunsă a

Neo-expressionism was the battle cry and the most pugnacious aesthetic flag of the eighties generation in the visual arts. Along with inter-media and neo-modernism, but more than them, Romanian and international neo-expressionism has thrown into the cultural arena a “new subjectivism,” as the American critic Donald Kuspit calls it. Rediscovering the raw figurative – after decades of abstraction and conceptualism in the post-war neo-avant-garde period – neo-expressionism regains the importance of content over form: through its primitive realism and aggressive colors, it seeks a new access to “deep content” (Dokoupil), the deep, regressive content of the image. Through self-unleashed expression, pursuing a lost coherence of the psyche, neo-expressionism goes beyond modernist formalism, opening the gates of postmodernism and recovering deeper levels of being.

Under the umbrella of this “new brutalism” or “wild figuration” of the '80s-'90s, the painting of Vioara Bara stands out. She found her vehement and personal tone from the beginning and has kept it tirelessly until now. Her large canvases – often triptychs – unfold, “shout” convulsive compositions with huge women, angels and demons, animals and birds and fish, which stage a terrible burst of emotional energy, a hidden drama. On nocturnal backgrounds, in intense and fierce colors, with childlike outlined symbols as in Chagall or in children’s art, Vioara Bara’s paintings overwhelm the viewer with a “collage vision” of an inner drama.

Not coincidentally, the theatrical scenography she practiced in her daily professional life provides her with the visual means to stage, in painting, mixtures of species, rises and falls, tense clashes, on loaded, baroque backgrounds. “Hysterical painting,” as it was said about Francis Bacon too, Vioara Bara’s imagery allows us to witness an inner struggle – a struggle with our own fears and visions, a struggle with the limitations imposed from the outside, with social and cultural clichés. The long and poetic titles of her paintings give an account of this outburst – *The scream of the bird-woman, The big universe eats the small universe, The girl behind the sun, Gate through the sky inside me, An abyss between the beast and superman*, etc. They bravely proclaim the unleashed subjectivity of the artist, who has the courage to return to “important themes” – such as sexuality, sin, transgression, exaltation, saving the soul, and even salvation.

Vioara Bara prefers a regressive return to a simplified, apparently anachronistic figurative, if it allows her to explore her own subconscious and possibly sublimate it. Her visual tactics are provocative, confrontational: through the assumed brutality, she transfers the original power of the symbols used to the power of the pictorial gesture. It goes beyond the theme of the image, it sabotages it, but at the same time it releases large amounts of vital-emotional and psychic energy. This painting is in search of a thaumaturgical power, not in reality but within us and satisfies a deep need for catharsis, for purification.

On the other hand, the deepest motivational pole of this painting remains the feminine. The bodily, physiological, sexual, reproductive, abortive elements of the female condition are the ingredients of her “visual slaughters” that display – with a hidden perversity of the imagination but also with narcissism – beauty and horrors. Over the psychoanalytic dimension of images, as ways of reintegrating a fragmented self, is now added the



# TINCUȚA MARIN - TOPOSURI DISTOPICE ȘI EREZII FUNCȚIONALE

## DYSTOPIAN TOPOS AND FUNCTIONAL HERESIES

EREWHON/NOHWERE

Artistă: Tincuța Marin  
Curator: Dan Breaz  
Muzeul de Artă Cluj-Napoca  
6 - 23.05.2021

Text: Dan Breaz

*EREWHON/NOHWERE*, prima expoziție personală a Tincuței Marin într-un spațiu muzeal (6-23 mai 2021, Muzeul de Artă Cluj-Napoca), cuprinde o selecție de lucrări din ultimii trei ani ai creației artistei. Absolventă a Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca (2017), activitatea Tincuței Marin include deja participări la expoziții colective, între care *Breaking Rules* (2017), *Sottobosco* (2018) sau *The Night Watch* (2019). Creațiile artistei au fost promovate de galerii prestigioase, ca Richter Fine Art Gallery din Roma, Galeria Plan B din Cluj-Napoca sau Jecza Gallery din Timișoara. Tincuța Marin a primit în anul 2017 Premiul Fundației Plan B și premiul Institutului Francez din Cluj-Napoca. Expoziția tematizează un topos distopic, în care ființa umană pare mereu amenințată de o forță străină, din afara ei sau din interior. Denumirea „*EREWHON*” este dată de citirea inversă a cuvântului „*NOWHERE*” din limba engleză („nicăieri”, „niciunde”). Atunci când și-a intitulat astfel faimosul său roman, Samuel Butler a creat o licență literară foarte sugestivă, prin deplasarea și inversarea intenționată a literelor mediane în cadrul acestui cuvânt-temă, care ajunge astfel să desemneze o lume ficțională singulară.

Conceptul curatorial *EREWHON/NOHWERE* recurge la aceeași inspirație licențiară a romancierului englez, pentru a trimite la toposul imaginar pe care-l configurează creația Tincuței Marin. Artistă reușește să deplaseze surprinzător accentele vizionare ale operei sale pe hărțile „locurilor” vizuale fundamentale din creațiile expuse, izbutind la rândul său să simuleze universuri tangibile, dar nelocalizabile, a căror principală formă de vițuire fictivă este disfuncția. Deși narațiunile sale se dovedesc neaderente la regimul existenței cotidiene, ele păstrează, totuși, concretețea vieții trăite.

Tincuța Marin este o artistă fundamental rezistentă la canoanele artistice ale actualității. Arta sa are o discursivitate vizuală care sancționează, prin pregnanța frazării neoavangardiste, postulatele hiper- sau fotorealiste ale momentului, încifrările predictibile ale manierismelor abstracte sau dezindividualizarea postumanistă a resorbirii noastre în tehnologii sau în alte specii.

Artistă înlocuiește retoricile veriste cu „descrierile fără loc” (Wallace Stevens) ale unor stileme hiperchromatic-narative, generatoare ale iluziei lui „aici”. Ca atare, pictura Tincuței Marin face ca distanțele dintre Giotto, Bruegel sau pictura lui Giorgio de Chirico să se poată șterge printr-o ardere onirică. O viziune inflamată de expresionismul german este filtrată prin elocvența livrescă a unui scriptoriu medieval, contaminat de

*EREWHON/NOHWERE*, Tincuța Marin's first solo show in a museum (6-23 May 2021, the Art Museum of Cluj-Napoca), comprises a selection of works made by the artist in the last three years. Having graduated from the Art and Design University in Cluj-Napoca (2017), Tincuța Marin has already taken part in collective exhibitions, among which *Breaking Rules* (2017), *Sottobosco* (2018), and *The Night Watch* (2019). Her works have been promoted in prestigious galleries, such as the Richter Fine Art Gallery in Rome, Plan B Gallery in Cluj-Napoca, or Jecza Gallery in Timișoara. In 2017 Tincuța Marin received the Plan B Foundation Award and the award of the French Institute in Cluj-Napoca. Her current exhibition thematizes a dystopian topos in which the human being seems permanently threatened by an alien force, coming from outside or inside. The term *EREWHON* originates in the backward spelling of the English word *NOWHERE* spelled backwards. By titling his famous novel *Erewhon*, Samuel Butler created a very suggestive instance of poetic license, by deliberately switching around the two middle letters in this thematic word, which comes to determine a singular fictional world.

The curatorial concept of *EREWHON/NOHWERE* makes use of the same creative license used by the English novelist to refer to the imaginary topos configured in Tincuța Marin's work. The artist succeeds in transferring her oeuvre's visionary qualities on the maps of the fundamental visual "places" in her exhibited works, which simulate tangible but unplaceable universes whose main mode of fictional life is dysfunction. Though their narratives do not adhere to the regime of daily life, they maintain the concreteness of life lived.

As an artist, Tincuța Marin is fundamentally resistant to current artistic trends. The visual discursivity of her art challenges, through the eloquence of her neo-avant-garde phrasing, the hyper- or photo-realistic postulates of the moment, the predictable coding of abstract mannerisms, or the posthuman disindividualization of our reabsorption into technology or other species. The artist replaces verist rhetoric with the "descriptions without place" (Wallace Stevens) of hyperchromatic-narrative stylistic elements generating the illusion of "here." In Tincuța Marin's painting, the distance between Giotto, Bruegel and Giorgio de Chirico can be erased by an oneiric breeze. A vision inflamed by German expressionism is filtered through the bookish eloquence of a medieval scriptorium, contaminated by the stylistic delights of terse fantastic descriptions, dominated by innovative gestural choices. The relaxed, seemingly



Vedere din expoziție. Credit foto: Marius Popuț.  
Exhibition view. Photo credit: Marius Popuț.

# PETRU LUCACI - DIPTYCH CLAROBSCUR/ MATERIAL SCAPES

DIPTYCH. CLAROBSCUR / MATERIAL SCAPES

Artist: Petru Lucaci  
Leilei Gallery, București  
06.02. - 17.04. 2021

Expoziția deschisă de Petru Lucaci la LeiLei Gallery din București cuprinde două serii foarte recente de lucrări – seria *Clarobscur* și seria *Materialscapes*. Cele două serii, realizate în ultimii câțiva ani, completează împreună un discurs artistic care articulează o relație cu totul specială cu spațiul – spațiul picturii, reprezentării, expoziției. Cele două serii se concentrează pe ipostaze diferite ale realității reprezentate și fac în același timp parte dintr-un experiment cu suprafața picturală – care se extinde fără limitările impuse de dimensiunea suportului sau, mai constrângătoare, de limitările impuse de condiția reprezentării, a imaginii care în mod necesar izolează și decupează pentru a transmite și a se transmite. Petru Lucaci decide – pentru a extinde spațiul reprezentării astfel încât să cuprindă cât mai mult dintr-o realitate care se dezvăluie mereu ca o nesfârșită suită de imagini, elemente, detalii, în mod egal importante – asupra formulei în același timp expoziționale și de lucru, o formulă surprinzătoare, anunțată și în titlul expoziției. Este o modalitate de a articula spațiul lucrării care „devine suficient de mare încât să îl înconjoare și să-l integreze pe privitor” prin „integrarea în opera de artă a obiectelor și semnelor unui mediu construit de om sau simularea lumii ca aglomerare de lucruri în însăși

**Text: Mălina Ionescu**

The exhibition opened by Petru Lucaci at Leilei Gallery in Bucharest, includes two recent series of works – *Chiaroscuro* and *Materialscapes*. Both series were created in the last few years and together they complete an artistic discourse that underlines a particularly special way of relating to space – the space of painting, of representation, and that of the exhibition. The two series focus on different instances of the reality that's being depicted and, at the same time, they represent a part of a rare experiment with the pictorial surface – which expands without the limitations imposed by the area of its own medium, or, in a more restraining manner, by the limitations imposed by the nature of representation itself, of the image that needs to isolate and cut itself out in order to reveal, and be revealed. In order to expand the space of representation to include more of a reality that is constantly revealing itself as an infinite array of images, elements, details, all equally important, Petru Lucaci chooses the formula for his exhibition and his work process, a surprising formula that is announced in the title of the exhibit. It is a method of articulating the space of the artwork, “which becomes large enough to envelop and assimilate the viewer”, by “integrating into the artwork objects and symbols belonging to a medium that is man-made or by simulating the world as an assembly of objects within the work of art”. Each canvas or assemblage of canvases functions independently, but also as a fragment of a continuous representation, an ongoing display of candid shots, that recounts the photographic cut-out of the partially seen image<sup>2</sup>. Thus, the object is not depicted entirely, which creates a non-denotative image. The repertoire of themes in both series is a neverending inventory of instances of the studio – the teacher and the student. A variety of elements emerge in compositions that differ in materials, dynamics, and texture, but are also connected by the logic that relates directly to a familiar present, to an immediate and tangible reality. A multiplicity of images converge into an infinite connectivity that is ironically randomly organized. As we've already mentioned the two series focus on different instances – *Materialscapes* examines the infinite variety of materials, props, reasons, that allow the liberating development of the pictorial act, of the brushstroke, of the uneven surface, of the chromatic with no narrative justification, freed from the pressure of representation. This paradoxical separation from the tangibility of the object is connected to the temptation of the matter itself, a pictorial matter that is a conglomerate of textures and consistencies that represents in itself a subject for research. No detail loses its relevance in direct correlation with the instruments of pictorial expression, which prove to be limitless, similar, and in conjunction with the infinite possibilities of the represented reality.



Vedere din expoziția *Clarobscur* și *Material Scapes* desfășurată la galeria Leilei, 2020, București. Credit foto: Andrei Mateescu și Petru Lucaci  
View from the *Clarobscur* and *Material Scapes* exhibition held at Leilei gallery, 2020, Bucharest. Photo credit: Andrei Mateescu and Petru Lucaci.

# MIRCEA STĂNESCU - ARTA CONTEMPORANĂ CA EXERCİȚIU DE PIERDERE A MĂSURII

## CONTEMPORARY ART AS AN EXERCISE IN ESCHEWING MEASURE

### MEDITAȚIE ASUPRA MĂSURII

Artist: Mircea Stănescu

Curatoare: Liviana Dan

Galeria GAEP, București

5.06. - 31.07.2021

**Text: Raluca Oancea**

Expoziția *Meditație asupra măsurii* de la Galeria Gaep reprezintă un exercițiu paradigmatic de recuperare și reconectare la prezent a spiritului experimental propriu unei scene artistice care în anii '80 s-a încâpățânat să reziste în ciuda politicii (anti)culturale ceaușiste. În acest sens, o serie de lucrări aparținând artistului Mircea Stănescu, apte a scoate din ascundere adevăruri și afectivități reprimite ale paradigmei, au fost recondiționate și puse în relație cu proiecte recente într-un parcurs „de la realismul traumatic la informalul abstract” curatoriat exemplar de Liviana Dan. Seria de lucrări realizate între anii 1986-1988 reunește două impresionante panouri textile ce dau titlul expoziției și șapte colaje monumentale ale unor personaje cu corp de hârtie ce adună pe piele inserții textuale, frunze și fotografii, afișe ale unor filme de autor, fragmente de reviste sau tipare de rochii, plicuri și scrisori, o multiplicitate latentă de povești, traiectorii, identități virtuale și gesturi nepuse în act. Toate acestea constituie o pătrunzătoare radiografie a operei lui Mircea Stănescu și totodată o relevantă sinteză a direcțiilor identificate de critici importanți, precum Magda Cârneci, ca fiind proprii generației '80: neoexpresionism (culori puternice, forme supradimensionate, cultivarea temei sinelui multiplu și a identității scindate), neoavangardă (încrederea în matematică, *măsură* dar și interesul pentru natură, materiale precare, găsite) și elemente intermediale (mail art, fotografie).

În același timp, impresia pe care o lasă aceste lucrări este, paradoxal, una de contemporaneitate, de înrudire cu proiectele *Do It Yourself* și estetica postpunk, dar și cu ironia *camp* ce marchează astăzi atât lumea filmului și a fashionului cât și lumea digitală. Lucrările recente adaugă trimiteri către designul grafic și vestimentar. O serie de intervenții pe file de agendă reiau tema duratei, a timpului personal trăit în sisteme solare închise, punctate de mici planete strălucitoare de *glitter*. Create în perioada în care Mircea Stănescu muncea la fabrica de covoare de la Cislădie, panourile textile sunt compuse din zeci de benzi subțiri, înscrise cu pix roșu

The exhibition *Meditation upon Measure*, shown at Gaep Gallery, represents a paradigmatic exercise of recovering and bringing back into the present the experimental spirit of an artistic scene that, in the '80s, was stubborn enough to resist the (anti)cultural policies of the Ceaușescu regime. In this sense, a series of works belonging to artist Mircea Stănescu, works able to reveal repressed truths and affectivities from this paradigm, were reconditioned and related to recent projects in a passage “from traumatic realism to abstract formlessness,” exquisitely curated by Liviana Dan. The series of works, created between 1986 and 1988, brings together two imposing textile panels, which give the exhibition its title, and seven monumental collages of paper-bodied characters accumulating, on their skin, textual inserts, leaves, photographs, posters of auteur films, fragments of magazines, dress patterns, envelopes and letters, a latent multiplicity of stories, trajectories, virtual identities, and unmanifested gestures. All these represent an insightful cross-section of Mircea Stănescu's work as well as a relevant synthesis of trajectories identified by important critics such as Magda Cârneci as specific to the '80s generation: neo-expressionism (strong colors, oversized forms, themes like multiple selves and split identities), the neo-avant-garde (faith in mathematics, in *measure*, but also an interest in nature and precarious found materials), and intermedia elements (mail art, photography). At the same time, these works, paradoxically, give the impression of contemporaneity, of being related to do-it-yourself projects and postpunk aesthetics, but also to the campiness of the world of film, fashion, and the digital world. The recent works in the exhibition allude to graphic and textile design. A series of interventions on planner pages restate the theme of duration, of personal time experienced in closed solar systems, punctuated by small glitter planets. Produced while Mircea Stănescu was working at the carpet factory in Cislădie, his textile panels are made up of dozens of thin stripes marked with red and blue pen, a series of signs and numbers used for *measuring*



Mircea Stănescu, *Untitled*, 1989, tehnică mixtă pe hârtie / mixed technique on paper, 141 x 135.5 cm. Prin amabilitatea artistului și a galeriei Gaep. Courtesy of the artist and Gaep gallery.

during the production process. Before this allegory of measure, one's thoughts fly to the possibility of transposing Paul Neagu's production charts into the textile medium, or to a mix of musical staves, temporal axes, personal narratives, or rolls of film. Stănescu's textile remnants are also reminiscent of Fluxus experiments in the author's withdrawal and the use of unconventional materials. Their deliberate fragility and precarity invokes Zen thought and John Cage's experiments with stones, marks, and smoke impressing themselves on paper. Resurrecting old Pythagorean meanings, they succeed in bringing together numbers and contemplation, meditation and measure.

The contemplative impulse and the feeling of dreaming are stimulated by the collages, opening up huge imaginary worlds, artificial paper paradises that in the communist regime could have also functioned as a safety valve and as lines of flight towards the unruly spatiality of nature or the distant horizon of western culture. The colossi populating them, with their virtual bodies of leaves, letters, travel photos, and cut-outs from foreign magazines and reviews of films they could not see reveal themselves as aspects of the artist, muted inner voices, possible identities and scenarios.

Mircea Stănescu, *Untitled*, 1987-1988, colaj / collage, 267 x 164 x 4.3 cm. Prin amabilitatea artistului și a galeriei Gaep. Courtesy of the artist and Gaep gallery.

și albastru, o serie de semne și numere ce funcționau atunci ca *măsură* a procesului de producție. În fața acestei alegorii a măsurii, gândul zboară către o posibilă transpunere în mediul textil a graficelor de producție ale lui Paul Neagu, sau către un mixaj de portative muzicale, axe temporale, narative personale ori benzi de peliculă cinematografică. Rămășițele textile adună totodată conotații din zona experimentelor Fluxus de retragere a autorului și folosire a materialelor neconvenționale. Fragilitatea, precaritatea lor asumată invocă astfel gândirea Zen și experimentele lui John Cage cu pietre, marcaje, fum, ce amprentau aleatoriu coli de hârtie. Resuscitând vechi sensuri pitagoreice, ele reușesc să aducă împreună numărul și contemplarea, meditația și măsura.

Impulsul contemplativ, senzația de vis sunt stimulate și de colajele ce deschid uși lumii imaginare, paradisuri artificiale de hârtie care în regimul comunist puteau funcționa ca supape și linii de fugă către spațialitatea nesupusă a naturii ori către îndepărtatul orizont al culturii occidentale. Coloșii care le populează, cu corpuri virtuale de frunze, scrisori, tăieturi din reviste străine și cronici ale unor filme inaccesibile, fotografii de călătorie se deconspiră ca o serie de heteronimi ai artistului, voci interioare date pe *mute*, identități și scenarii posibile. La polul opus, posturile lor tensionate, gata să spargă dreptunghiul claustant al ramei, mimicile expresioniste ce evoluează între *Strigătul* lui Munch și insolența *bad painting* alături factorului contemplativ, apolinic, o turnură transgresiv-dionisiacă. Dansul gigantilor puși să dărâme eșafodajul unui Olimp degenerat pune în lumină condiția tragică a artistului clausturat pe o axă a timpului oficial, separat de alteritatea culturală. Este vorba despre o incantație de trezire a corpurilor docile cu membre multiple, protezate, transplantate și, totodată, despre un exercițiu de pierdere a *măsurii* în



# IDEOLOGIE SAU TEHNOLOGIE. DESPRE VISUL IPOTETIC AL UNEI FĂPTURI COSMICE

## IDEOLOGY OR TECHNOLOGY. ABOUT THE HYPOTHETICAL DREAM OF A COSMIC CREATURE

FORWARD DIVING INTO THE INHABITED  
CORE OF A TINY SPOTLIGHT

Artiști: Dan Beudean, Radu Oreian, Mihai Teodorescu

MATCA artspace, Cluj

22.05 – 22.06.2021

Un fapt care mi s-a părut mereu curios este că în mentalul colectiv imaginarul inteligenței extraterestre este unul antropomorfizat, purtând toate datele de la simetria bilaterală biologică, specifică organismelor terestre (doar unul dintre proiectele vieții), la evoluția tehnologică a societății umane. Să ne imaginăm în acest context, așadar, vizita subită a unei asemenea entități venusiene, marțiene sau din constelația Alpha Centauri. În tendința de a identifica prin același pattern evolutiv al științelor cantitative presupuse și în evoluția civilizației intergalactice, nu ar fi deplasat să presupunem că ipoteticul marțiano/venusiano/alfacentauro/-log s-ar erija, pentru scopul observației, în cel mai cu puțință obiectiv antropolog. În scopul său de a oferi o hartă completă a activităților și a structurii societății cu potențial de colonizare, acesta privește macro o masă amorfă de procese, de la cele logice și tehnice la unele aparent absurde și relevante doar contextului uman individualizat – o zonă critică a antropocenului. Cu intenția propice a unui adevărat sociolog de a restrânge din ce în ce mai mult, în scopul ordonării, atitudinii specifice care pot fi luate analog contextului general, ne putem imagina câtă curiozitate observațională și perplexitate specifică trebuie să-i fi cauzat bravului nostru intergalactic înțelegerea acelor activități atât de simbolice ca religia, arta sau sistemul monetar și pe care mai târziu, la fel ca în cazul specialiștilor umani, ajunge să le unească sub imperativul realităților de tip intersubiectiv.

Preluând de la Thierry de Duve acest exercițiu de imaginație, urmărim cum în speranța de a extrage o constantă specifică care să facă inteligibilă structura cognitivă umană, extraterestrului nostru credem că i-ar facilita pe bună dreptate într-o oarecare înțelegere macro, un tur ghidat al expoziției *Forward Diving Into The Inhabited Core Of A Tiny Spotlight* a artiștilor Dan Beudean, Radu Oreian și Mihai Teodorescu de la MATCA ArtSpace din Cluj, desfășurată în lunile mai și iunie 2021. Intrând în jocul de cuvinte al lui Marshall McLuhan, conform căruia artistul-tip astăzi migrează din *turnul de fildes în turnul de control*, am putea din această perspectivă să prezentăm bravului nostru etnolog punctul de vedere pe care artiștii antemenționați îl exprimă, pertinent discursiv și estetic, asupra unei

**Text: Horațiu Lipot**

A fact that I always found curious is that, in the collective mentality, the alien intelligence imaginary is anthropomorphized, bearing all the aspects from the bilateral symmetry which is specific to terrestrial organisms (only one of life's designs), to the technological evolution of human society. Let us imagine, in this context, the sudden visit from such a Venusian, Martian, or Alpha Centaurian entity. Within the tendency to identify the same evolutionary pattern of quantitative sciences in the inter-galactic civilization, it would not be far-fetched to suppose that the hypothetical Martiano/Venusiano/Alpha-Centauriologist would become, for observation's sake, in the most objective manner possible, an anthropologist. With the purpose of creating a complete map of the activities and structure of the society to be colonized, they would look at a wide and amorphous mass of processes, from the logical and technical ones to the apparently absurd ones that are only relevant to the individualized human context – a critical area of the Anthropocene. With the intention of a true sociologist to further simplify for the sake of order some of the specific attitudes which can be analogous to the general context, we can imagine the observational curiosity and specific perplexity of our brave intergalactic explorer when they understood symbolic activities like religion, art, or the money system, and which later, just like human specialists, managed to unite under the imperative of intersubjective realities. Taking this imaginative exercise from Thierry de Duve, we may see how, in the hope of extracting a specific constant that would make the human cognitive structure intelligible, our alien would find it helpful for gaining a certain macro understanding a guided tour of the exhibit *Forward Diving Into the Inhabited Core of a Tiny Spotlight* by artists Dan Beudean, Radu Oreian, and Mihai Teodorescu, from MATCA ArtSpace in Cluj, which took place in May and June 2021. Using Marshall McLuhan's wordplay, according to whom the typical contemporary artist migrates from the *ivory tower* to the *control tower*, we may show our brave ethnologist the point of view expressed by the aforementioned artists, discursively and aesthetically pertinent, on a society seen by some as a mannerist decline, by others as the best of all possible worlds.



Mihai Teodorescu, *Savefile\_100521\_220521*, video loop 3 canale, scaun auto, mărele, prosop, 2021.

Sus, de la stânga la dreapta: *Călător obosit*, desen cu cerneală pe hârtie montat pe panou de lemn, 35 x 24 x 4 cm, 2021. *Cabină*, desen cu cerneală pe hârtie montat pe panou de lemn, 66 x 97 cm, 2021. *Stingrays*, tencuială pigmentată, 51 x 40 x 2,5 cm, 2021. Credit foto: Oana Pop.

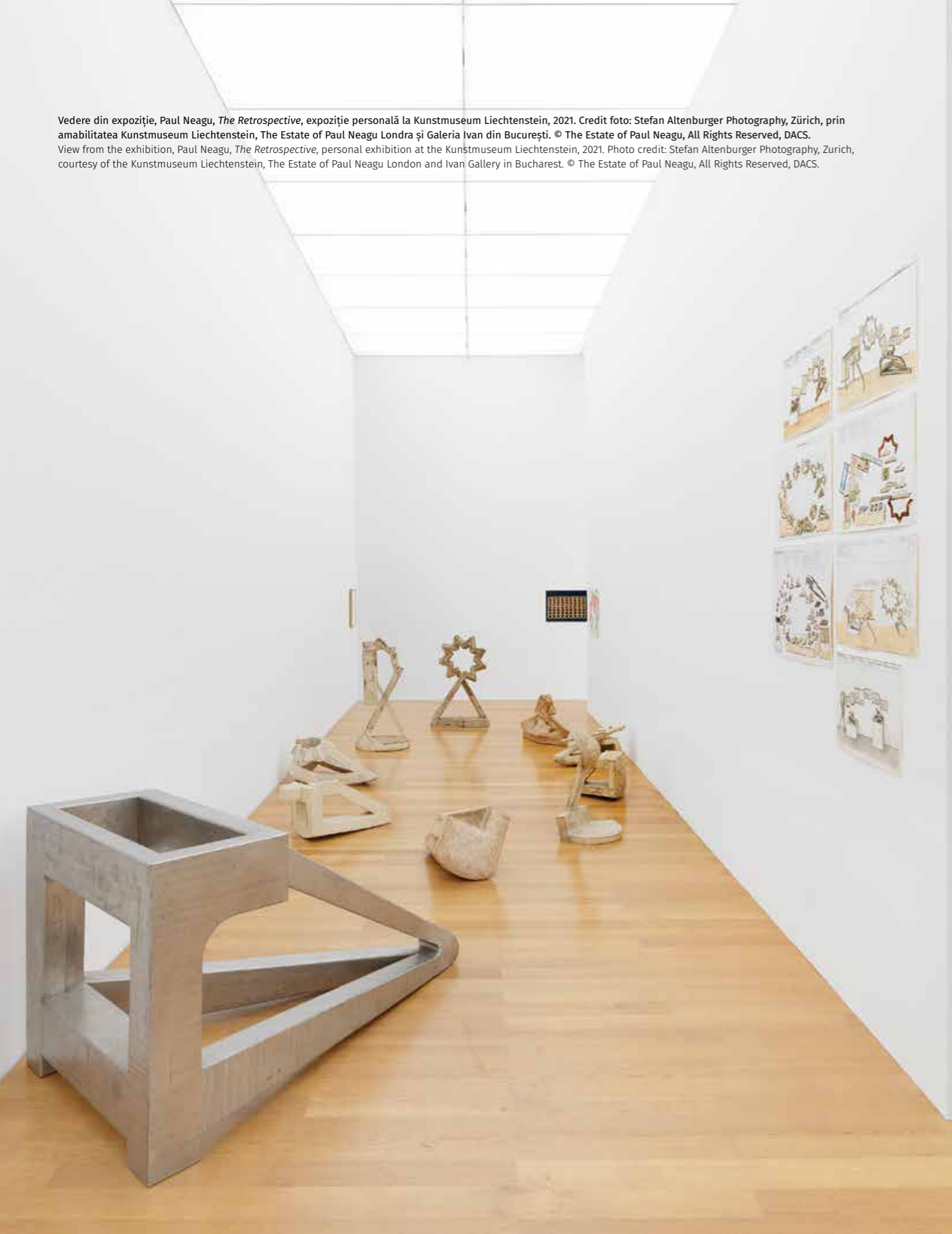
Mihai Teodorescu, *Savefile\_100521\_220521*, 3-channel video loop, car seat, beads, towel, 2021.

Up, from left to right: *Weary traveler*, ink drawing on paper mounted on wooden panel, 35 x 24 x 4 cm, 2021. *Cabin*, ink drawing on paper mounted on wooden panel, 66 x 97 cm, 2021. *Stingrays*, pigmented plaster, 51 x 40 x 2,5 cm, 2021. Photo credit: Oana Pop.

societăți văzute de unii ca în declinul ei manierist, de alții ca cea mai bună dintre lumile posibile. Din acest turn observațional cei trei creează viziuni personale, alternative ale profunzimii ontologice, pe care ne invită să le împărțim. Așadar, nu mică i-ar fi fost surpriza să constate o prezentare cât de cât exhaustivă în linii groase și cât de cât sistemică în dezvoltarea ei, de la structura internă a moleculei și epiderma actuală tehnologizată din lucrările lui Radu Oreian, la activitățile umane subiective și fără istorie – între hazard poetic și umanism călăuzitor – în compozițiile lui Mihai Teodorescu și până la realități ca visul postuman al colonizării galactice, între utopie și proiect de reconstrucție, din lucrările lui Dan Beudean. Ecouri de simetrie și lentoare meridională antică, membrane lichide, plasmatică sau sanguină, vene, capilare și entropice structuri de tip celular sau cosmic, ori aranjări și permutații ordonate consumerist ca pe raft, apar în prima sală expozițională în lucrările lui Radu Oreian. Acestea pot fi prezentate antropologului nostru ca trasând bazele unui principiu ordonator al viului, predestinat subordonării legii a doua a termodinamicii, de consum și multiplicare, până la ordinea specifică sistemelor entropice joase. Caracteristicile intertextuale care ies la iveală în realități onirice ca planuri pentru posibilități materiale ale viitorului iminent din lucrările lui Dan Beudean, punctează al doilea spațiu expozițional, integrate într-un capăt opus al sălii în contrapondere cu lucrările realizate la entropie ridicată, care par a prezenta inconsistența logică dar colorată poetic din ceea ce numim unitar cultura umană, de la obiceiurile ei la

From this observational tower, the three artists create personal visions, alternatives of the ontological profundity, which they invite us to share. Thus, it would be a big surprise to notice a relatively exhaustive gross presentation, but also a systemic one in its development, from the internal structure of the molecule and the current technical epidermis from Radu Oreian's works, to the subjective and ahistorical human activities – between poetic chance and guiding humanism – in the works of Mihai Teodorescu, to realities as the post-human dream of galactic colonization, between utopia and reconstruction project in the works of Dan Beudean. In the first room of the exhibit, the works of Radu Oreian present echoes of symmetry and ancient southern slowness, liquid, blood, or plasmatic membranes, veins, capillaries, or cellular or cosmic entropic structures, or arrangements and permutations, ordered in a consumerist manner, as on a shelf. These may be presented to our anthropologist as tracing the basics of a principle of order of the living, predestined to be subordinated to the second law of thermodynamics, consumption, and multiplication, to the order of the lower entropic systems. The intertextual qualities that emerge from oneiric realities as plans for the material possibilities of the imminent future from Dan Beudean's works mark the second exhibit room, integrated at one end of the room, in contrast to the highly entropic works which seem to present the logical but poetically colored inconsistency of what we call human culture, from its customs to its settlements, in the installation that is like a ship's command panel, of Mihai Teodorescu's works.

Vedere din expoziție, Paul Neagu, *The Retrospective*, expoziție personală la Kunstmuseum Liechtenstein, 2021. Credit foto: Stefan Altenburger Photography, Zürich, prin amabilitatea Kunstmuseum Liechtenstein, The Estate of Paul Neagu Londra și Galeria Ivan din București. © The Estate of Paul Neagu, All Rights Reserved, DACS.  
View from the exhibition, Paul Neagu, *The Retrospective*, personal exhibition at the Kunstmuseum Liechtenstein, 2021. Photo credit: Stefan Altenburger Photography, Zurich, courtesy of the Kunstmuseum Liechtenstein, The Estate of Paul Neagu London and Ivan Gallery in Bucharest. © The Estate of Paul Neagu, All Rights Reserved, DACS.



## EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD

# DAMIEN HIRST ȘI MEMORIA CULTURALĂ

## DAMIEN HIRST AND CULTURAL MEMORY

### TREASURES FROM THE WRECK OF THE UNBELIEVABLE

Artist: Damien Hirst

Curatoare: Elena Geuna

Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Veneția

09.04. - 03.12.2017

În 2017, concomitent cu Bienala, la Veneția a putut fi văzută și o amplă personală Damien Hirst, găzduită în două spații muzeale: Punta della Dogana și Palazzo Grassi, al căror proprietar era miliardarul francez François Pinault, prieten cu Hirst. Dubla expoziție s-a intitulat *Treasures from the wreck of the Unbelievable* (*Comori din epava [corabiei] Incredibilul/ Uimitorul*). Chipurile, vasul ar fi stat pe fundul Oceanului Indian cam 2000 de ani, până ce a fost recuperat, iar prețioasa lui încărcătură a fost prezentată publicului. Prin felul în care vorbea despre sculpturile de bronz, marmură, aur sau malahit, artistul întreținea ambiguitatea ficțiunii, făcând-o să pară întretesută cu adevărul (strategie postmodernă, am zice). Cel care deținea corabia, ni se spune, se numea Cif Amotan II (sclav eliberat, din Antiohia, ce devenise colecționar), iar vasul ar fi fost descoperit în 2008 aproape de coasta Africii de Est. O precizare din cuvântul înainte al caietului de expoziție subliniază infrastructura conceptuală postmodernă: „O parte din sculpturi sunt expuse înainte de a fi supuse operațiunilor de restaurare, fiind masiv încrustate cu corali și alte vietăți marine, ceea ce face, uneori, ca formele lor să fie virtual nerecognoscibile. O serie de copii de muzeu contemporane ale artefactelor recuperate se află, de asemenea, în expunere, iar aceste copii ne permit să ne imaginăm operele în formele lor originale, nealterate”. Observăm cum problematica raportului original/copie este și ea adusă în atenție, în același context ideatic al postmodernismului.

Un fapt interesant ce ține de asemenea de strategia expozițională este modul narativ, amplu, în care sunt concepute și redactate textele care se constituie în legende ale lucrărilor (citez un exemplu din același caiet de expoziție, traducerea îmi aparține): *Demon with Bowl* [*Demon cu un vas*]: „Stând în picioare și având o înălțime de peste optsprezece metri, această figură monumentală este o copie a unui bronz mai mic recuperat de pe epavă. Descoperirea statuii a venit ca o rezolvare a misterului unui cap de bronz despărțit de trup, cu trăsături sauriene, dezgropat în Valea Tigrului în 1932. Având fălci monstruoase căscate și ochi bulbucați, capul a fost identificat inițial ca fiind al lui Pazuzu, «regele babilonian al demonilor vântului». Dezgroparea acestei figuri a pus de atunci la îndoială identificarea respectivă [...]”.

Hirst împletește istoria și memoria culturală cu mitologia și ficțiunea pentru a ne înfățișa povestea comorilor de pe epava *Uimitorului*. Să menționăm că artistul atrage atenția asupra celor două sensuri pe care le are termenul *unbelievable*: *not believable* (de

### Text: Adrian Guță

In 2017, in Venice, at the same time as the Biennale, an ample Damien Hirst show was hosted at two museums: Punta della Dogana and Palazzo Grassi, whose owner was French billionaire François Pinault, a friend of Hirst's. The double exhibition was titled *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. The ship in question had, supposedly, been on the bottom of the Indian Ocean for around 2000 years before being recovered and its contents shown to the public. In the way the artist talked about the sculptures, made of bronze, marble, gold, or malachite, he maintained the ambiguity of the fiction, making it seem intertwined with truth (a postmodern strategy, we could say). The ship's owner, we were told, was named Cif Amotan II (a freed slave from Antioch who became a collector), and the ship was allegedly discovered in 2008 off the coast of East Africa. A note in the exhibition booklet's introduction emphasizes the postmodern conceptual infrastructure: "Many of these sculptures are exhibited prior to undergoing restoration, heavily encrusted in corals and other marine life, at times rendering their forms virtually unrecognizable. A series of contemporary museum copies of the recovered artefacts are also on display, which imagine the works in their original, undamaged forms." We see how the relationship between original and copy is also brought to the forefront in this same context of postmodern ideas. An interesting fact relating to the exhibition strategy is the rich narrative style in which the texts about the artworks, which become their legends, are conceived and written. To quote an example from the same exhibition booklet, about the work *Demon with Bowl*: "Standing at just over eighteen metres, this monumental figure is a copy of a smaller bronze recovered from the wreckage. The discovery of the statue appeared to solve the mystery of a disembodied bronze head with saurian features excavated in the Tigris Valley in 1932. Characterised by monstrous gaping jaws and bulbous eyes, the head was initially identified as Pazuzu, the Babylonian 'king of the wind demons'. The unearthing of this figure has since called this identification into question [...]"

Hirst weaves history and cultural memory together with mythology and fiction in order to present to us the *story* of the treasures on the wreck of the *Unbelievable*. The artist also draws attention to the two meanings that the term *unbelievable* can have: *not believable* and *amazing*. I would lean towards the second meaning if I were to translate the ship's name. It is a story that (in my opinion) reminds one of those about islands, treasures, and pirates that we used to read as children, which also

necrezut) și *amazing* (uimitor). Am înclina către al doilea înțeles, pentru traducerea numelui corabiei. Este o poveste care ni le amintește (în opinia subsemnatului) pe cele pe care le citeam în copilărie despre insule, comori, pirați. Ceea ce ne trimite și la spiritul ludic al artistului britanic, spirit ce a ieșit la suprafață și cu alte ocazii, în serii anterioare de lucrări sau chiar în foto-portrete promoționale.

Expoziția, prima personală majoră a lui Damien Hirst în Italia după retrospectiva din anul 2004 de la Muzeul Arheologic Național din Napoli, a fost curatoriată de către Elena Geuna și a durat din 9 aprilie până în 3 decembrie 2017, iar textele au fost redactate de Amie Corry. Pentru prima dată, Punta della Dogana și Palazzo Grassi, cele două spații deținute de François Pinault la Veneția, au fost alocate expoziției temporare a unui singur artist, Damien Hirst, acesta fiind cel mai ambițios proiect al său de până în momentul respectiv.

Damien Hirst a fost, la sfârșitul anilor '80 și în anii '90, liderul YBA (Young British Artists). Expoziția lor manifest s-a numit *Freeze* și a avut loc în anul 1988 în Londra, principalul ei organizator fiind Hirst, pe atunci încă student la Goldsmiths College of Art. *Freeze* a fost vizitată și de celebrul colecționar de artă Charles Saatchi, care a avut un rol benefic, în epocă, în traseul afirmării lui Hirst. Același rol îl va avea mai târziu, în etapa care include *Treasures...*, François Pinault. Un succes important, în 1995, pentru artistul la care ne referim, îl reprezintă faptul că a câștigat Premiul Turner, care până în 2016 s-a acordat numai artiștilor cu vârsta de până la 50 de ani. În 2012, Hirst a avut o retrospectivă majoră la Tate Modern, Londra, în contextul Olimpiadei Culturale. Artistul a parcurs etape derutant-diverse, putem spune, de la un fel de op art și minimalism constând în vitrine cu medicamente sau panouri cu elemente circulare colorate (*Spot Paintings*), la rechini-tigru „expuși” în vitrine umplute cu formaldehidă, la faimosul craniu încrustat cu diamante, intitulat *For the Love of God*. Una din strategiile de primă linie ale artiștilor YBA era șocul, menit să provoace publicul, iar Hirst a aplicat-o exemplar. Pe de altă parte, o adevărată obsesie pentru el este moartea, iar preocuparea aceasta se regăsește în operă: a se vedea mai sus exemplul vitrinei cu rechinul și craniul-„bijuterie”, apropiate, am spune, de simbolismul istoric, prin morbidețe și decadența opulenței. Memoria culturală este o coordonată conceptuală esențială a perioadei recente, în opera lui Damien Hirst, perioadă căreia îi aparțin piesele ce alcătuiesc *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. O memorie culturală contaminată și de ficțiune, cum era de așteptat din partea unui artist care nu ocolește, așa cum scriam mai sus, ludicul. Artefactele „găsite” pe *The Unbelievable* sunt din materiale variate (bronz, marmură de Carrara, marmură roz, aur, argint, pietre semi-prețioase, agat, lapis lazuli, calcar, rășină pictată...), și cu dimensiuni care merg de la cele potrivite lucrărilor de vitrină, până la *Demonul cu vas*, care are o înălțime de aproape 20 m (parter și două etaje la Palazzo Grassi). Expunerea era completată de câteva piese video (probabil pentru sporirea credibilității ficțiunii), cu scafandri care desfășoară operațiuni de recuperare a comorilor, cândva deținute de Cif Amotan II, de pe fundul mării.

În spațiile expoziționale conținute de Punta della Dogana, deasupra unui scurt pasaj dintr-o sală în alta, era scris (parte din *scenariul* expozițional): „Somewhere Between Lies and Truth Lies the Truth” („Undeva între



Imagini din expoziție. Credit foto: Adrian Guță.

Images from the exhibition. Photo credit: Adrian Guță.

points to the British artist's playful spirit, which surfaced at other times in the past as well, in his previous series or in his promotional portraits.

This first major solo show of Damien Hirst in Italy following the 2004 retrospective at the National Archaeological Museum in Naples was curated by Elena Geuna and was open between 9 April and 3 December 2017; the texts were written by Amie Corry. For the first time, Punta della Dogana and Palazzo Grassi, the two spaces owned by François Pinault in Venice, were used to temporarily exhibit the work of a single artist, Damien Hirst. It was his most ambitious project yet.

At the end of the '80s and '90s, Damien Hirst was the leader of the YBA (Young British Artists). Their manifesto-exhibition was called *Freeze* and took place in 1988 in London, its main organizer being Hirst, who was still a student at Goldsmiths College of Art. *Freeze* was visited by the famous art collector Charles Saatchi, who, at the time, played a positive role in Hirst's career as an artist. This same role would be played by François Pinault in the later stage of Hirst's work, which includes *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. An important achievement early in Hirst's career was winning the Turner Prize in 1995, which until 2016 had only been awarded to artists under 50. In 2012, Hirst had a major retrospective at Tate Modern, London, in the context of the Cultural Olympiad.

The artist went through a confusing number of stages, from a kind of op art and minimalism consisting in medicine cabinets or paintings with colored dots (*Spot Paintings*), to tiger sharks exhibited in display cases full of formaldehyde, to the famous diamond-encrusted skull titled *For the Love of God*. One of the YBA's main strategies was shock, provoking the audience, and Hirst applied it masterfully. On the other hand, a real obsession of his was death, and this is visible in his work: see the above example of the shark and the "jewel" skull, which connect to historical symbolism through their morbidity and the decadence of opulence.

Cultural memory is an essential concept in Damien Hirst's recent work, which includes the pieces from *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. A cultural

# GETA BRĂTESCU - (DIN NOU) ÎN DANEMARCA (AGAIN) IN DENMARK

## FREEDOM OF FORMS

Artist: Geta Brătescu

Kunstforeningen GL Strand, Copenhaga

06.04. - 06.06.2021

Geta Brătescu a călătorit pentru prima oară în Danemarca în 1971, în cadrul unor schimburi de experiență cu artiști danezi organizate de către U.A.P., apoi din nou în 1985, experiență pe care artista o relatează pe larg în volumul *Atelier vagabond*, publicat la Cartea Românească, București, în 1994 (în capitolul extins „Un centru ex-centric”, pp. 145-221). Cu ocazia călătoriei din 1985 petrece aproape o lună de zile în proximitatea capitalei, în Værløse și Lyngby – unde prezintă de altfel o expoziție personală la Kunstforening Lyngby. Geta Brătescu scrie despre vizitele sale în împrejurimi și în Copenhaga, despre expozițiile și filmele pe care le vizionează acolo, despre contactul cu cultura, arta și stilul de viață daneze, pe care le apreciază și le surprinde cu o fină empatie.

35 de ani mai târziu, prima expoziție personală a Getei Brătescu în Copenhaga s-a desfășurat sub semnul amânărilor și restricțiilor impuse de pandemia de COVID-19. Programată inițial să se deschidă în luna ianuarie 2021, expoziția *Freedom of Forms (Libertatea formelor)* a fost inaugurată fără public și fără program de vizitare pe 6 aprilie, urmând apoi ca abia din 21 aprilie să poată fi vizitată de către public, în contextul reglementărilor destul de aspre impuse de statul danez instituțiilor culturale – care, prin contrast, nu au mai fost închise în România încă din luna iunie 2020.

Concepută în formula unei retrospective sintetice, expoziția a fost realizată în colaborare cu Galeria Ivan din București, principala galerie care a lucrat cu Geta Brătescu din 2007 până la moartea sa în 2018 și în continuare, în prezent, cu galeria Hauser & Wirth, care contribuie din 2017 la reprezentarea internațională a artistei, și Kunstmuseum St. Gallen, instituție elvețiană ce a prezentat *L'art c'est un jeu sérieux*, o primă versiune a acestei expoziții, între 9 iunie și 15 noiembrie 2020, în St. Gallen, Elveția.

Pornind de la formula unei expoziții itinerante, *Freedom of Forms* se constituie într-un discurs expozițional distinct, adaptat viziunii curatoarei daneze Pernille Fonnesbech și spațiului Kunstforeningen GL Strand. Selecția bifează deja bine-cunoscutele lucrări „iconice” ale Getei Brătescu din anii '70-'80, care comunică audiențelor vestice prin limbajul conceptualist al neo-avangardelor epocii și care sunt astfel integrate în canonul universal al artei, precum autoportretul cu mașina de scris Oliver *Doamna Oliver în costum de călătorie* (1980), o trimitere la dubla formație a artistei – de literat și de artist vizual, fotomontajul-manifest *Magneți în oraș* (1974), autoportretul secvencial *Surâsul* (1978), sau, cu un substanțial conținut politic,

## Text: Diana Urgan

Geta Brătescu first traveled to Denmark in 1971, as part of a series of exchange programs with Danish artists organized by the Visual Artists' Union (UAP), and then again in 1985, an experience that the artist recounts in the book *Atelier vagabond*, published by Cartea Românească, Bucharest, in 1994 (in the extended chapter “Un centru ex-centric,” pp. 145-221). During her 1985 trip, she spent almost one month in the vicinity of the capital, in Værløse and Lyngby; she had a solo show at Kunstforening Lyngby. Geta Brătescu writes about her visits to and around Copenhagen, about the exhibitions and films she saw there, about her contact with Danish art, culture, and lifestyle, which she appreciates and depicts with fine empathy.

35 years later, Geta Brătescu's first solo show in Copenhagen took place in the context of the delays and restrictions caused by the COVID-19 pandemic. Initially scheduled for January 2021, the exhibition *Freedom of Forms* was opened, with no public and no visiting hours, on April 6. Only after April 21 was it open to the visiting public, under the fairly harsh regulations imposed for cultural institutions by the Danish government; in contrast, art institutions have not been closed in Romania since June 2020.

Conceived as a synthetic retrospective, the exhibition was organized in collaboration with Ivan Gallery in Bucharest, the main gallery to work with Geta Brătescu until her passing in 2018 and, in the present, with Hauser & Wirth Gallery, which has been contributing to Brătescu's international representation since 2017, and with Kunstmuseum St. Gallen, the Swiss institution that showcased *L'art c'est un jeu sérieux*, the initial version of the present exhibition, between June 9 and November 15, 2020, in St. Gallen, Switzerland.

Starting from the formula of a traveling exhibition, *Freedom of Forms* is built in a distinctive exhibition discourse, adapted to the vision of Danish curator Pernille Fonnesbech and the space of Kunstforeningen GL Strand. The selection includes Geta Brătescu's already famous “iconic” works, made in the '70s and '80s, which communicate with western audiences in the conceptualist language of the neo-avant-gardes of the time, and which are therefore integrated into the world art canon. These include but are not limited to: her self-portrait with an Oliver typewriter, *Mrs. Oliver in her traveling costume* (1980), a reference to the artist's dual career, as a person of letters and as a visual artist, the manifesto-photo-montage *Magnets in the City* (1974), the sequential self-portrait *The Smile* (1978), or *Censored Self-Portrait* (1978), which has a substantial



Vedere din expoziție. Credit foto: David Stjernholm. Prin amabilitatea Galeriei Ivan din București. © The Estate of Geta Brătescu.  
View from the exhibition. Photo credit: David Stjernholm. Courtesy of the Ivan Gallery in Bucharest. © The Estate of Geta Brătescu.

*Autoportret cenzurat* (1978), fără a se restrânge însă doar la acestea. În schimb, selecția curatorială acoperă diversele moduri de lucru ale artistei cu desenul și cu suportul hârtiei în sens extins, precum în colajul monumental *Carpați* (1985), realizat din zecile, sutele de hârtii provenite de la filtre de țigări fumate, în instalațiile de colaje pe bucăți de hârtie decupate, împăturite și prinse leoporello *Cărți ritualice* (1991), în „desene cu ochii închiși” precum seria *Capricio* din 2008, în care devin vizibile apariții și siluete eliberate din matca subconștientului creator de forme, sau, mai recent, ciclurile extinse de „desene cu foarfeca”, colajele de hârtie cu desen *Jocul formelor*, pe care artista a început să le elaboreze în ultimii zece ani ai carierei sale. *Libertatea formelor*, titlul expoziției, face referire la această atitudine experimentală inepuizabilă a Getei Brătescu în raport cu procesul artistic, care se manifestă în medii diverse, în serialitate și în explorarea neobosită a pluralității de forme. Libertatea, abordarea actului artistic ca un joc, devin din ce în ce mai pregnante odată cu înaintarea în vârstă a artistei, *Jocul formelor* funcționând totodată ca o scriere într-un limbaj propriu de semne și forme, ca o partitură, sau ca un dans – despre care Geta Brătescu vorbește, de altfel, în ultimul său film, *The Gesture, The Drawing*, realizat în 2018 împreună cu Ștefan Sava, prezentat în această expoziție.

political content. The curatorial selection also covers the artist's various means of engaging with drawing, with the medium of paper in an extended sense, such as in the monumental collage *Carpathians* (1985), made from the tens and hundreds of papers taken from smoke cigarette filters, in the installations made up of collages on sheets of paper that have been cut up and accordion-folded, titled *Ritual Books* (1991), in her “drawings with the eyes closed,” such as the *Capricio* series from 2008, in which one can see apparitions and silhouettes freed from the wellspring of the form-engendering unconscious, or the more recent series of “scissor drawings,” the collages with drawings on paper titled *Game of Forms*, which the artist began executing in the last ten years of her career. The exhibition's title, *Freedom of Forms*, references Brătescu's inexhaustible experimental attitude in her art, manifest in diverse media, in seriality and in the tireless exploration of the plurality of forms. Freedom, approaching the artistic act as a game, becomes increasingly noticeable later on in her career. The *Game of Forms* functions at the same time as a writing in a personal language of signs and forms, as a score or a dance, which Geta Brătescu actually speaks about in her last film, *The Gesture, The Drawing*, made in 2018 together with Ștefan Sava, which is included in the exhibition.

Translated by Rareș Grozea

# PAUL NEAGU - ÎN CONTINUARE RELEVANT STILL RELEVANT

## THE RETROSPECTIVE

Artist: Paul Neagu  
Kunstmuseum Liechtenstein  
16.06. - 05.09.2021

O altă expoziție afectată de pandemia de COVID-19 a fost prima retrospectivă internațională a artistului de origine română Paul Neagu (1938-2004), programată pentru 2020, inaugurată abia pe 16 mai 2021 la Kunstmuseum Liechtenstein. Proiectul expozițional, având la bază o cercetare extinsă a operei artistului româno-britanic, a fost gândit dintru început cu un caracter itinerant, urmând a fi prezentat, în variante adaptate contextelor spațiale și pandemice respective, în Londra, la Camden Arts Centre, și în București, la Muzeul Național de Artă al României. Echipa de curatori formată din Magda Radu, Georg Schöllhammer și Friedemann Malsch – pentru expoziția de la Liechtenstein, cel din urmă fiind fostul director al instituției muzeale în cauză – a operat o selecție substanțială de peste 300 de lucrări din mai multe perioade de creație ale artistului, de la obiectele tactile și *Manifestul artei palpabile (Palpable Art Manifesto)* de la sfârșitul anilor '60, trecând prin acțiunile performative realizate în anii '70 în Marea Britanie (*Cake Man, Blind Bite, Going Tornado, Hyphen-Ramp*), în paralel cu dezvoltarea conceptului și formulei spațiale a „hyphen”-ului, care continuă să fie reformulat și hibridizat în alte tipologii sculpturale de-a lungul carierei sale artistice. Parcursul expoziției surprinde practica artistică pluri-medială a lui Paul Neagu, prezentată în instalații de sculpturi, documentații foto-video de performance, pictură, desen, care se inspiră și recrează soluțiile de design și *display* expoziționale implementate de către artistul însuși în expozițiile realizate în timpul vieții. Din acest punct de vedere, o serie importantă de lucrări mai rar expuse o reprezintă ciclul de *Display drawings*, sau desene de proiecte și grupaje expoziționale realizate sau imaginate de către Paul Neagu, de la sfârșitul anilor '60 și până în anii '90. Aceste desene în pastel și acuarelă pe hârtie sunt totodată documente esențiale pentru modurile variate și precise în care artistul își concepea și vizualiza lucrările, integrate în instalații și compoziții semnificative, printre care ansamblul sculptural al celor *Nouă stațiuni catalitice* este doar cel mai bine cunoscut. Demersul curatorial evidențiază astfel atât versatilitatea de medii și tehnici de expresie ale lui Paul Neagu, cât și sistemul complex de gândire de la baza proceselor sale artistice generative, structurat și revizitat în textele, schemele, caietele de schițe și idei, compuse și recompuse de către artist în timp. Unul dintre cei mai importanți artiști români din perioada postbelică și contemporană, Paul Neagu s-a născut în 1938 în București. După o etapă de căutări și încercări de studiu în domenii diverse – desen tehnic,

## Text: Diana Ursa

The first international retrospective of Romanian-born artist Paul Neagu (1938-2004) was another show affected by the COVID-19 pandemic. Initially scheduled for 2020, the exhibition only opened on May 16th 2021, at Kunstmuseum Liechtenstein. The show, based on extended research of the British-Romanian artist's work, was conceived from the start as a touring exhibition to be adapted to various spatial situations and pandemic protocols for Camden Arts Centre and the National Art Museum of Romania (Muzeul Național de Artă al României), Bucharest, respectively. The curatorial crew for the Liechtenstein iteration was composed of Magda Radu, Georg Schöllhammer, and Friedemann Malsch, the latter being the former director of the aforementioned institution. They sifted through a staggering selection of over 300 works from various creative periods of the artists, from his tactile objects and the *Palpable Art Manifesto (Manifestul artei palpabile)* of the late '60s to his '70s UK performative works such as *Cake Man, Blind Bite, Going Tornado or Hyphen-Ramp*, contrasted with his development of the *hyphen* concept and spatial form, which he continued to reinvent and incorporate into various sculptural typologies throughout his career.

The exhibition's scenography follows Neagu's multi-disciplinary practice through sculpture installations, photo and video documentation of performance pieces, as well as paintings and drawings while borrowing from and recreating the artist's original display and design solutions, as presented in the shows during his lifetime. In this respect, we get to see an important selection of works from the seldom shown *Display drawings* series, or his late '60s to the early '90s project sketches and scenography suggestions for shows put together or just imagined by Neagu. Furthermore, these pastel and watercolor drawings are essential documents in understanding the artist's various and precise ways of conceiving and visualizing his works. He would also use them in significant installations and assemblages, among which the *Nine Catalytic Stations (Nouă stațiuni catalitice)* sculptural structure is the most well-known. The curatorial angle emphasizes both Neagu's versatile use of media and expression, as well as the complex thought system he devised for his generative artistic processes, which he elaborated and revisited throughout the various texts, schemas, sketches, and ideas he composed and rearranged in time. One of the most important Romanian artists from the post-war and contemporary period, Paul Neagu was born in Bucharest in 1938. After a period of trials



Vedere din expoziție. Credit foto: Stefan Altenburger Photography, Zürich, prin amabilitatea Kunstmuseum Liechtenstein, The Estate of Paul Neagu Londra și Galeria Ivan din București. © The Estate of Paul Neagu, All Rights Reserved, DACS.

View from the exhibition. Photo credit: Stefan Altenburger Photography, Zurich, courtesy of the Kunstmuseum Liechtenstein, The Estate of Paul Neagu London and Ivan Gallery in Bucharest. © The Estate of Paul Neagu, All Rights Reserved, DACS.

inginerie, filosofie – Neagu a studiat pictura la Institutul „Nicolae Grigorescu” din București. Ulterior a călătorit în afara țării cu ocazia selecțiilor de artă românească ale lui Richard Demarco, luând decizia de a părăsi țara și de a se stabili în Londra în 1970, unde a predat, creat și lucrat până la moartea sa în 2004. Artiști importanți, precum Antony Gormley, Anish Kapoor, Rachel Whiteread, Tony Cragg s-au numărat printre studenții săi, iar lucrările sale se găsesc în multe colecții publice naționale și internaționale, printre care: Consiliul Artistic al Marii Britanii, Muzeul Național de Artă al României, Muzeul de Artă din Philadelphia, The Scottish National Gallery of Modern Art, Tate Gallery Londra, Muzeul Victoria and Albert, Londra, Muzeul Prefectural Tochigi din Japonia, printre altele. Expoziția revizitează și readuce astfel în atenția publicului figura relevantă nu doar artistic, ci și cultural, a artistului Paul Neagu și este produsă de Kunstmuseum Liechtenstein în colaborare cu The Estate of Paul Neagu London și cu Galeria Ivan din București. Scenografia și reconstrucțiile din expoziție – în special o serie de „Hyphens” de mari dimensiuni, din lemn, care au fost arătați în expoziții importante ale lui Neagu, precum personala de la Third Eye Centre, Glasgow, 1979, sau de la ICA Londra, 1979, dar care nu au supraviețuit până în prezent – sunt realizate de către Johannes Porsch. Expoziția va fi însoțită de o monografie dedicată artistului, aflată în curs de realizare, care centralizează perspective critice, studii de istoria artei, interviuri, cât și textele artistului însuși, care atestă bogata constelația teoretică și conceptuală a demersului său.

and tribulations in fields such as technical drawing, engineering, and philosophy, he studied painting at the Nicolae Grigorescu Art Institute in Bucharest. He would later get to travel abroad thanks to Richard Demarco's Romanian art selections, eventually permanently moving to London in 1970, where he worked and taught until his death in 2004. His former students include notable contemporary artists such as Antony Gormley, Anish Kapoor, Rachel Whiteread and Tony Cragg, while his works are part of important public art collections from Romania and abroad, including the Arts Council England, The National Museum of Art of Romania, the Philadelphia Museum of Art, the Scottish National Gallery of Modern Art, Tate London, the Victoria and Albert Museum, London, and the Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, Japan, among others. The exhibition, produced by Kunstmuseum Liechtenstein in collaboration with The Estate of Paul Neagu London and Ivan Gallery Bucharest, revisits the artist's work, relevant both artistically and culturally, bringing some much needed visibility to Neagu's legacy. Johannes Porsch is responsible for both the show's scenography and the original works' reconstructions on display, particularly a large-scale series of wooden *Hyphens* shown at Neagu's solo at the Third Eye Centre, Glasgow, 1979 and ICA London, 1979, that has unfortunately not survived the passage of time. A monograph dedicated to the artist currently in the works will accompany the exhibition, focused on critical takes and art history studies, as well as texts from the artist himself, proof of the rich theoretical and conceptual constellations surrounding his work.

Translated by andra nikolay



# ADRIAN GHENIE - ÎN BERLIN DESPRE BERLIN IN BERLIN ABOUT BERLIN

## WE HAD EVERYTHING BEFORE US

Artist: Adrian Ghenie

Galerie Judin, Berlin, Germania

1.06. - 10.07.2021

Adrian Ghenie nu mai are nevoie de introducere. Artă sa este expusă pe toate continentele, colecționată, ultra comentată. Ghenie este unul dintre puținii artiști din România ajuși la notorietate în plan internațional. Pictura este mediul predilect pe care artistul îl navighează cu pasiune și o înțelegere profundă pentru istoria coplesitoare scrisă până acum. Fără să fie intimidat de această istorie, Adrian Ghenie o admiră, o studiază cu interes și o folosește ca sursă continuă de inspirație, alcătuiindu-și un sistem propriu de referințe format din reciclări vizuale, recontextualizări, resemnificări. Într-un interviu mai vechi Ghenie afirma posibilitatea de a te îndrepta spre o pictură istorică pentru „a lua de acolo orice te inspiră” cu condiția „să adaugi ceva”, să transformi în altceva. Aproprieră este o metodă descoperită de artiști aflați în avangarda secolului trecut, un proces de recunoaștere a istoriei și totodată de poziționare în continuarea unui flux creativ, metodă favorită a nenumărați artiști contemporani din toate ariile creative. Pictura lui Adrian Ghenie nu are așadar pretenția originalității absolute, a noului, fiind mai degrabă un spațiu ludic unde ideile se reciclează, iar pasiunii de istoria artei se pot delecta într-un puzzle de referințe. În arta contemporană obsesia noului este un mit cu rădăcini în imaginarul secolului trecut. Practica împrumuturilor este un mod prin care artistul participă activ la scrierea istoriei artei. Menține în gândirea contemporană anumite estetici, idei. Repetiția se înscrie într-un circuit de validare a muncii unor predecesori. Simbolic, procesul poate fi interpretat ca unul ritualic, de revendicare a unor „strămoși” inspiraționali. Cea mai recentă expoziție semnată de Adrian Ghenie la Judin Galerie din Berlin marchează 15 ani de colaborare între artist și galeria care l-a consacrat internațional. *Aveam totul înaintea noastră* [We Had Everything Before Us] cuprinde picturi realizate în prima jumătate a anului 2021, respectiv în timpul lockdown-ului în Berlin din cel de-al doilea an marcat de pandemia globală. Un lockdown greu, care a transformat Berlinul într-un oraș fantomatic, fără viață socială timp de 9 luni. Așa cum sugerează titlul – o parafrază din paragraful care deschide romanul *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens: „Aveam totul înaintea noastră” – expoziția este o întoarcere a artistului spre timpul prezent, spre observarea realității imediate.

Boala, moartea, închiderea, izolarea au redus existența cotidiană la supraviețuire. Pentru un pasionat de istorie, orientarea temporală spre imediat nu este poate întâmplătoare într-un moment care în mod cert marchează un punct esențial în acest secol. Adrian Ghenie a fost consacrat prin preocuparea pentru

**Text: Valentina Iancu**



Adrian Ghenie, *Adolescentul*, ulei pe pânză, 86 × 66 cm, 2021. © artistul. Prin amabilitatea Galeriei Judin, Berlin.

Adrian Ghenie, *The teenager*, oil on canvas, 86 × 66 cm, 2021. © The artist. Courtesy Galerie Judin, Berlin.



Adrian Ghenie, *Singur acasă*, ulei pe pânză, 210 × 210 cm, 2021. © artistul. Prin amabilitatea Galeriei Judin, Berlin.

Adrian Ghenie, *Home Alone*, oil on canvas, 210 × 210 cm, 2021. © The artist. Courtesy Galerie Judin, Berlin.

memoria istorică, în special pentru experiențele traumatice ale dictaturilor secolului trecut. Catastrofa, efectele dictaturii, ororile războiului sunt subiecte predilecte care revin periodic în opera sa din ultimele două decenii. În această întoarcere spre prezent artistul rămâne în spațiul ideilor apăsătoare, în proximitatea morții, într-un timp istoric. Adrian Ghenie aduce în discuție prietenia, supraviețuirea în izolare, într-un proces de abstractizare a propriei existențe. Mult indescifrabil, multă incertitudine domină pânzele de dimensiuni mari, aparent figurative, care parcă se abstractizează când încerci să descifrezi cu precizie un fir narativ coerent. Pictura lui Adrian Ghenie se plasează într-o zonă intermediară între figurativ și abstract, un figurativ abstractizat pe alocuri: „(...) când pictez îmi dau seama că aceste cărămizi pe care le folosesc ca să-mi construiesc picturile sunt mici picturi abstract-expresioniste. Pe care mă simt complet îndreptățit și liber să le folosesc. Dacă am această reprezentare a unui copac foarte naturalistă, plictisitoare și realizez că suprafața este de fapt prea epică sau prea narativă, atunci iau ceva din metodologia abstract-expresionistă. De exemplu, doar picur pe ea [drip on it] – creez astfel un gest abstract care este un fel de abstracție gestuală [action painting].” Practic artistul criptează intenționat narativul. Tehnica de a picta cu ustensile rigide, spre exemplu cuțitul de paletă, conferă o imprecizie finisajelor care menține subiectul vag, neclar, sugerat mai degrabă decât definitiv conturat. Deși anti-narative, aceste imagini construite mai degrabă după principii ale deconstrucției pot inspira diferite subiecte. Iconografia este din registrul nimicurilor cotidiene: un laptop, un pantof cu toc, un coș de gunoi, un scaun de plastic, o țigară abandonată în colțul unei scaunieri pline, ascunse între straturi peste

Adrian Ghenie needs no introduction. His art is exhibited on every continent, collected, and extensively discussed. Ghenie is one of the few internationally famous Romanian artists. Painting is his medium of choice, which he navigates with passion and a deep understanding of its overwhelming history. Adrian Ghenie is not intimidated by this history, instead admiring, studying, and using it as a constant source of inspiration, creating his own system of references made up of recycled, recontextualized, and resignified visual material. In an older interview, Ghenie talked about the possibility of looking towards historical painting in order to “take anything that inspires you from there,” as long as “you add something,” turn it into something else. Appropriation is a technique developed by artists in the last century’s avant-garde, a process of acknowledging history while positioning oneself in the continuation of a creative flow. It is the favorite method of countless contemporary artists from all creative areas. Adrian Ghenie’s painting does not therefore claim absolute originality and newness, instead being a playful space where ideas are recycled and viewers passionate about art history can enjoy a puzzle of references. Contemporary art’s obsession with the new represents a myth rooted in the imagination of the previous century. The practice of borrowing is a way for the artist to take an active role in art historiography, preserving certain aesthetics and ideas in contemporary thought. Repetition is integrated into a circuit that validates the work of one’s predecessors. Symbolically, this can be interpreted as a ritualistic process of reclaiming one’s inspiring “ancestors.”

Ghenie’s most recent exhibition is at Judin Galerie Berlin, marking 15 years of collaboration between the artist and the gallery that put his name on the international map. *We Had Everything Before Us* is made up of paintings made in the first half of 2021, during the Berlin lockdown, in the second year of the global pandemic. It was a strict lockdown, turning Berlin into a ghost town with no social life for 9 months. As the title, which is a paraphrase of the opening paragraph of Dickens’s *A Tale of Two Cities*, suggests, the exhibition marks the artist’s turning towards the present, towards observing the reality around him. Disease, death, lockdown, and isolation have reduced daily life to survival. For someone passionate about history, the turn towards the now is perhaps no coincidence in what is certainly a major period in this century. Adrian Ghenie became established for his preoccupation with historical memory, especially with the traumatic experiences of last century’s dictatorships. Catastrophe, trauma, the effects of dictatorship, the horrors of war, these are all central subjects for Ghenie, who has returned to them periodically in his work of the last two decades. In this turn towards the present, the artist remains in the space of pressing ideas, in the proximity of death, in a historical time. Adrian Ghenie brings up friendship, survival in isolation, in a process of abstracting his own existence. Much unclearness and uncertainty dominate the imposing, apparently figurative canvases, that seem to become abstract just when you try to piece together a coherent narrative thread. Adrian Ghenie’s painting positions itself in an intermediary zone between figurative and abstract, a figurative marked by abstraction: “(...) when I paint I realize that the bricks I use to build my paintings are little Abstract Expressionist paintings. Which I feel completely entitled and free to use. If I have this boring,

# VULNERABILITATEA CA SUBVERSIUNE

## VULNERABILITY AS SUBVERSION

### HARDCOEUR

Artiști: Ayla Pierrot Arendt, Agnese Galiotto, Alina Kopytsa, Kristina Lovaas  
Curatoare: Teodora Talhoș  
fffriedrich, Frankfurt, Germania  
23 - 30.04.2021

Punctul de plecare al expoziției, a cărei dată de deschidere a fost amânată de cel puțin trei ori pe parcursul a cinci luni, l-a reprezentat neliniștea interioară provocată de tulburările sociale ce păreau să fi ajuns la un punct culminant vara trecută (privind retrospectiv, se pare că acesta era doar începutul, și nu finalul). În general, nesupunerea civilă este produsă de o combinație nefericită dintre condiții sociale și politice nefavorabile și o discriminare sistematică adânc înrădăcinată. De cele mai multe ori, aceasta se desfășoară într-un haos de fum și furie, cu victime pentru toate părțile implicate. Pe parcursul lunilor premergătoare deschiderii expoziției, conceptul curatorial inițial a fost regândit și transformat, fiind puternic influențat de situația pandemică care a făcut din lumea asta un loc chiar și mai precar. Pandemia nu numai că a creat o rană deschisă în viețile noastre personale, făcându-ne suspicioși și anxioși în interacțiunile de zi cu zi, dar a și lăsat oamenii deja vulnerabili chiar mai expuși decât înainte în fața greutăților de natură fizică și economică. Tocmai în acest context supraîncărcat, noțiunea de *vulnerabilitate* ar trebui reconsiderată.

*HARDCOEUR* reflectează asupra vulnerabilității ca o formă versatilă de rezistență, ce poate exprima nemulțumirea vis-a-vis de structurile predominante într-un mod care nu implică violența, fiind sustenabilă. În același timp, expoziția are ca scop investigarea vulnerabilității ca posibil catalizator pentru formarea unei reziliențe colective, începând pe plan individual. Să fii vulnerabil(ă) înseamnă să fii expus(ă), dar și să ai putere de a acționa, având capacitatea de a fi pasiv(ă) și, totodată, activ(ă). Recunoașterea și acceptarea propriei vulnerabilități implică luarea unei poziții subversive împotriva unei viziuni consacrate asupra lumii care înțelege puterea în mod primar ca o expresie a brutalității.

Cele patru poziții artistice prezentate în expoziție propun patru abordări diferite ale vulnerabilității, luând-o ca punct de plecare critica și chestionarea constrângerilor sociale și instituționale. Lucrările de artă tematizează expunerea radicală nu numai pe plan conceptual, dar și pe plan material. Broderia, ceramica, performance-ul și arta video sunt medii care nu sunt (încă) complet încorporate în canonul artistic, sau care au câștigat doar recent recunoaștere. Câteva dintre aceste medii au fost asociate pe parcursul istoriei cu stereotipuri legate de expresia artistică feminină, fiind așadar tratate ca ceva periferic narațiunii principale a Istoriei Artei.

### Text: Teodora Talhoș

The starting point of the exhibition, whose opening date was postponed at least three times in five months, was the inner turmoil caused by the social unrest that reached a high point recently (though, looking back at it, that seemed to be only the beginning, and not the end). Broadly speaking, civil disobedience is produced by an unfortunate entanglement of unfavorable political and social conditions and a deeply rooted systemic discrimination. It usually unfolds as a chaos of smoke and anger, with victims on all sides. During the months before the opening, the initial idea of the show expanded and transformed, being heavily influenced by the current pandemic situation that made this world an increasingly precarious place. Not only has it left a mark on our personal lives, making us suspicious and anxious in our everyday interactions, but it also left the vulnerable population even more exposed to physical and economic adversities. It is in this overloaded context that the notion of vulnerability should be reassessed.

Kristina Lovaas, *Am arătat diferit ultima dată când ne-am văzut, ceramică glazurată*, 2021. Credit foto: Jiyoong Chung.

Kristina Lovaas, *I looked different last time we saw each other, glazed ceramic*, 2021. Photo credit: Jiyoong Chung.



Vedere din expoziție. Credit foto: Jiyoong Chung.  
Exhibition view. Photo credit: Jiyoong Chung.

Din cauza lockdown-ului strict care era în vigoare în momentul deschiderii expoziției, totul s-a desfășurat într-un mod hibrid, într-o zonă gri și nesigură (muzeele și galeriile erau închise, dar am putut să ne strecurăm printre reguli pe motivul că *fffriedrich* este un off-space care ține de facultate, fiind parțial un spațiu destinat educației; din păcate, marile instituții culturale nu au fost văzute de legea germană ca locuri menite educației, ci mai degrabă ca ale entertainment-ului. Publicul larg a fost privat de schimburi și experiențe culturale timp de mai bine de cinci luni).

*HARDCOEUR* s-a deschis cu un performance al artistei Ayla Pierrot Arendt (\*1987 München, Germania) care s-a desfășurat în piața centrală a Frankfurtului, Römerberg, un loc încărcat de istorie și conotații politice. *Justitia – ein Blick in den Brunnen* (Justiția – o privire în fântână) a avut ca focus personificarea dreptății, zeița *Justitia*, reprezentată printr-o statuie de bronz în mijlocul pieței. De-a lungul secolelor, statuia *Justitia* a observat lumea din jur în tăcere de pe socul ei, nefiind legată la ochi așa cum o cere tradiția iconografică. De la încoronări imperiale până la arderea cărților interzise de regimul nazist, a fost martora unor evenimente care au marcat istoria. Cel mai recent, *Justitia* a fost invocată în cadrul protestelor Black Lives Matter, în vara anului 2020. În acest context împovărat de violență la nivel structural și neliniști sociale, Ayla Pierrot Arendt și-a propus să analizeze și să evalueze noțiunea curentă de dreptate socială și modurile ei de desfășurare. Preluând rolul unui ghid turistic, Arendt s-a aventurat în apele tulburi ale fântânii. *Justitia* a fost lăudată ca voce universală a celor mulți, aflată într-o continuă negociere între bine și rău. Performance-ul s-a desfășurat cu un public fizic

*HARDCOEUR* reflects on vulnerability as a versatile form of resistance that can show dissatisfaction with the existing hegemonic structures in a way that doesn't employ violence and is sustainable. At the same time, it aims at investigating its potential as a catalyst for collective resilience, starting with the individual. Being vulnerable means being exposed, but also having agency, thus acting and being acted on at the same time. Acknowledging and embracing one's own vulnerability implies taking a subversive stance against an established worldview that primarily understands power as a display of brutality.

The four artistic positions presented in the exhibition propose different approaches towards vulnerability, implying it through a critique and a questioning of the dominating social and institutional constraints. The artworks reflect on the topic of radical exposure not only on a conceptual level, but also on a material one. Embroidery, ceramics, performance and video are all media which are not (yet) fully embedded in the art-historical canon or have only recently gained acknowledgement. Some of them have historically been associated with stereotypes of feminine means of expression and thus treated as peripheral to the main narrative of Western Art History.

Because of the strict lockdown that was going on when the show opened, everything took place in a hybrid format, an uncertain and grey zone (the museums and galleries were closed, but we could slip through the rules because *fffriedrich* is an offspace belonging to the University, being a space partially dedicated to education. Sadly, big cultural institutions were not seen by the German law as places of education, but rather

# 20 DE ANI DE LA ÎNFIINȚAREA MNAC – UN INTERVIU CU CĂLIN DAN, DIRECTORUL MNAC

## 20 YEARS SINCE THE OPENING OF MNAC – AN INTERVIEW WITH CĂLIN DAN, MNAC DIRECTOR

Interviu realizat de / An interview by Magda Cârneci



Călin Dan. Credit foto / photo credit: Gabi Pană.

**Magda Cârneci:** Dear Călin (if we decide to keep a friendly tone), what is the better or lesser—known history behind the idea of creating a contemporary art museum in Bucharest?

**Călin Dan:** The idea for a museum of Romanian modern and contemporary art was first coherently formulated in a project I launched with my colleagues from *ARTA Magazine* in 1991. At that time I was the editor-in-chief, and I was trying to combine a historical view on recent art with the debates around certain urgent topics at the time. We thought that a discussion on the possibility/impossibility, the need (or lack thereof) to create a contemporary art museum in Romania might be of interest to the local artistic community. The result was eloquent—many people (artists, architects, art historians, and art critics) responded, and they offered articulate ideas about possible locations, organizational structures, or content. Unfortunately (and this is the most interesting thing to me, symbolically), this material was not published then. It will only be published this anniversary year by MNAC Books under the title *PentruContra* ["ForAgainst"].

**M.C.:** What do you remember from 2001, when MNAC was founded? Or were you abroad?

**C.D.:** Back then I was living between Amsterdam and Bucharest. I clearly remember the positions taken in the public space, especially a debate that took place at CIAC, the spaces on Spătarului Street. The discussions, which already concerned the museum's future location, were very vehement, and I was surprised that so much energy was put into them, given the extremely complicated social, political, and economic context. For someone like me, always forced—by the objective nature of things—to put events in Romania into a broader context, it was pretty weird to see how the dirty streets, the collapse of Bucharest (which was already becoming obvious), and the extreme poverty that had not yet been exiled to the periphery did not seem to bother anyone in our circle. Looking at things retrospectively, it is understandable that a certain optimism was taking shape, in connection to Romania becoming a NATO candidate, the relations with the European Union improving, and the traumas of the '90s seeming to be slowly overcome.

**Magda Cârneci:** Dragă Călin (dacă păstrăm un ton amical), care ar fi istoria mai mult sau mai puțin cunoscută a ideii de a crea un muzeu de artă contemporană la București?

**Călin Dan:** Ideea unui muzeu care să prezinte arta modernă și contemporană din România a fost pentru prima dată formulată coerent într-un proiect pe care l-am lansat împreună cu colegii mei de la *Revista ARTA*, în 1991. La acea dată eram redactorul șef al publicației și încercam să combin o viziune istorică asupra artei recente cu dezbateri pe teme urgente ale momentului. Ni s-a părut atunci că o discuție despre posibilitatea/imposibilitatea, necesitatea (sau lipsa necesității) creării unui muzeu de artă contemporană în România ar putea fi de interes pentru comunitatea artistică locală. Rezultatul a fost elocvent – a răspuns un număr mare de personalități (artiști, arhitecți, istorici și critici de artă), care au venit cu idei articulate despre posibile sedii, structură organizatorică sau conținut. Din păcate (și asta mi se pare interesant din punct de vedere simbolic), materialul nu a fost publicat atunci. El va apărea abia în acest an aniversar, la Editura MNAC, sub titlul *PentruContra*.

**M.C.:** Ce-ți amintești din anul 2001, când MNAC a fost înființat? Sau erai cumva în străinătate?

**C.D.:** Trăiam pe atunci între Amsterdam și București. Îmi amintesc deci foarte bine poziționările din spațiul public, și mai ales o dezbatere care a avut loc la CIAC, în spațiile din strada Spătarului. Discuțiile erau foarte vehemente, se învârteau deja în jurul sediului, iar eu eram mirat de faptul că se consumau atât de multe energii într-un context social, politic și economic extrem de complicat. Pentru cineva ca mine, în mod permanent obligat – prin natura obiectivă a lucrurilor – să pună realitățile din România într-un context mai amplu, era destul de bizar să vezi cum mizeria stradală, colapsul orașului București (deja evident), sărăcia extremă – care pe atunci nu fusese exilată încă la periferie – nu păreau să preocupe pe nimeni din cercul nostru. Retrospectiv privind lucrurile, este desigur de înțeles că atunci se contura un oarecare optimism legat de acceptarea dosarului România pentru candidatura NATO, relația cu Uniunea Europeană era în curs de ameliorare, traumele anilor '90 păreau ușor-ușor depășite.

**M.C.:** Cum privești disputa acerbă de atunci din jurul faptului că MNAC urma să ocupe o mică parte din Casa Poporului sau Palatul Parlamentului, cum a fost ulterior denumită clădirea începută de Ceaușescu?

**C.D.:** Disputele de principii sunt prin natura lor fascinante și pot genera idei noi. Din păcate, aici nu a fost vorba despre așa ceva. După ce a devenit clar că, obiectiv vorbind, MNAC va exista în clădirea menționată de tine – sau nu va exista defel – lucrurile au degenerat. În sensul că soții Perjovschi au făcut din campania anti-MNAC un instrument de brand și de auto-promovare, înțelegând valoarea de marketing a scandalului într-o scenă internațională aflată atunci în lipsă de subiecte senzaționale. Decizia lor are sens în cadrul unei campanii comerciale – e însă cinică în contextul dezvoltării culturale a României, tocmai datorită momentului de relativă normalizare despre care vorbeam. Datorită vehemenței și agresivității nenuanțate și ireductibile a celor antemenționați, care au exploatat abil popularitatea artistică în ascensiune a lui Dan Perjovschi, dându-i totodată și o aură pseudo-rebelă, scena culturală a României a ajuns să fie percepută în exterior ca divizată, coruptă politic, incapabilă să gestioneze crize de opinie. Pe termen scurt, această campanie a fost nocivă și a consumat resurse care puteau fi puse la lucru în slujba artiștilor și a celorlalți profesioniști din câmpul culturii vizuale. Pe termen mediu, este interesant să constăți cum apetitul pentru scandal, lipsa de nuanțe, voluptatea constituirii de găști, indiferența la argumentele opozanților și în general plăcerea de a da lecții de pe poziții ipocrite virtuozitate sunt caracteristici de durată și de acoperire nu doar la noi, în micul Balcan, ci și pe scena artistică internațională. Dacă experiența mea de două decenii în cultura occidentală mi-a adus incontestabile beneficii, ea m-a sensibilizat la aroganța structurală care îi face pe colegii noștri de mai la vest oricând gata să pună la colț pe cei aparținând unor culturi mai tinere (ca să le zic așa). Cei doi menționați înaintea au știut să exploateze, folosesc încă o dată acest termen, slăbiciunea pentru bătăie a occidentalului. De ce au făcut-o, și mai ales de ce au avut și au în continuare o abordare emoțională, ține de o patologie pentru care nu am instrumente de analiză.



O plimbare de seară din Rahova → MNAC, Birgit auf der Lauer & Caspar Pauli (DE), în cadrul programului de rezidențe *Reconstructing MNAC*, 5 august 2017. Credit foto Serioja Bocsok / MNAC.

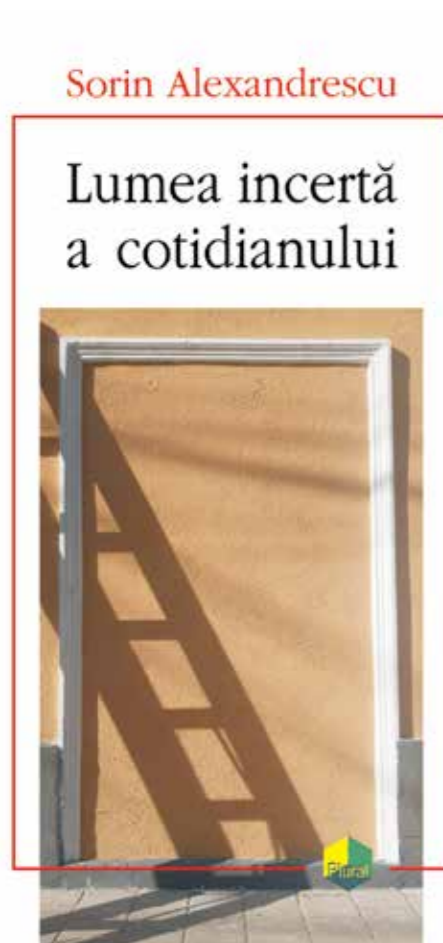
An evening walk from Rahova → MNAC, Birgit auf der Lauer & Caspar Pauli (DE), within the *Reconstructing MNAC* residencies program, August 5, 2017. Photo credit Serioja Bocsok / MNAC.

**M.C.:** How do you see the fierce discussions back then around the fact that MNAC was going to take up a small part of the People's House, or the Palace of the Parliament, as the building begun by Ceaușescu was later named?

**C.D.:** Debates of principles are by their nature fascinating and able to generate new ideas. Unfortunately, this was not the case here. After it became clear that MNAC would, objectively, exist in the building you mentioned—or would not exist at all—things went downhill. In the sense that the Perjovschis used the anti-MNAC campaign as a means of marketing and promoting themselves, having understood the promotional value of a scandal on an international scene lacking in sensational topics. Their decision makes sense as part of a commercial campaign but is cynical in the context of Romania's cultural development, precisely because of the moment of relative normality I mentioned. Because of the unnuanced and uncompromising vehemence and aggression of those mentioned before, who skillfully exploited the growing popularity of Dan Perjovschi, granting him a pseudo-rebellious aura at the same time, Romania's cultural scene was perceived abroad as divided, politically corrupt, unable to manage crises of opinion. In the short run, this campaign was damaging and took up resources that could have been used by artists and other professionals in the field of visual culture. In the medium run, it is interesting to see how the appetite for scandal, the lack of nuance, the thrill

# TEORIA ȘI PRACTICA INCERTITUDINII THE THEORY AND PRACTICE OF UNCERTAINTY

Text: Sorin Antohi



POLIROM

Sorin Alexandrescu, one of the great Romanian intellectuals active both in Romania and in exile / in the diaspora since the 1960s (his debut full-length work was his 1969 monograph *William Faulkner*), has recently published a new book: *Lumea incertă a cotidianului. Texte și imagini românești* [*The Uncertain World of the Everyday. Romanian Texts and Images*] (Polirom, Colecția Plural, 2021, 343 pp.). It comprises eight old and new studies that the erudite, inquisitive, protean, and multidisciplinary author has reviewed and edited (i.e. shortened, lengthened, or partially rewritten) with the purpose of being republished together, containing frequent cross-references and *mise en abymes*. My essay attempts to draw attention, in brief, to this publication that does not let itself also be summarized in brief. Fortunately, the author himself, as always, condenses, describes, and analyzes his book better than anyone else could in an introduction that also functions as an intellectual autobiography, a microhistory of Romanian studies and a very personal retrospective of many of the objects, theories, and methods within the modern humanities. If someone had also put together the bibliography, index of names, and index of topics, they would have created a kind of handbook of the field.

## THEORY

Sorin Alexandrescu's discourse is, once again, complex and unstable (in the physical-chemical sense), with voices – authorial or exogenous (some of these are quoted almost consensually, but even then with precautions and disclaimers, as instances of relative, temporary, fragile, and, at best, heuristic authority, punctual, not conclusive, systematically contested or undermined in a different passage) – that challenge and respond to each other, that complement or openly fight with each other, rarely making up, and even then only momentarily, always conscious of the “silent voices” (328; page numbers refer to the book in question unless mentioned otherwise). Therefore, any text by Sorin Alexandrescu is a metatext being made and unmade, a text that does more than just *reference* other texts. In addition to the book's metatextual and multidisciplinary condition, which could have been taken for granted, given the author's classical erudition, as an indispensable *precondition* of a somewhat mechanical (methodical especially in its everyday meaning) construction, moving to a strategic (or at least tactical) suspension of disbelief (Coleridge; *lato sensu*) which does not invalidate the Cartesian imperative of doubt (be it systematic or not), the author's discourse is also a heterogeneous, open, experimental, permanently reflexive, specular, dialogic, and fluid metadiscourse. This metadiscourse, which is primarily a *metadiscourse on method* (if I may be allowed another Cartesian reference), has an intense connection to many other

bibliografia, indicele de nume și indicele tematic, ar fi obținut un fel de vademecum al domeniului.

## TEORIA

Discursul lui Sorin Alexandrescu este și de această dată complex și instabil (în sensul fizico-chimic), cu voci – auctoriale ori exogene (unele dintre acestea sunt citate aproape consensual, dar și atunci cu precauții și *disclaimers*, ca instanțe de autoritate relativă și provizorie, friabilă și în cel mai fericit caz euristică, punctuală, nu concludivă, sistematic contestată ori subminată în alt pasaj) – care se provoacă și își răspund, se completează ori se confruntă deschis, se împacă rareori și numai pentru o clipă, mereu atente la „vocale tăcute” (328; când nu specific altfel, trimit la paginile cărții menționate). Prin urmare, orice text al lui Sorin Alexandrescu este un metatext în curs de a se face (și desface), nu doar *trimit* la unul sau mai multe. Dar, ca și cum nu era suficientă această condiție metatextuală și multidisciplinară, care în cazul erudiției clasice se putea chiar asuma senin, ca *precondiție* indispensabilă a unei construcții oarecum mecanice (metodică mai ales în sensul pedestru), mergând pînă la o strategică (sau măcar tactică) *suspension of disbelief* (Coleridge; *lato sensu*) care nu anulează imperativul cartezian al dubiului (sistematic sau nu), discursul autorului este un metadiscurs eterogen, deschis, experimental, permanent reflexiv, specular, dialogic și fluid. Acest metadiscurs, preponderent un *metadiscurs asupra metodei* (dacă mi se permite încă o referință carteziană) la rîndul lui, e într-o relație intensă cu o sumedenie de alte metadiscursuri, se naște și se luptă pentru existență mai întâi cu autorul însuși, fiindcă acesta nu se poate opri la un singur set de întrebări, concepte, figuri și teorii, ci – avînd conștiința încărcată de nenumărate alte astfel de seturi – trebuie să le aducă neapărat în discuție, tocmai când *incertitudinea* permanentă și ubicuă – începînd cu cea ontologică – ar putea lăsa nesupravegheate și neamendate pentru o clipă, fie și numai ca tentații ori experimente mentale dezavuate din principiu, cele mai modeste certitudini. Desigur, incertitudinea (nu indeterminarea, 331; pentru relația indeterminat, indefinit, incert, 27; incertitudinea cotidianului e tema întregii lucrări, uneori restrînsă la România postcomunistă) nu întemeiază/subminează/îmbogățește etc. doar metodele, ideile, conceptele/figurile (pentru Hayden White, indistincte, împletite, interactive, asemeni conținutului și formei, generate și organizate tropologic), teoriile, paradigmele (reciproc excluse ori cel puțin nemiscibile și ducînd oarecum periodic la schimbări dramatice; sau feyerabendian incomensurabile și deci „rabelaisian” tolerate – *anything goes* evocă devisa abației utopice Thélème –, ireconciliabile, dar nu neapărat sau mereu conflictuale, „coexistînd pașnic”, deși eventual criticate pînă la desființare dintr-un *hybris* al rigorii, de dragul argumentului – dacă nu al adevărului), obiectele de studiu. Incertitudinea este decisivă și pentru subiectul cunoscător, deci minima lui obligație este să devină conștient de ea, dacă nu și să învețe să o accepte și să o practice, mai mult sau mai puțin prudent, fără a-și compromite cu totul actul de cunoaștere și comunicarea rezultatelor acestuia, fie că poate, fie că nu poate să iasă din erorile, determinațiile, determinismele, paradoxurile, contradicțiile, impasurile (etc.) discutate atît de obsesiv de la logica antică la filosofia analitică și științele cognitive, de la teologie la psihologie, de la

metadiscourses, is born and struggles to survive, firstly against the author himself, because he cannot stop at one set of questions, concepts, figures, and theories but, with his consciousness full of such sets, must bring them into discussion precisely when the permanent and ubiquitous *uncertainty* – beginning with the ontological one – might, even for one second, let even the most modest certainties out of its sight and unsanctioned as mere temptations or thought experiments disavowed by default.

Of course, uncertainty (not indeterminacy, 331; for the relationship between the indeterminate, undefined, and uncertain, see 27; the topic of the whole book is the uncertainty of the everyday, sometimes restricted to postcommunist Romania) does not underpin/undermine/enrich etc. only methods, ideas, concepts/figures (for Hayden White they are indistinct, interwoven, interactive, similar to content and form, generated and organized tropologically), theories, paradigms (which are mutually exclusive, or at least immiscible, and periodically leading to dramatic changes; or incommensurable à la Feyerabend and therefore tolerated “à la Rabelais” – “anything goes” is the motto of the utopian Thélème Abbey –, irreconcilable but not necessarily or always in conflict, “coexisting peacefully,” though eventually critiqued to the point of dissolution out of a *hybris* of rigor, for the sake of argument – if not for the sake of truth), and objects of study. Uncertainty is also decisive for the knowing subject, so their minimal obligation is to become aware of it, if not to learn to accept and practice it more or less carefully, without completely compromising the act of knowledge and communicating its results, whether or not they can escape the errors, determinacies, determinisms, paradoxes, contradictions, impasses (etc.) that have been so obsessively discussed from ancient logic to analytic philosophy and cognitive science, from theology to psychology, from linguistics to rhetoric, and so on. Uncertainty is the inevitable price of refusing any grand theory or grand narrative, a refusal that is rendered all the more absolute by the fact that it was preceded by periods in which, one after another, such perspectives were embraced, practiced, defended, subverted, critiqued, rejected, and abandoned by the author. For most, this is an inconceivable price, for it is not easy to live without certainty or, at least, *certainties*. For a few others, there is no other way to live: not metaphysically, nor epistemologically, ethically, psychologically, deontologically, or existentially. Perhaps the first difficulty is constructing (not uncovering or receiving through revelation) a certainty, no matter how humble, without resorting to faith, convictions, postulates (which are, in the end, arbitrary), or options (random and contextual). It is no coincidence that Sorin Alexandrescu chose as the motto for his book a well-known quote about certainty from Wittgenstein that touches upon this, and the problem of certainty returns again and again, on a practical or a theoretical level, in the author's “case studies.” The question of the subject and the object traverses pretty much all of Alexandrescu's writings, for which he already offered a synthetic formulation (which is lucid, seemingly prophetic), not just for the field of Romanian studies, with which it connects directly, in a text written in 1974, which two years later introduced the first issue of the ambitious *International Journal of Rumanian Studies*. That memorable essay was reprinted with a short commentary in a book named after it,

# ALBUM FLORICA PREVENDA

**Text: Mălina Ionescu**

## INSTANCES

Texte: Magda Predescu, Aurelia Mocanu, Diana Ursan; interviu cu Florica Prevenda de Adrian Guță.

Coordonator Magda Predescu

Editura Institutului Cultural Român București 2020

Albumul de artă *Instances*, recent lansat și realizat cu sprijinul ICR România, cuprinde lucrări realizate de pictorița Florica Prevenda între 1997 și 2019. Apariția albumului a coincis cu expoziția cu același nume, deschisă la Colonia pictorilor Baia Mare, și cu expoziția capsulă *Anonymous*, deschisă la Galeria Annart din București – o serie de trei evenimente diferite dar dedicate, convergent, aceluiași moment important în proiectul artistic al artistei: încheierea unei cercetări care s-a desfășurat pe durata a peste două decenii. Este o cercetare asupra identității – proprii și colective – supuse unei alterări și transformări inevitabile în contextul actual, definit de relația pe care o avem cu comunicarea și cu rețelele de socializare. Portretul/silueta antropomorfă devine suport pentru un discurs care urmărește, reactiv, evoluția multiplelor ipostaze – instanțe – ale unei identități care se anulează sau dimpotrivă, se coagulează, se reconfigurează și își regăsește ceea ce are esențial și imuabil, o identitate tensionată între personal și colectiv, superficial și profund, constant și efemer. Publicația oferă o privire retrospectivă și cronologică asupra seriilor de lucrări *Faces without a Face*, *Shadows of the Present*, *Net People*, *Time Regained*, *Serenity*, *Anonymous*, *Facebook Obsession* și *Ephemeral*. Albumul conține o serie de texte critice semnate de Magda Predescu, coordonatoarea publicației, de Aurelia Mocanu și Diana Ursan, plus un dialog al lui Adrian Guță cu artista: materiale care urmăresc și analizează parcursul artistic al Floricai Prevenda și modul în care această chestionare în cheie critică asupra identității se suprapune unei cristalizări și esențializări progresive a imaginii, aflată într-o corespondență directă cu o cercetare asupra instrumentarului vizual. Între nuclee figurative sau informale care concentrează imaginea, experimentele cu structuri și materialități diverse, cu colaje și chiar obiecte tridimensionale construiesc un discurs artistic care, în mod asumat și programatic, nu se îndepărtează de un limbaj cromatic și formal specific picturii. *Instances* oferă o imagine completă a unui segment important din creația Floricai Prevenda, într-o prezentare care condensează, logic și concludiv, un traseu artistic reprezentativ care face legătura dintre tipul de informal practicat de artistă în anii '80 și '90 și noile tematici și modalități de expresie, aflate în prezent în centrul preocupărilor sale.

The artbook *Instances*, recently released with the support of the Romanian Cultural Institute, contains works of art created by painter Florica Prevenda, between 1970 and 1990. The artbook launch coincided with the opening of the expo with the same name at the Painters' Colony, in Baia Mare, and with the art showcase *Anonymous* that took place at Annart Gallery in Bucharest – three series of different events, convergently dedicated to the same important moment in the artist's project: completing a research that had been developed for over two decades. It is a research on identity – both personal and collective – subjected to inevitable alteration and transformation in the current context, defined by how we relate to communication and social media. The portrait / the anthropomorphic body becomes a subject for a discourse that follows reactively the evolution of the various facets – instances – of an identity that repeals itself or on the contrary, it coagulates, reconfigures, and finds within itself what is essential and immutable, a tense identity between the personal and the collective, the superficial and the profound, the enduring and the ephemeral. The publication offers a retrospective and chronological look into the following series of works: *Faces without a Face*, *Shadows of the Present*, *Net People*, *Time Regained*, *Serenity*, *Anonymous*, *Facebook Obsession*, and *Ephemeral*. The album includes art criticism signed by Mada Predescu, the managing editor of the publication, by Aurelia Mocanu, and by Diana Ursan, in addition to a dialogue between Adrian Guță and the artist herself: this documentation follows and examines Florica Prevenda's artistic development and the manner in which the questioning of identity in an inquisitive voice juxtaposes with the materialization and constant stylization of the image, in continuous and direct correspondence with an analysis of the visual instrument. Among the figurative and informal nuclei that assemble the image, the experiments with various structures and materials, with collages and even tridimensional objects create an artistic discourse that, in a responsible and programmatic manner, doesn't stray away from the chromatic and formal language that is specific to painting. *Instances* offers a complete image of an important segment in Florica Prevenda's creation in a presentation that synthesizes in a logical and concluding manner a compelling artistic development that connects the informal style practiced by the artist in the '80s and '90s with the new themes and mediums of expression that are the center of her activities at the moment.

Translated by Ruxandra-Maria Rădulescu

