

SUMAR / CONTENTS

- 4 Editorial
Scandalogia
Scandalogy
TEXT: VALENTINA IANCU
-
- DOSAR / DOSSIER**
-
- 6 Scandalogia – Efectele transgresiunii în spectacolul artelor vizuale
Scandalogy – The effects of transgression in the spectacle of visual arts
TEXT: VALENTINA IANCU
- 16 O microistorie a scandalurilor din arta din Romania
A micro-history of art scandals in Romania
TEXT: COSMIN NASUI
- 24 Dimensiunea de gen a scandalului în arta de avangardă
The gender dimension of scandal in avant-garde art
TEXT: IULIA DONDORICI
- 29 De ce ne temem? Trei momente când arta contemporană queer a scandalizat opinia publică
What are we afraid of? Three times queer Contemporary art scandalized public opinion
TEXT: IOANA GABRIELA CHERCIU
- 34 Vara în care am urlat în public
The summer I shouted in public
TEXT: IOANA PĂUN
- 39 Cronica unui scandal fără miză
The history of a pointless scandal
TEXT: DIANA DOCHIA
- 42 LEA RASOVSKY – „Aceasta Nu Este Artă”
LEA RASOVSKY – “This Is Not Art”
TEXT: ȘTEFANIA DOBRESCU
- 45 #boycottkunsthalleberlin
TEXT: ILEANA PAȘCALĂU
- 48 Studiu de caz asupra unei vulpi jupuite.
Scandalurile utile și cele trei nivele de transgresiune în arta contemporană românească
Case study on a skinless fox.
Useful scandals and the three tiers of transgression in romanian contemporary art
TEXT: MARINA OPREA
- 54 Cazul Eva și Irina Ionesco sau despre limitele actului documentării
The case of Eva and Irina Ionesco, or the limits of documentation
TEXT: VALENTINA IANCU

- 57 Curiosul caz al lui Mihai Barabancea
The curious case of Mihai Barabancea
TEXT: ANDREI MATEESCU
- 60 ANCHETĂ
-
- 68 Premiile UAP
UAP Awards
TEXT: PETRU LUCACI
- 94 “REUNIONS OF ARTISTS – TRANSMEDIA PEACE KIT”
TEXT: HOREA AVRAM
- 100 Salonul Național De Artă Contemporană 2022
Arta vizuală în timpuri post-interesante
2022 National Contemporary Art Salon
The visual arts in post-interesting times
TEXT: MARIA BILAȘEVSKI
- 110 Arte în București 2022 | Deco Remake
360 Arte Decorative
360 Decorative Arts
TEXT: ANA NEGOIȚĂ
-
- PORTOFOLII**
PORTFOLIOS
-
- 116 REKA CSAPO DUP
Soft Icon, Hard Virgin
TEXT: ADRIANA OPREA
- 120 MIHAI ZGONDOIU
Despre ∞ prin #
About ∞ through #
TEXT: MARIA BILAȘEVSKI
-
- EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA**
EXHIBITIONS IN ROMANIA
-
- 126 PETRU LUCACI
Negru de Lucaci
Lucaci Black
TEXT: CĂTĂLIN DAVIDESCU
- 132 DAN MIHĂLȚIANU
O șopârlă devenită piscină comunală
A lizard turned communal pool
Text: Horațiu Lipot
- 138 IOAN AUREL MUREȘAN, „APUD MAGISTER”
O Pleoară Pentru Interpretare
A Plea For Interpretation
TEXT: DOINA MÂNDRU
- 141 NICOLAE COMĂNESCU
Debandada lui Comănescu
Comănescu's Debauchery
TEXT: LINA ȚĂRMURE

- 146 ANDREEA MEDAR
Păstrător vs. Observator
Keeper vs. Observer
TEXT: ANCA MIHULEȚ
- 150 ANCA BOERIU
Personal mood board
TEXT: ANDREEA SANDU
- 153 In and out, out and in
TEXT: ELA MAN
- 156 ELENA SCUTARU
Un spațiu pozitiv în golul negativ
A positive space in the negative void
TEXT: HORAȚIU LIPOT
- 160 OVIDIU TOADER
Artefacte ale unei lumi post-post
Artifacts of a post-post world
TEXT: RADU IANOȘ
- 164 OLIMPIU BANDALAC
Sensibilități moderate
Moderate sensibilities
TEXT: CĂLINA COMAN
- 167 RĂZVAN NĂSTASE
Lumină amplificată. Lumină amplificantă.
Amplified light. Amplifying light.
TEXT: LINA ȚĂRMURE
- 170 “Unlimited visuality” la Galeria Aparte, Iași
“Unlimited visuality” at Aparte Gallery, Iași
TEXT: CRISTINA MORARU
- 173 NICOLAE MOLDOVAN
Două expoziții de ceramică
Two ceramic exhibitions
TEXT: MARIA ZINTZ
- 176 GLORIA GRATI
„Aripi la cer”
“Wings to the heavens”
TEXT: MARIA ZINTZ
- 179 BIEFF
Perspective ecologiste, tendințe distopice și viziuni posibile asupra viitorului
Ecologist perspectives, dystopian tendencies, and visions of possible futures
TEXT: ANDRA NIKOLAYI
-
- EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE**
EXHIBITIONS ABROAD
documenta 15
-
- 184 Când documenta 15 a devenit lumbung 1 – iar Europa nu era pregătită pentru asta
When documenta 15 became lumbung one – and Europe was not ready for it
TEXT: ANCA RUJOIU

- 190 DOCUMENTA 15
Un nou scandal pe scena artei
A new scandal on the art scene
TEXT: RALUCA OANCEA
- 195 DOCUMENTA 15 - INSTITUTO DE ARTIVISMO
HANNAH ARENDT INSTAR
Prin înțelegere și recunoaștere reciprocă putem schimba lumea
We can change the world through mutual understanding and recognition
TEXT: RALUCA PARASCHIV

RECENZII DE CARTE / BOOK REVIEWS

- 200 Feminism intersecțional în România
Intersectional feminism in Romania
TEXT: LAURA GRÜNBERG

IN MEMORIAM

- 202 MIRCEA MUNTENESCU (1951-2022)
TEXT: ADRIAN GUȚĂ
- 204 INGO GLASS (1941-2022)
TEXT: SORINA JECZA
- 206 INFO ART
- 222 COLABORATORI
CONTRIBUTORS

SCANDALOGIA SCANDALOGY

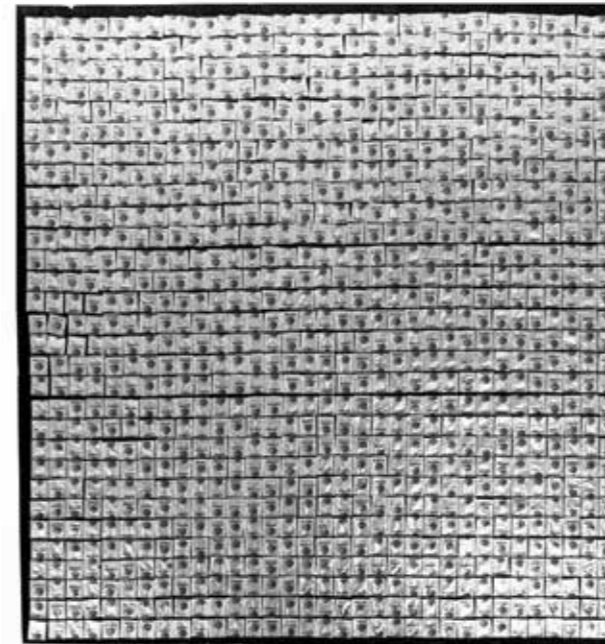
Text: Valentina Iancu

Scandalogia este un neologism pe care l-am importat în limba română cu ocazia acestui dosar care pornește de la un interes de cercetare mai vechi pe care l-am revizitat cu ocazia pandemiei inspirată sau îngrijorată de virulența și numărul mare al scandalurilor online. Termenul „scandalogie” se referă la studiul scandalului și a fost inventat de un colectiv de cercetători în teoria media de la universitatea din Bamberg, în 2016, cu intenția de pune bazele unei ramuri noi în studiul academic al comunicării. Anual, scandalologiști din toată lumea se întâlnesc la Bamberg în cadrul unui simpozion amplu, care în fiecare an propune o nouă temă pentru taxonomiile scandalogiei. La intersecția teoretică dintre teoria de marketing, psihanaliză, studiul emoțiilor și sociologie, cercetătorii scandalogiști caută să înțeleagă natura și mai ales efectele scandalurilor în diferite discipline, pentru că „scandalurile ne pot arăta multe despre felurile în care societatea funcționează”. Dosarul „Scandalogia” din numărul actual al revistei Arta își propune o trecere în revistă a multora dintre scandalurile care au afectat felul în care privim și înțelegem arta în spațiul românesc, fie că vorbim de scandaluri cu audiență și implicare locală sau cu caracter internațional. Dosarul actual s-a construit fără mult efort, mulțumită autorilor care au răspuns cu entuziasm și seriozitate invitației de a pune cap la cap o colecție de studii de caz care să semnaleze existența și să testeze posibilitățile teoretice ale subiectului. Sunt recunoscătoare colegelor și colegilor mei pentru timpul dedicat cercetării unor subiecte mai puțin noi, evident destul de cunoscute, însă rămase nestudiate. Dosarul „Scandalogia” a fost alcătuit ca o mini-culegere de studii de caz, care radiografiază scandaluri marcante în arta vizuală, modernă și contemporană, cu accent pe spațiul românesc. Scandalogia se deschide cu o anchetă, care prin trei întrebări adresate unor nume cu o activitate consistentă în cercetarea artei contemporane oferă o polifonie de idei, definiții și interpretări necesare pentru o scandalogie locală, continuată cu trei studii semnate de Iulia Dondorici, Cosmin Năsui și de mine ce conferă o contextualizare istorică subiectului, urmărind în special unele scandaluri moderniste. Scandalurile moderniste sunt de notorietate pentru caracterul transformator în raport cu instituțiile oficiale ale artei, destabilizarea canonului și elasticizarea continuă a noțiunii de libertate a artistului. Actele de cenzură pe criterii formale, estetice, au dispărut aproape fără urmă odată cu acceptarea tot mai largă a libertății actului creator. Șocul în fața reprezentărilor scandaloase s-a diminuat considerabil, retina omului contemporan fiind suprazată de imaginile violenței de consum. Dacă scandalurile moderniste au luptat pentru libertatea artistului, cele contemporane par să o rovece prin intersecția cu alte teorii prin care sunt formulate și negociate noi criterii privind etica reprezentării. Studiile de caz dedicate scandalurilor din arta contemporană, semnate (în ordine alfabetică) de: Gabriela Cherciu, Diana Dochia, Ștefania Dobrescu,

André Dr. Haller, Hendrik Michael, *Scandalogy 2: Cultures of Scandals - Scandals in Culture*, 2019.



Scandalogy is a neologism that I am importing into the Romanian language through this dossier, which stems from an older research interest that I revisited upon the pandemic, being inspired or worried by the virality and the high number of online scandals. The term “scandalogy” refers to the study of scandals and was coined by a group of media theory researchers at the University of Bamberg in 2016 with the intention of establishing a new branch in the academic study of communication. Annually, scandalologists from all over the world meet in Bamberg for an extensive symposium, which proposes each year a new theme for the taxonomies of scandalogy. At the theoretical crossroads between marketing theory, psychoanalysis, the study of emotions, and sociology, scandal researchers seek to understand the nature and especially the effects of scandals in different disciplines because “scandals can tell us a lot about the ways society works.” The *Scandalogy* dossier in the current issue of Revista ARTA intends to review some of the scandals that have affected the way we look at and understand art in the Romanian space, whether we are talking about scandals with a local audience and involvement or of an international nature. The present dossier was built without much effort, thanks to the authors who enthusiastically and earnestly accepted the invitation to put together a series of case studies that would point to the existence and test the theoretical possibilities of the subject. I am grateful to my colleagues for devoting time to researching some less new topics, obviously quite well-known but left unstudied. The *Scandalogy* dossier is a mini-collection of case studies that radiographs prominent scandals in modern and contemporary visual art, focusing on the Romanian space. *Scandalogy* begins with an investigation which, through three questions addressed to names with significant work in contemporary art research, offers a polyphony of ideas, definitions, and interpretations necessary for a local scandalogy. This is followed by three articles signed by Iulia Dondorici, Cosmin Năsui, and myself that provide historical contextualization of the subject, tracing some modernist scandals in particular. Modernist scandals are notorious for their transformative character concerning the official institutions of art, the destabilization of the

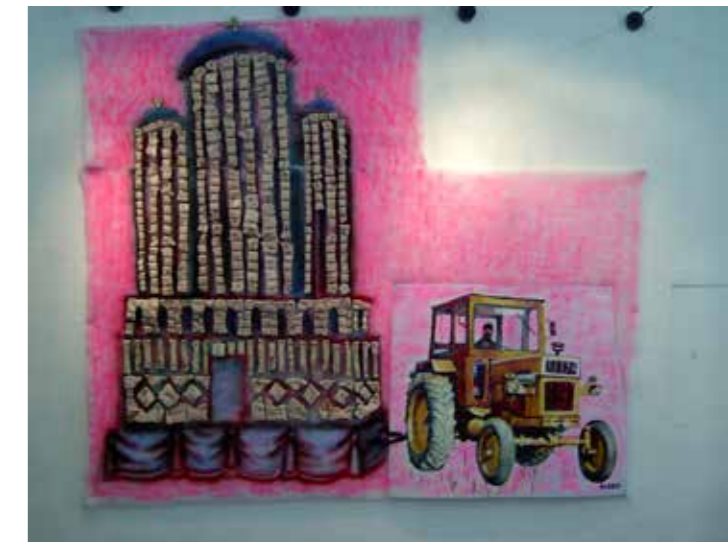


subREAL (Calin Dan, Iosif Kiraly, Dan Mihălțianu), *1000 Artists in Europe*, 1991, parte din expoziția *Sexul lui Mozart*.
subREAL (Calin Dan, Iosif Kiraly, Dan Mihălțianu), *1000 Artists in Europe*, 1991, part of the exhibition *Mozart's sex*.

Andrei Mateescu, Marina Oprea, Ioana Păun și Ileana Pășcălău, demonstrează varietatea și variabilitatea extraordinară a subiectului. Aceștia li se adaugă reflexii critice desenate de Dan Perjovschi despre scandalul care a marcat bienala documenta din acest an. De la scandaluri care nu au nicio miză, doar „zgomot pentru nimic”, la capacitatea de a consacra o lucrare, scandalul în jurul obiectului artistic este o formă de comunicare violentă, care funcționează în mass-media cu principii similare dramei. Scandalul poate fi deopotrivă, așa cum demonstrează Marina Oprea, o strategie de marketing de succes sau chiar, pe scenele mai radicale cum este cea a orașului Berlin, poate deveni un motor pentru anulare (cum este cazul boicotului instituției numite Kunsthalte Berlin, istoricizat de Ileana Pășcălău). Dosarul Scandalogia se extinde în paginile revistei și prin textul dedicat de Raluca Oancea studiului scandalului major din jurul bienalei documenta din acest an.



Constantin Brâncuși, *Cumintenia Pământului*, imagine din catalogul *Tinerimea artistică 1910*.
Constantin Brâncuși, *The Wisdom of Earth*, image from *The Artistic Youth* catalog 1910.



Dumitru Gorzo, *Catedrala mântuirii neamului din slănină, tractor alegoric*, parte din expoziția *Rural art*, 2004.
Dumitru Gorzo, *The Cathedral of the Salvation of the Nation made of bacon, allegorical tractor*, part of the *Rural art* exhibition, 2004.

canon, and the continuous expansion of the concept of the artist's freedom. Censorship based on formal, aesthetic criteria disappeared almost without trace once the freedom of the creative act became more widely accepted. The shock in the face of scandalous representations has diminished considerably as the contemporary human retina has become worn out by images of consumer violence. If modernist scandals fought for the freedom of the artist, contemporary ones seem to revoke it through the encounter with other theories that articulate and negotiate new criteria regarding the ethics of representation. The case studies dedicated to contemporary art scandals, written (in alphabetical order) by Gabriela Cherciu, Diana Dochia, Ștefania Dobrescu, Andrei Mateescu, Marina Oprea, Ioana Păun, and Ileana Pascalau, illustrate the extraordinary variety and variability of the subject. These are complemented by critical reflections drawn by Dan Perjovschi connected to the scandal that marked this year's documenta biennial. From scandals with no stakes, just “fuss over nothing,” to the ability to establish a work, the scandal surrounding the artistic subject is a form of violent communication that operates in the media on similar principles to drama. As Marina Oprea proves, a scandal can be both a successful marketing strategy or even, according to Ileana Pascalau's essay, in more radical scenes such as that of Berlin, it can become a driving force for cancellation (as was the case with the boycott of the institution called Kunsthalte Berlin, chronicled by her). The *Scandalogy* dossier also contains a text by Raluca Oancea in which she investigates the major scandal connected to this year's documenta biennial.

Translated by Camelia Diaconu

O MICROISTORIE A SCANDALURILOR DIN ARTA DIN ROMÂNIA

A MICRO-HISTORY OF ART SCANDALS IN ROMANIA

Text: Cosmin Nasui



Revista Pula
Pula Magazine

Trebuie spus încă de la început că arta prin însăși funcțiile ei de eliberare a energiilor creative ale artiștilor, dar și de provocare a publicurilor, are mai multe componente variabile, care în momente și perioade istorice reușesc să intersecteze zone problematice, tensionate, nevalgice ale societății. Fiind deci ca formă de comunicare în relație continuă cu prejudecățile, tabuurile, permisivitatea, morala, bunul gust, pudoarea, libertatea, frumosul, dreptatea etc., reprezentările artistice adresează uneori granițele acestor tipuri de teritorii sociale și culturale care, odată forțate, se largesc în apreciere și apoi se redefinesc ca înțelegere. Prin urmare, ceva ce putea părea scandalos sau tabu la începutul secolului XX poate deveni acceptat la câteva decade distanță în timp, pentru ca apoi în unele situații să devină o nouă normă și chiar să devină banalitate la finalul aceluiași secol. Însă desigur contextele istorice, sociale, politice creează cadrele de exprimare și reprezentare și uneori chiar și impulsionează sau provoacă răspunsurile apărute dinspre lumea culturii și artei. Mai trebuie adăugat aici că inclusiv viziunea asupra artei și artistului a fost ea însăși într-o dinamică marcată de aceste provocări considerate scandaloase și de aceea acele anume lucrări și artiști considerați ca factor sau vector de schimbare. Și pentru ca totul să fie ca într-o poveste, paradigma genialității artistice este una dintre ultimele rămase încă din perioada romantică în funcțiune interpretativă simbolic în circuitul societăților postindustriale, postmoderne, post-comuniste, post-adevăr, fiind de aceea asociată încă cu atribute precum rebel, neînțeleș, sacrificat, provocator, scandalos etc.

Trecând într-o rapidă revistă istoria artelor din România prin câteva exemple ale unor scandaluri răsunătoare putem urmări, cumva pe un alt palier, tipologii și nevoi ale societăților perioadelor respective, gradele de libertate și permisivitate înregistrate prin exprimări

It must be said from the very beginning that art itself, through its functions of liberating the creative energies of artists but also of challenging audiences, has multiple variable components that in certain historical periods come to intersect problematic, tense, or sore spots in society. As it is a continuous form of communication with prejudices, taboos, permissiveness, morals, good taste, prudishness, freedom, the beautiful, justice, etc., artistic representation sometimes addresses the borders of such social and cultural territories that, once forced, extend in terms of appreciation and become redefined in terms of understanding. Thus, something that would have been scandalous or taboo in the early 20th century can become accepted in just a few decades, only for it to later become a norm and even a commonplace at the end of the same century. But, of course, the historical, social, and political contexts create the frames for expression and representation and sometimes even draw or provoke the answers coming from the world of art and culture. We must also add the fact that even the view of art and the artist was itself in a dynamic marked by these challenges that were seen as scandalous, which is why certain artworks and artists were seen as factors or vectors of change. And so that everything fits into a story, the paradigm of artistic genius is one of the last to have survived from the Romantic period as a tool of symbolic interpretation within the circuit of postindustrial, postmodern, post-communist, post-truth societies, being still associated with attributes such as rebellious, misunderstood, sacrificed, provocateur, scandalous, etc. By giving a quick overview of Romanian art history through a series of examples of infamous scandals, we can trace, on a somewhat different position, certain typologies and needs in the societies of those times, the degrees of freedom and permissiveness recorded through concrete artistic expressions, but also the responses to the provocations coming from a wide or specialized audience.

A FEW SCANDALS THAT FREED ART FROM PREJUDICE

Because we need to start somewhere, we will begin in 1910, when Constantin Brâncuși's work *The Wisdom of the Earth*, proposed for the exhibition of the Bucharest Artistic Youth (Tinerimea Artistică), caused mixed reactions and an argument among the jury, which led to a schism among artists and a clarification of the modern values of society at the time. In the end, the work was exhibited and, at the recommendation of painter G. Petrașcu, was purchased by a collector. An anticipatory moment, as we will see how 100 years later, the same work, which became in the meantime a national treasure, would become the center of a different scandal. In 1916, Ștefan Luchian was arrested in his bed for art fraud. As Ștefan Luchian's disease became well-known, rumor spread that the artist had allowed others to paint in his name. The scandal led to his arrest, being accused

artistice, dar și răspunsul dat provocărilor prin percepțiile publicului larg sau specializat.

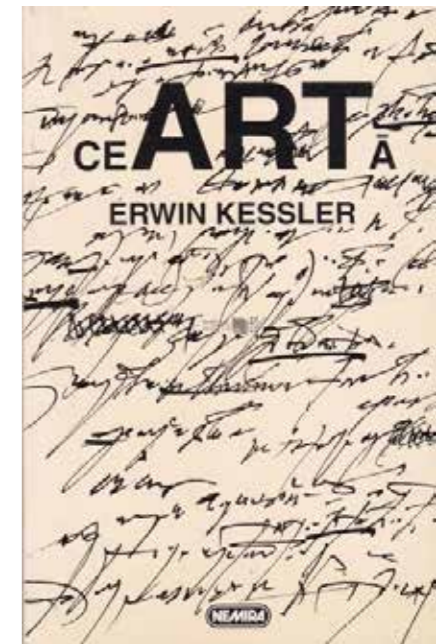
CÂTEVA SCANDALURI CARE AU ELIBERAT ARTA DE PREJUDECĂȚI

Pentru a începe de undeva, o vom face cu anul 1910, când lucrarea lui Constantin Brâncuși Cumintenia Pământului, propusă la expoziția „Tinerimii Artistice” de la București, a stârnit reacții contradictorii și o polemică a juriului, ce a dus atunci la o sciziune între artiști și la o clarificare a valorilor moderne ale societății din epocă. Până la urmă opera a fost expusă, iar, la recomandarea pictorului G. Petrașcu, a fost achiziționată de un colecționar. Anticipând, vom vedea cum peste 100 de ani aceeași lucrare, devenită tezaur, va fi în mijlocul altui tip de scandal.

În anul 1916, Ștefan Luchian a fost arestat în pat pentru escrocherie artistică. Pe măsură ce boala lui Ștefan Luchian a devenit de notorietate, s-a răspândit zvonul că artistul ar fi permis altora să picteze în numele său. Scandalul a dus la arestarea lui Luchian sub acuzația de fraudă (a fost eliberat la scurt timp după); Arghezi s-a remarcat a fi unul dintre puținii săi apărători.

În anul 1921, „scandalul Cortinei” lui Camil Ressu comandată lui de Victor Eftimiu, directorul general al teatrelor, a implicat personalități de primă mărime ale literaturii ca Octavian Goga, Victor Eftimiu, B. Fundoianu, ca și condeie ziaristice de prestigiu în epocă. „Ca un protest contra mișcării socialiste din care făcea parte și Ressu, în cortina sa aveau să fie aruncate ouă și apoi dispoziția guvernanților să fie dată jos”². Testând limitele pornografiei³ dar și ale conservatorismului lui Nicolae Iorga, în 1931 apare revista *Pulă*, subintitulată „Revistă de Pulă Modernă sau Organ Universal”, o revistă avangardistă publicată de Aurel Baranga, Gherasim Luca, Paul Păun și Jules Perahim, anterior redactori ai revistei *Alge*. A apărut pe data de 1 octombrie 1931, într-un singur număr, într-un tiraj de 13 exemplare, un exemplar ajungând pe biroul lui Nicolae Iorga cu dedicația „Tu ai? N-ai”. Acesta înaintează o reclamație la Prefectura Poliției Capitalei cât și la Parchetul Ilfov pentru „conținut pornografic”, în urma acesteia fiind emise mandate de arestare pentru atentat la bunele moravuri și trimiterea editorilor la închisoarea Văcărești.

În anul 1935 oficialitățile române au organizat un concurs public, comandat de Casa Regală a României, pentru realizarea statuiilor ecvestre ale regilor Carol I și Ferdinand I. A fost organizat un prim concurs, nefiind ales un câștigător, cu premiul I neacordat, premiul II Oscar Han și arhitectul Horea Teodoru, premiul III Ion Jalea și arh. Nicolae Georgescu. În 1936 a fost organizat un al doilea concurs cu un juriu condus de Dimitrie Gusti, la care au participat Oscar Han, Ion Jalea, Constantin Baraschi, Oscar Spaethe, Ionescu-Varo, Dimitrie Bârlad, Emil Beker. Ministerul Cultelor și Artelor, influențat direct de Carol al II-lea și surorile sale regina Maria a Iugoslaviei și regina Elisabeta a Greciei, oferă comanda sculptorului Ivan Meštrović, fapt care provoacă acțiunea în judecată a Ministerul Cultelor și Artelor de către câștigătorul concursurilor Oscar Han, dar și numeroase critici. Comanda s-a făcut în 1937 prin Contractul de angajare de lucrări încheiat între Ministerul Cultelor și Artelor și Ivan Meštrović. Regimurile autoritare sunt cunoscute pentru că nu încurajează libertatea de exprimare și nu suportă critica, iar aceste funcții fie se atrofiază, fie dispar,



Erwin Kessler, ceARTa,
1997), Editura Nemira, 1997.

of fraud (he was freed shortly after); Arghezi was one of his few defenders.

In 1921, the “Curtain scandal,” referring to the curtain Victor Eftimiu, general director of theaters, from Camil Ressu, involved popular literary figures like Octavian Goga, Victor Eftimiu, B. Fundoianu, as well as famous journalists of the time.¹ “As a protest against the socialist movement of which Ressu was a part, people would throw eggs at the curtain, after which the authorities ordered its removal.”²

Testing the limits of pornography³, but also of Nicolae Iorga's conservatism, the avant-garde magazine *Pulă* [Cock], subtitled “Revistă de Pulă Modernă sau Organ Universal” (“Modern Cock Magazine or Universal Organ”), was published in 1931 by Aurel Baranga, Gherasim Luca, Paul Păun, and Jules Perahim, who had previously released the magazine *Alge* [Algae]. It was published on 1 October 1931, in one issue, in 13 copies, one of which reached Nicolae Iorga's desk with the dedication “Tu ai? N-ai” (“Do you also have one? No, you don't”). Iorga filed a complaint to the Bucharest Police and the Prosecutor's Office in Ilfov for “pornographic content,” following which arrest warrants were issued for the editors for indecency. They were sent to Văcărești prison.

In 1935, Romanian officials organized a public contest commissioned by the Royal House of Romania for equestrian statues of kings Carol I and Ferdinand I. No winner was selected for first place at the first contest, while second place went to Oscar Han and architect Horea Teodoru and third place to Ion Jalea and architect Nicolae Georgescu. In 1936 the second contest was organized, with a jury led by Dimitrie Gusti, in which the following took part: Oscar Han, Ion Jalea, Constantin Baraschi, Oscar Spaethe, Ionescu-Varo, Dimitrie Bârlad, and Emil Beker. The Ministry of Cults and Arts, directly influenced by Carol II and his sisters Queen Mary of Yugoslavia and Queen Elisabeth of Greece, offered the commission to sculptor Ivan Meštrović, which led to the suing of the Ministry by the winner of the contests Oscar Han as well as to widespread disapproval. The commission was done in 1937 through an employment contract between the Ministry of Cults and Arts and Ivan Meštrović.

Authoritarian regimes are known for discouraging freedom of expression and not taking kindly to criticism, and these functions are either atrophied or disappear altogether, transformed by censorship⁴, fear, and terror,

DIMENSIUNEA DE GEN A SCANDALULUI ÎN ARTA DE AVANGARDĂ

THE GENDER DIMENSION OF SCANDAL IN AVANT-GARDE ART

Text: Iulia Dondorici

„Punctul culminant al spectacolului a fost prezentarea pe scenă a ceea ce dadaistii numeau Sexul dada... Amenințând tavanul, care simboliza, fără îndoială, virginitatea burgheză și impermeabilă a spectatorilor, se înălța un cilindru alb de carton, așezat pe un suport de baloane multicolore... reprezentând puterea generatoare dada! Dar aerul cald acționând asupra baloanelor... le-a făcut să se desumfle încet. Tzara, care se afla în sală, dându-și seama că se întâmplă ceva neobișnuit, a luat-o în goană spre culise, anunțând consternat: «Sexul se dezumflă!... » Să fi fost un semn prevestitor?»¹

Astfel descrie Germaine Everling incidentul scandalos survenit pe scena celui de-al doilea Festival Dada, desfășurat la Paris în mai 1920. Constituind unul dintre evenimentele centrale organizate de grupul dadaist din capitala Franței, acest festival a fost relatat și comentat îndelung atât de unii dintre participanți, cât și de cercetători. În schimb, niciun alt dadaist în afară de Everling nu se oprește asupra acestui episod, în ciuda unei producții abundente de memorii, amintiri, interviuri și texte de tot felul; nu întâmplător, și cercetătorii au ales să-l treacă sub tăcere – o excepție este Michel Sanouillet, care-l menționează în monumentală sa lucrare *Dada à Paris*. De altfel, întrebarea cu care își încheie Everling relatarea – „să fi fost un semn prevestitor?” – rămâne enigmatică: semn prevestitor al faptului că puterea creatoare a grupului dada avea să slăbească foarte curând, consumându-se în orgolii, concurențe și lupte intestinale? Sau să fi avut în gând – în 1970, când și-a terminat de redactat amintirile – faptul că viziunea masculină a mișcării dada chiar începea să se „dezumfle”, făcând vizibile și chipurile și trăsăturile ei feminine, rămase mult timp în umbra sexului umflat din avanscenă?

Dacă scandalul intenționat, provocat chiar, în manieră avangardistă, constă în expunerea pe scenă a unui obiect reprezentând un penis în erecție, pentru a scandaliza publicul burghez, adevăratul scandal, neprevăzut și neavenit – de unde și umorul involuntar al situației – apare când numărul riscă să se transforme în opusul său: expunerea impotenței masculine, a momentului de slăbiciune și fragilitate extremă a penisului ieșind (involuntar) din erecție. Însă expunerea nonșalantă, în plină scenă, a unui obiect de artă în formă de penis are și un subtext pe cât de puțin observat și comentat, pe atât de evident: afirmarea triumfătoare, jubilatorie, a puterii masculine și, *in extenso*, a geniului creator masculin. Această ex-punere a organelor sexuale masculine în slujba artei de avangardă nu e o întâmplare și nici o excepție. Celebrul urinoar al lui Marcel Duchamp are conotații limpezi în acest sens: dacă Arta cu majusculă e combătută cu fervoare de avangardiști, geniul masculin și capacitatea lui creatoare



Céline Arnould cu artiști Dada, fotografie de grup, Paris, 1920.

Sursa: Wikimedia Commons.

Céline Arnould with Dada artists, group photograph, Paris, 1920. Source: Wikimedia Commons.

“The highlight of the show was the presentation on stage of what the Dadaists had called the Dada Sex... Threatening the ceiling, which undoubtedly symbolized the spectators' bourgeois and impermeable virginity, stood a white vertical cardboard cylinder, placed on a base of multicolored balloons... representing the generative power of Dada! The heat of the atmosphere acted on the balloons... and made them slowly shrivel. Tzara, who was in the room, noticing something unusual, ran to the backstage, announcing with consternation: ‘The Sex is deflating!... ’ Could it have been a sign?”¹ This is how Germaine Everling described a scandalous incident that took place on stage at the second Dada Festival in Paris in May 1920. As one of the key events organized by the Dadaist group in Paris, the festival was discussed and commented extensively, both by participants as well as by researchers. Still, it is no coincidence that, aside from Everling, no Dadaist mentions this episode in their abundant production of memoirs, interviews, and texts of all kinds, and, except for Michel Sanouillet, who mentioned it in his monumental work *Dada à Paris*, researchers have also ignored it. Additionally, the question with which Everling closes her account – “could it have been a sign?” – remains enigmatic: did she mean a sign that the creative power of the Dada group would soon falter, consuming itself in egos, competitions, and in-fighting? Or was she thinking of how in the 1970s – when she finished her book – the masculine creative power of the Dada movement really had begun to deflate, revealing the feminine faces and features that were eclipsed by the engorged sex on the center stage?

If the deliberate, even provoked, scandal was to exhibit on stage an object representing an erect penis to



Imagine din filmul *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac. Image from the film *La coquille et le clergyman* by Germaine Dulac.

rămân intangibile, fiind afirmate și asumate cu atât mai puternic prin intermediul acestor gesturi artistice subversive.

Într-adevăr, sexualitatea și, implicit, genul se află chiar în centrul scandalului avangardist, în toate manifestările sale. Cu toate acestea, aspectele de gen ale artei de avangardă și mai ales ale spectacolelor de scandal sunt foarte puțin cercetate, constituind până astăzi o „pată oarbă” a discursului critic despre mișcările de avangardă din prima parte a secolului trecut. Dacă, în exemplele de mai sus, femeia și femininul par să fie absente (căci refulate?), în alte scandaluri avangardiste, ele au fost chiar miza, deși femeile doar rareori au urcat pe scenă și s-au impus în centrul atenției. Căci da, femeia creatoare, mai ales atunci când își afirmă deschis și clar întâietatea și originalitatea, ca inventatoare a unor mijloace, tehnici și strategii artistice, a constituit, și în curcile de avangardă, un scandal – dacă nu chiar scandalul prin excelență.

În 1927, regizoarea Germaine Dulac (1882-1942) realizează primul film suprarealist din istorie. Filmul său *La Coquille et le Clergyman*, după un scenariu de Antonin Artaud, a avut premiera și urma să ruleze în sălile cunoscutului Studio des Ursulines din Cartierul Latin din Paris. La premiera filmului, André Breton, secondat de Louis Aragon și alți câțiva bărbați din grup, se instalează în sală, hotărâți nu doar să facă scandal, ci pur și simplu să distrugă filmul, făcând astfel imposibilă viziunea lui. Înarmați cu găleți de vopsea, foarfece și cuțite, Breton și acoliții lui urcă pe scenă ca să nimicească periculoasele pelicule, chiar de la apariția pe ecran a genericului; totul degenerază în strigăte, bătăi și îmbrâncituri în sală și pe scenă. Drept urmare, filmul nu a mai intrat niciodată în cinematograful directorii sălilor nemaivoid să se expună riscurilor unor noi scandaluri. Până astăzi nu se știe dacă, la originea acestui scandal, a fost dorința lui Breton de a-l susține pe Artaud care, la rândul lui, intrase în conflict cu Dulac în timpul filmărilor, sau, dimpotrivă, pentru că Breton s-ar fi aflat el însuși, la momentul respectiv, în conflict cu Antonin Artaud – rupturile și dezacordurile din grupul suprarealist fiind foarte frecvente și violente. În orice caz, scandalul provocat și dus la bun sfârșit de Breton și trupa lui a împiedicat existența artistică a filmului lui Germaine Dulac, ștergându-l pentru mult timp din istoria filmului și a suprarealismului. Abia de câțiva ani, rolul lui Germaine Dulac în cinematograful de avangardă începe să fie pus în lumină de cercetătoare, în timp ce narativul care s-a impus face din filmul lui

scandaliza a bourgeois audience, the true scandal, which was unforeseen and uncalled for – hence the situation's involuntary humor – was that the balloon-phallus deflated, as the stunt risked transforming into its opposite: an exhibition of male impotence, a moment of extreme weakness and fragility of a penis that (involuntarily) loses its erection. But the nonchalant exhibition on a stage of an art object in the shape of a penis has a subtext that is as little observed and commented on as it is obvious: the triumphant, jubilant assertion of male power and, by extension, of masculine creative power and genius. This exhibition of male sex organs in the service of art was neither a coincidence nor an exception. Marcel Duchamp's urinal has connotations that are just as transparent: if capital-A Art was fervently combatted by the avant-gardists, male genius and its creative capacity remain intangible, asserted and assumed all the more strongly through this subversive artistic gesture.

Indeed, sexuality, sex, and, implicitly, gender are at the forefront of avant-garde scandals, in all their public shows. However, the gender aspects of avant-garde art, especially in scandalous performances, have been the subject of surprisingly little research. They are still a blind spot in critical discourse on avant-garde movements in the first half of the past century. If in the example above, women and the feminine seem to be absent (because repressed?), in other avant-garde scandals, these aspects were the very essence, though women artists were rarely performing on stage in the center of attention. For women artists and writers, especially when they openly asserted their primacy and originality as promoters of innovative aesthetic means and techniques, represented a scandal in avant-garde circles – maybe even *the scandal par excellence*.

In 1927, director Germaine Dulac (1882 – 1942) made the first surrealist film in history, *La Coquille et le Clergyman*, working with a script by Antonin Artaud. The movie premiered and was supposed to be shown in the Studio des Ursulines in the Latin Quarter in Paris. At the film's premiere, André Breton, together with Louis Aragon and other men in the group, snuck into the room, determined not only to cause a scandal but to simply destroy the film, making its viewing impossible. Once the opening credits began, Breton and his acolytes, armed with buckets of paint, scissors, and knives, climbed on stage. The whole thing degenerated into a general brawl in the room and on the stage, between those for and against; as a consequence, the film was never screened in another cinema, as cinema managers did not want to risk a new scandal that could conceivably result in material and intellectual damages. It remained unknown if Breton's reason for this scandal was to support Artaud, who had entered into a conflict with Dulac during filming, or, on the contrary, because Breton was himself in a conflict with Artaud – the breaks and disagreements between Artaud and Breton, with his surrealist precepts, being frequent and violent. Regardless, the scandal was carried out, as Breton and his gang succeeded in preventing the film's existence in the art world, erasing it from film history and the history of surrealism. Only a few years ago did Germaine Dulac's role in avant-garde film begin to be highlighted by female researchers, while at the same time the dominant narrative is still that Louis Bunuel and Salvador Dali's well-known *Le chien andalou* (1928) was the first surrealist movie. This was not the first nor the last time when Breton and his fellow agitators

VARA ÎN CARE AM URLAT ÎN PUBLIC

THE SUMMER I SHOUTED IN PUBLIC

Text: Ioana Păun

În vara anului 2008, la New York, street artiștii români Irlo, Fairy și Omar pictează timp de câteva săptămâni pereții galeriei Institutului Cultural Român. Înainte de vernisaj, decid alături de organizatori că spațiul este gol și îl populează cu ceea ce își amintește Linda Baracz (Fairy) astfel: „obiecte, jucării personale pe care le aveam la noi pentru a decora, anima expoziția. Poneiul nu a fost conceput ca lucrare pt expoziție, a fost un cadou făcut de mine lui Cristi Neagoe, pe care el apoi l-a adus în expoziție”. Tocmai acest cadou – un ponei de jucărie cu o svastică desenată pe coapsă – ajunge motivul pentru ca un român din diaspora, vexat de „tineri de 20 de ani, indivizi fără educație și cultură care ne-au murdărit obrazul românilor care locuim aici”, declanșează un scandal politic indirect între doi poli ai puterii din România: președintele Băsescu și omul de afaceri Dan Voiculescu, directorul Antenelor.

Relatarea mea nu este despre expoziția din 2008 în care a apărut lucrarea de artă intitulată ulterior „Poneiul Roz”. Nu este nici despre scandalul din jurul expoziției. Nu este despre ICR New York sau despre ICR în general. Nu este despre Antena 3. Nici despre Gâdea sau Patapievici. Nu este despre svastici pe coapse. Este despre o lucrare care a apărut la câteva zile de la debutul scandalului și despre arta ca instrument intuitiv de înțelegere a evenimentelor în timp ce se întâmplă, tocmai în mijlocul unui vortex. Se spune că e bine să lași să treacă ani buni înainte să te apuci să faci un film bazat pe un eveniment real. *Eu reprezint România* s-a petrecut în plină desfășurare a „cazului” Poneiul Roz.

Într-o seară de August din anul 2008 eram în curte la Green Hours și discutam despre Poneiul Roz cu unii din colegii mei de la tangaproject, un grup de foarte tineri artiști de teatru care făceam spectacole deseori subversive și deseori în contexte concrete. Am dezmembrat tacticos un pian dezafectat în aula facultății de teatru, în timp ce unii profesori întorceau spatele. Am construit spectacole în Rahova-Uranus în mai puțin de 24 de ore, o urgență necesară într-un cartier la debutul gentrificării sale. Aveam o armată de colegi și aliați atunci când făceam strigarea. Poneiul Roz era un eveniment perfect pentru o reacție artistică din partea noastră. Tocmai explodase scandalul pe la televiziuni și în presa mainstream. Încercam să înțelegem ce se întâmplă. În acea curte, îmi aduc aminte, au început să circule niște idei care s-au cristalizat, la foarte puțin timp după, într-un performance. Vera Ion, eu și David Schwartz eram regizorii care am inițiat spectacolul la care s-au alăturat colegi dramaturgi și actori: Andrei Ioniță, Andreea Eșanu, Alex Fifea, Cristina Găvrucă, Alice Monica Marinescu, Sînziana Nicola, Sorin Poamă, Gabriel Sandu și Andrei Șerban.

Aveam sentimente contradictorii legate de rapiditatea reacției noastre performative, lucru firesc în contextul unei acțiuni artistice reactive. Nu distingeam ce ne aparține ca fiind interpretarea noastră și ce poate

In the summer of 2008, in New York, Romanian street artists Irlo, Fairy, and Omar painted the walls of the Romanian Cultural Institute (ICR)'s gallery for a few weeks. Before the opening, they decide, together with the organizer, that the space looked empty and so populated it with what Linda Baracz (Fairy) recalls were “objects, personal toys that we had on us to decorate, animate the show. The pony was not conceived as a work for the exhibition, it was a gift I had made for Cristi Neagoe, which he then brought to the show.” And it was this present – a toy pony with a swastika drawn on its thigh – that would be the reason why a Romanian from the diaspora, offended by “20-year-old youths, individuals with no education or culture who have soiled the image of us, Romanians who are living here,” started an indirect political scandal between two poles of power in Romania: President Băsescu and businessman Dan Voiculescu, director of the Antena television channel network. My account is not about the 2008 exhibition in which the later-titled *Pink Pony* made its appearance. Nor is it about the scandal around the exhibition. It is not about the ICR New York or the ICR in general. It is not about Antena 3. Nor is it about Antena 3 pundit Mihai Gâdea or the ICR New York director at the time Patapievici. It is not about swastikas on thighs. It is about a work that emerged a few days after the start of the scandal and about art as an intuitive instrument to understand events as they are unfolding, in the middle of a vortex. They say it is good to let a few years elapse before you start making a film based on a real event. *I Represent Romania* took place right as the Pink Pony “case” was unfolding.

In an evening in August 2008 I was sitting outside at Green Hours talking about the Pink Pony with some of my colleagues from tangaproject, a group of very young theater artists with whom I was doing often subversive shows, usually in concrete contexts. We carefully took apart an out-of-service piano in the auditorium of the Theater Faculty, while professors had their backs turned. We created shows in Rahova-Uranus in less than 24 hours, a necessary urgency in a neighborhood at the beginning of its gentrification. We had an army of colleagues and allies at our side when we decided to organize something. The Pink Pony was the perfect event for an artistic reaction from us. The scandal had just exploded on mainstream television and in the press. We tried to understand what was going on. In that yard, I remember, I began to get ideas that crystallized shortly after in a performance. Vera Ion, David Schwartz, and I were the directors who launched the show, which was joined by playwrights and actors: Andrei Ioniță, Andreea Eșanu, Alex Fifea, Cristina Găvrucă, Alice Monica Marinescu, Sînziana Nicola, Sorin Poamă, Gabriel Sandu, and Andrei Șerban.

We had mixed feelings about the quickness of our performative reaction, which is only natural when making a reactive art piece. I could not distinguish



Poneiul roz. Credit foto: Andrei Mateescu. Cu amabilitatea Corinei Șuteu. *The pink pony.* Photo credit: Andrei Mateescu. Courtesy of Corina Șuteu.

fi revendicat ca alianță politică. Nu îmi era clar ce e impulsivitatea emoțională a unei solidarizări cu ținta *shaming*-ului mediatic, Cristi Neagoe, și ce e sintetizare artistică a unui scandal care se desfășura în timp real. Nu știam cu cine mă identificam mai exact din întreaga poveste. Cu nimeni. Și atunci de ce eram atât de nervoși?

Voi încerca să analizez una dintre cele mai rapide reacții ale teatrului românesc și una dintre cele mai reactive lucrări pe care grupul nostru le-a făcut în cei 5 ani de existență. Cu excepția că față de alte proiecte de până atunci, *Eu reprezint România* a fost, din perspectiva mea, o provocare discursivă, din cauza emoționalității puternice a întregii echipe. Simțeam parțial o indignare în relație cu triggerele pe care mi le declanșa scandalul: erau loviți direct, violent, oameni și prietenii din generația noastră. Parțial simțeam o teamă în relație cu rolul pe care îl jucam, ca artiști, în ecuația politică a scandalului.

Ne trezisem și noi în mod naiv să vociferăm artistic într-un scandal evident politic? Antena 3 dădea în Băsescu prin Patapievici și în Patapievici prin Poneiul Roz. Reprezentabilitatea poneiului pentru România rămânea, însă, pretextul bufeelor, vexărilor, opiniilor care îmbrăcau atacul politic. Așa că acțiunea noastră nu s-a aplecat să dezvăluie jocurile de culise ci tocmai întrebarea care răsărea insistent în media: ce artă este reprezentativă pentru România anului 2008?

Încerc să deslușesc ce a însemnat această lucrare, auto-declarată ca fiind „acțiune de solidarizare în cazul ICR New York” dar care, de fapt, avea 4 scene cu limbaje eterogene ce porneau de la arsenalul de imagini circulate în jurul scandalului.

Scena 1 așa cum mi-o amintesc: o muzică ambiguă, liniștită, un *fade in* sonor care se combina cu o lumină slabă, prin care se deslușea vocea contrariată a bărbatului care a condamnat public, pe YouTube,

what was our interpretation and what could be claimed as political allegiance. I could not tell what was the emotional impulsivity of solidarity with the target of media shaming, Cristi Neagoe, and what was the artistic synthesis of a scandal unfolding in real time. I did not know who I identified with in this whole story. Nobody. So then why were we so on edge?

I will attempt to analyze one of the quickest reactions of the Romanian theater scene and one of the most reactive works that our group made in its 5-year life. With the exception that, compared to previous projects, *I Represent Romania* was, in my view, a discursive challenge, because of the strong emotionality of the entire team. I was partially indignant at how the scandal triggered me: people and friends from our generation were being directly, violently targeted. And partially I was anxious with regards to the role we were playing, as artists, in the scandal's political equation.

Did we just naively decide to voice our artistic concerns in an obviously political scandal? Antena 3 was targeting Băsescu through Patapievici and Patapievici through the Pink Pony. But for Romania the pony was a pretext for gags, vexations, and opinions that ornamented a political attack. So our action did not attempt to unveil the political power plays but precisely the question that kept coming up in the media: what art is representative of 2008 Romania?

I am trying to figure out the meaning of this work which declared itself “an action in solidarity in the ICR New York case,” but which, in fact, had four scenes with heterogeneous languages that started from the arsenal of images circulating about the scandal.

Scene 1, as I remember it: ambiguous, mellow music, a fade-in mixed with a dim light through which you can make out the indignant voice of the man who publicly condemned the exhibition on YouTube: “Look at what they call an exhibit here. Disgraceful. A skeleton,

LEA RASOVSKY - „ACEASTA NU ESTE ARTĂ”

LEA RASOVSKY – “THIS IS NOT ART”

Text: Ștefania Dobrescu

Scandalul posedă un farmec aparte, seduce și momește publicul în numeroase direcții. De cele mai multe ori, scandalul are ca motor o transgresiune, un element disruptiv din punct de vedere moral, ce se naște prin provocarea autorității sociale, a normelor, standardelor și a practicilor comune. Astfel, scandalul deține în primul rând un potențial moralizator, permite indivizilor să stigmatizeze comportamente, drept urmare să se autoplaseze superior din punct de vedere moral și social. Pe de altă parte, marchează dorința de autoritate a fiecărui moralizator, încrederea acestuia că orice acțiune injustă social trebuie și este prin urmare pedepsită. Așadar, fascinația pentru scandal derivă din nevoia de a ne omagia și expune propriile norme și valori pe care socotim că nu le putem ceda. Pentru că scandalul este și o oglindă a tabuurilor ce rezidă în mijlocul unei comunități, iar arta transgresivă se angajează constant să susțină valori ce depășesc orice restricții morale, disputele ce se nasc în jurul lucrărilor de artă scot la iveală vocea unui spirit social, bazat pe sisteme create în favoarea măsurii comune, voci care se simt îndreptățite să condamne fără rezerve orice abatere în nerespectarea unor demarcații, fie ele personale sau sociale.

Drept exemplu putem include situația unei lucrări a artistei Lea Rasovszky, prezentată într-o expoziție de grup acum mai bine de zece ani. „NE PLACĂ CE FACI” a fost un demers inițiat de Ciprian Dicu și Mihai Neon, organizat spre finalul anului 2012 de Burn și Ollie Gang Shop în Clubul Moderna din București. Scopul proiectului a fost strângerea de fonduri pentru copiii sprijiniți de Asociația OvidiuRo, iar invitații, aproximativ 47 de artiști, fotografi, designeri, street artists, aveau să expună plăci de skateboard asupra cărora au intervenit fără să respecte o temă sau îndrumare curatorială. Intervenția Leei Rasovszky a transformat placa de skateboard într-o litieră cu nisip, mulaje ce seamănau cu fecale de pisică, lumânări aprinse și un senzor programat să reacționeze la sunete puternice, rostind „TE IUBESC”. După publicarea lucrărilor în mediul online, ce a urmat a fost un tumult de comentarii și teorii, de mult ori pline de clișee, care au încercat să definească sau să direcționeze arta. În principal, vocile moraliste au susținut că lucrarea în cauză „nu este artă”. Evident, această opinie colectivă s-a formulat într-o variantă supra-simplificată de interpretare, limitată la contestarea valorii estetice a lucrării și/sau a granițelor etice ale artei transgresive.

Răniți în propriul simț estetic și moral, cei care au declanșat zarva au catalogat lucrarea ca fiind insultătoare, făcând apel la idealizarea existenței umane prin artă, a ceea ce este demn sau nu de aprecierile noastre, a celui „frumos” uniformizat și obtuz, care mulțumește sau lasă indiferent, dar niciodată nu supără. Lumânările aprinse și mulajele în formă de fecale animale, au dus la mahnirea publicului, fiecare separat, ca obiecte considerate „improprii” pentru o lucrare de artă, și împreună, privitye ca un comentariu blasfemator



Scandals have a particular charm. They seduce and lure the audience in numerous directions. Most often, scandals are driven by a transgression, a morally disruptive element that emerges from a challenge to social authority, to common norms, standards, and practices. Firstly, therefore, scandal possesses a moralizing potential, it allows individuals to stigmatize certain behaviors and thereby place themselves higher from a moral and social standpoint. On the other hand, it reveals a desire for authority from each moralizer, their belief that any socially unjust action must be – and therefore is – punished. The fascination for scandals thus derives from a need to honor ourselves and to put forth our own norms and values which we believe we cannot give up. Because the scandal is also a mirror of the taboos that exist within a community, and transgressive art commits to constantly uphold values that overstep any moral restriction, the disputes that happen around artworks reveal the voice of a social spirit, based on systems created to favor a common measure, voices that feel entitled to condemn without reserve any deviation from given rules, be they personal or social. As an example, we can look at the case of a work by artist Lea Rasovszky exhibited in a group show more than ten years ago. “Ne placă ce faci. Skateboard art” was a project initiated by Ciprian Dicu and Mihai Neon, organized towards the



Vedere din expoziție. Credit foto: BURN. Prin amabilitatea Lea Rasovszky.
Exhibition view. Photo credit: BURN. Courtesy of Lea Rasovszky

al artistei. Prin alăturarea lumânărilor cu mulajele asemănătoare fecalelor animale, lucrarea a devenit, în perspectiva celor care și-au simțit credința atacată, o profanare a simbolisticii religioase, un afront direct la adresa bisericii și practicilor creștine. Lucrarea a amintit de lumânărul din curtea bisericilor creștin-ortodoxe, unde oamenii aprind lumânări pentru VII și/sau MORȚI. Interpretarea s-a născut dintr-o înțelegere singulară a ceea ce este/reprezintă un obiect, iar lucrarea a devenit aliniată conform unei condiționări culturale, limitată la un cadru rigid.

Atât timp cât privitorul are o singură cale de interpretare, în propria-i perspectivă, lucrarea este o problemă care îi afectează universul moral și nu o bază pentru a decoda multiple contexte. Intervenția nu este nici pe departe un afront adus datinii religioase, ci se regăsește într-o practică artistică abordată prin umor ce țintește periferii, zone ignorate, marginalizate, tocmai pentru a demasca natura volatilă a multor tabuuri, prezența lor inertă, care nu reflectă aspecte sociale încă relevante. Așa cum un peisagist sau un botanist știe că un câmp de flori este, de fapt, un câmp de luptă, în care fiecare soi face efortul să supraviețuiască, un simplu privitor admiră peisajul, fericit de propria iluzie. Într-o cheie similară, lucrarea a devenit baza unei judecări ostile și privitorul a fost rănit, în realitate, de propria înțelegere limitată.

Arta transgresivă poate să elibereze privitorul de anxietatea care îl împinge la tendințe moralizatoare, dar doar dacă acesta are priceperea să-și suspende, temporar, propriile restricții morale, să interogheze limitele propriilor perspective, fără să se raporteze la o sferă morală vastă, acolo unde tabuul sau dezgustul își au originea și acolo unde ne simțim formați. În raport cu arta transgresivă, motivați de propria slăbiciune, de propria reacție, putem simți șocul care să ne elibereze dintr-o învățătură convenabilă, dar doar atunci când renunțăm la a lupta pentru triumful propriului univers moral.

Arta transgresivă nu s-a simțit jenată de nicio materie, ba dimpotrivă, diverse reprezentări de fecale se regăsesc în nenumărate forme chiar înainte de jumătatea secolului XX – *Piss Christ* (Andres Serrano), *The Lugubrious Game* (Salvador Dalí), *Man and Woman in Front of a Pile of Excrement* (Joan Miró), *Artist's Shit*

end of 2012 by Burn and Ollie Gang Shop at Moderna Club in Bucharest. The project's goal was to raise funds for children supported by the OvidiuRo Association, as 47 artists, photographers, designers, and street artists were invited to exhibit skateboards on which they had intervened without being given a theme or curatorial suggestions. Lea Rasovszky's intervention turned the skateboard into a litter box, with molds resembling cat feces, lit candles, and a sensor that reacted to loud noises by playing back “I love you.” After the works were published online, a torrent of comments and theories, often filled with clichés, appeared, trying to define or direct art. Essentially, the moralist voices claimed that the work in question was “not art.” Of course, this collective opinion took shape based on an oversimplified reading, limited to contesting the work's aesthetic values and/or the ethical boundaries of transgressive art. Feeling their own aesthetic and moral sense hurt, those who made all the noise labeled the work as insulting, appealing to the idealization of human existence through art, of what is or is not worthy of our appreciation, of that uniform and obtuse idea of “beauty,” which either pleases or leaves one indifferent, but never upsets.

The lit candles and molds that looked like animal feces upset the public, each in its own way, being deemed “inappropriate” for an artwork, and viewed together as a blasphemous comment by the artist. By juxtaposing the candles and the molds that resembled animal feces, the work became, in the view of those who felt their faith under attack, a desecration of religious symbolism, a direct affront to the church and Christian practices. The work reminded people of the candle cabinets found in the courtyards of Christian-Orthodox churches, where people light candles for the LIVING and/or DEAD. This interpretation emerged from a shortsighted understanding of what an object is/represents, and the work was thus aligned according to people's cultural conditioning, limited to a rigid frame.

As long as the viewer only has one avenue of interpretation, in their perspective the work is a problem that affects their moral universe and not a basis for decoding a variety of contexts. The intervention is not at all an insult to religious customs, instead being part of an art practice carried out through humor that targets peripheries, ignored, marginalized zones, precisely to unveil the volatile nature of many taboos, their lack of substance, as they no longer reflect relevant social conditions. Just like a landscape painter or a botanist knows that any field of flowers is in fact a battlefield in which everyone struggles for survival, while a simple viewer admires the landscape, happy in their own illusion. Similarly, the work became the basis for a hostile judgment, and the viewer was in fact hurt by their own limited understanding.

Transgressive art can free the viewer from the anxiety pushing them towards moralizing tendencies, but only if they have the ability to temporarily suspend their own moral restriction, to question the limits of their own perspective, without appealing to a vast moral sphere where taboo or disgust originate, wherein we are shaped. When we relate to transgressive art, motivated by our own weakness, our own reaction, we may feel the shock that frees us from convenient teachings, but only when we stop struggling for the triumph of our own moral universe.

Transgressive art has not been squeamish about any substance, on the contrary, various representations

STUDIU DE CAZ ASUPRA UNEI VULPI JUPUITE. SCANDALURILE UTILE ȘI CELE TREI NIVELE DE TRANSGRESIUNE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNESCĂ

CASE STUDY ON A SKINLESS FOX. USEFUL SCANDALS AND THE THREE TIERS OF TRANSGRESSION IN ROMANIAN CONTEMPORARY ART

Text: Marina Oprea



Poliția în fața galeriei Atelier 35.
The police in front of the Atelier 35 gallery.

P.T. Barnum spunea odată: „Nu există publicitate negativă”. Barnum era un om de televiziune, afacerist și politician american, care a rămas în istorie prin promovarea unor înșelătorii celebre datând până în secolul XIX. Deși era un individ de succes, era notoriu pentru modurile sale de a-i înșela și exploata pe alții, și nu era străin scandalurilor și posibilelor lor avantaje. Făcând un salt până la mass-media provocatoare din zilele noastre (mai ales social media), scandalurile au devenit o parte esențială a producției de PR. Scandalurile sunt evenimente sau incidente ce dizgrațiază sau pătează reputația persoanelor sau organizațiilor implicate. Deseori, ele implică un anumit grad de transgresiune, principala cauză a disensiunilor ulterioare. Deși scandalurile sunt adesea considerate indizirabile pentru țintele lor sau pentru transgresori, ele pot fi folosite în avantajul lor. „În primul rând, scandalul poate propulsa individul sau organizația în cauză în lumina reflectoarelor, făcându-i reclamă la preț mic, lucru ce poate servi intereselor țintei, de exemplu mărind vizibilitatea sau relevanța unei anumite teme sau oferindu-i părții în cauză dreptul de a explica în mass-media ce s-a întâmplat. În al doilea rând, țintele scandalurilor pot decide să acționeze drept țapi ispășitori altruști sau egoiști. În al treilea rând, țintele pot folosi scandalurile pentru a distra atenția de la anumite probleme mai serioase. În al patrulea rând,

P.T. Barnum once said: “There’s no such thing as bad publicity.” Barnum was an American showman, businessman, and politician, remembered for promoting celebrated hoaxes dating all the way back to the 19th century. Though an all around successful individual, he was infamous for his duplicitous ways of conning and exploiting the unsuspecting and he was no stranger to scandals and their potential advantages.

Fast-forward to today’s outrage bait infused media (social media, especially), scandals have become an integral part of PR production. Scandals are incidents or events that disgrace or damage the reputation of the persons or organizations involved, they usually imply a degree of transgression which is the main cause of the dissension that follows. Even though scandals are frequently considered as undesirable for the targets or transgressors, these can actually be used to their advantage. “First, scandals can propel the individual and the organization or cause into the limelight and generate low-cost publicity that can serve the interest of the target, e.g., by increasing the visibility and salience of a given issue or getting the right-to-explain what happened with great mass-media coverage. Second, scandal targets can decide to serve as altruistic or egoistic scapegoats. Third, scandal targets can use scandals to divert attention from more serious issues. Fourth, scandals can constitute a way to disadvantage competitors or foes who would be more harmed than the initial self-inflicted target.”

For this case study, we will closely look into the divisive powers of scandals and their advantages involving both the mainstream and the specialized public, fueled by the media, within the local Romanian art scene. “Sanguinaccio Dolce. Kitchen for a despicable ruse,” curated by Carmen Casiuc, opened on the 8th of December, 2018, at Atelier 35 gallery in Bucharest. It featured artists Mara Ploscaru, Christian Tudose, Lucian Bran, Floriama Căndea, Andreea Anghel, Matei Tosa, and Gili Mocanu, but the show’s centerpiece was the now infamous work by the Timișoara artist collective Baraka. Entitled emphatically *Sex with God*, the artwork consisted of a large glass cylinder in which what seemed to be a taxidermized skinless fox hung in all its glory; moreover, the cylinder was also the home of four little finches which made their nests and even laid an egg in the proximity of the carcass during the exhibition. A commonplace iteration of shock art transgression which figuratively displays the fundamental concept of the life-death cycle.

Exhibited in the window of a gallery that is situated



Sanguinaccio Dolce, vedere din expoziție, 2018. Prin amabilitatea galeriei Atelier 35.
Sanguinaccio Dolce, view from the exhibition, 2018. Courtesy of Atelier 35 gallery.

scandalurile pot fi un mod de a impune un dezavantaj concurenței sau dușmanilor, care s-ar găsi mai afectați decât ținta inițială de scandalul din jurul său”.

În acest studiu de caz, vom examina puterea dezbinătoare a scandalului și avantajele sale, implicând atât publicul mainstream cât și pe cel specializat, alimentat de presă și media, în contextul scenei de artă românești. Expoziția „Sanguinaccio Dolce. Kitchen for a despicable ruse”, curatoriata de Carmen Casiuc, s-a deschis la data de 8 decembrie 2018 la galeria Atelier 35 din București, cu artiștii Mara Ploscaru, Christian Tudose, Lucian Bran, Floriama Căndea, Andreea Anghel, Matei Tosa și Gili Mocanu, însă piesa centrală a expoziției a fost lucrarea, devenită notorie, a colectivului artistic timișorean Baraka. Intitulată sugestiv *Sex with God* [*Sex cu Dumnezeu*], lucrarea era formată dintr-un cilindru mare de sticlă în care atârna, aparent, o vulpe jupuită împăiată, în toată gloria sa; cilindru adăpostea de asemenea patru mici cinteze, care își făcuseră cuibul, și chiar un ou, în preajma cadavrului, în timpul expoziției. Un exemplu comun de transgresiune de tip *shock art* ce prezintă în mod figurativ conceptul fundamental al ciclului viață-moarte.

Expusă în fereastra unei galerii situate într-una din cele mai frecventate zone din București – centrul vechi – lucrarea a provocat un scandal public: trecătorii au fost confrunțați în mod direct, fără să vrea, cu o imagine șocantă. Ce a urmat imediat deschiderii expoziției poate fi descris numai ca un torent de comentarii agresive și ignorante direcționate către Baraka, acuzându-i de violență împotriva animalelor și de satanism, precum și amenințări cu moartea și cereri ca expoziția să fie

in one of the most frequented areas of Bucharest – the old center – the work sparked a public scandal: unsuspecting passers-by were unwillingly confronted with a shocking image. What ensued immediately after the show’s opening can only be described as a barrage of hateful and ignorant comments directed at Baraka, accusing them of violence against animals and satanism, as well as death threats and demands for the show to cease and desist. Calls were made to the authorities and a large number of policemen turned up at Atelier 35 to investigate. The police of Bucharest’s old center, generally accustomed to real acts of violence, were surprisingly unaffected by the symbolic violence conveyed by the controversial artwork. They were so intrigued, in fact, that in their close inspection of the piece, one policeman accidentally damaged Floriama Căndea’s artwork. Thankfully, it was restorable. In the end, they only recommended the use of a curtain to cover the window so the work wouldn’t be visible from the outside anymore.

All of this naturally caught the attention of the media, with “Sanguinaccio Dolce” and *Sex with God* as headlines in the local press. Moreover, a local politician sought to ride the coattails of this scandal and posted on his social media that he personally investigated the disputed artwork and took credit for the window curtain censoring the work. He went on to make wild accusations against Baraka after superficially looking into their previous works. This already prompts one of the beneficial ways in which a scandal can be weaponized by an uninvolved third party, either to divert attention from more serious issues or perhaps to seemingly “fix” the current issue.

ANCHETĂ

Scandalul este o formă de comunicare violentă care a început să fie studiat cu predilecție în cadrul teoriilor de marketing în relație cu gestiunea crizei de imagine. O disciplină nouă dedicată studiului interdisciplinar al fenomenelor scandalului, apărută în 2016, scandalogia pornește de la premisa imposibilității generalizării, a inutilității narativelor liniare în favoarea polifoniei studiilor de caz. În acest sens, am adresat trei dintre întrebările care stau la baza alcătuirii acestui dosar unor gânditori activi pe scena artei contemporane.

1. Ce înseamnă artă „scandaloasă”?

2. Ce opere de artă au generat cele mai aprige scandaluri pe scena românească și de ce?

3. „Niciun artist nu a devenit celebru fără un scandal, avem nevoie de scandal”. Cum comentați această afirmație?

MAGDA CĂRNECI

1. Arta „scandaloasă” este desigur arta care ne provoacă într-un fel sau altul obișnuințele. Scandalos e tot ceea ce iese din cadrele „normale” de comportament, de morală, de gust. Pentru că totul tinde să se repete întocmai, să se „mecanicizeze” cu timpul în percepția și judecata noastră despre artă, avem de fapt nevoie de scandal, măcar din când în când. Chiar dacă e iritant, scandalul ne scoate din tipare și limite, ne reorganizează mentalul și ne obligă să avansăm într-un fel sau altul, evolutiv sau involutiv, în zona în care el se produce. Arta scandaloasă este arta care ne șochează, care nu ne lasă în pace, care ne trezește puțin din rutina noastră cotidiană. Este arta care încalcă opțiunile noastre estetice larg acceptate, care abordează subiecte „tabu” (politice, sexuale, religioase), care împinge cu un metru mai departe limitele acceptabilității noastre curente. Orice artă inovativă începe prin a fi scandaloasă pentru creierul nostru obișnuit cu funcționarea în categorii dualiste prestabilite, în care înghesuie cu forța tot ce-i vine prin ochi și prin simțuri. Și sfârșește prin a fi acceptată dacă inovația ei a adus un aport de sensibilitate și inteligență sporit față de ce se știa și se „gusta” înainte.

Arta modernă, încă de la începuturile ei de la finele secolului 19 încoace, mizează în mod profund pe scandal ca formă de ruptură a unui pact comod cu realitatea. Cu fiecare val nou de artiști, cu fiecare curent avangardist, arta modernă ne-a tot provocat limitele senzoriale, perceptivă, emoționale și mentale, obligându-ne să ne deschidem către necunoscut și neconceptibil, către abstract și ultra concret, către invizibil și mai mult ca vizibil, către microcosmic și macrocosmic. Arta modernă a fost un lung șir de scandaluri estetice cu care am sfârșit prin a ne obișnui și chiar a cere scandal mai mult și mai mult. Faptul că există acum o disciplină numită scandalogie spune ceva despre importanța acestui element exploziv în compoziția civilizațională de azi.

2. Aproape fiecare artist modern și contemporan se

simte obligat să contrazică ceea ce a fost înainte de el, să nege mai mult sau mai puțin vehement (sau ingenios) ceea ce s-a afirmat și s-a acceptat esteticeste înainte de el. Aproape fiecare artist contemporan trebuie să realizeze în opera lui măcar o medie, un numitor comun între scandalos și legitim, între provocator și acceptabil în ceea ce privește regulile jocului artistic. Există scandal social și scandal cultural, există scandal de moravuri și scandal spiritual, există scandal autentic și scandal artificial/mediatic creat: tot atâtea forme de scandal cu care artistul de azi poate să jongleze pentru a-și crea (sau a-și distruge) o reputație.

Scena de artă contemporană românească nu a dus și nu duce lipsă de scandaluri, la scara ei locală și națională. Am să amintesc aici câteva din ultimii aproape 30 de ani, care îmi vin în minte acum: scandalul din jurul expozițiilor colective „Sexul lui Mozart” (1991), „Stiff Life” (Dumitru Gorzo, Suzana Dan, 2004), „FAQ about Steven the Great” (2004); scandalosul grup Rostopasca de la finele anilor 1990; disputa acerbă de la începutul anilor 2000 din jurul plasării Muzeului Național de Artă Contemporană-MNAC în clădirea Casei Poporului construite de Ceaușescu (actualul Palat al Parlamentului); „European Influenza” – scandalul pavilionului lăsat gol de Daniel Knorr la Bienala de la Veneția (2005); „Freedom for Lazy People” – scandalul din jurul primei expoziții de street art de la ICR New York (2008); „The Last Temptation” – pictura lui Alexandru Rădvan cu un Iuda în erjecție (Bochum, 2008); „Euromaniac” (harta României sub forma unui sex feminin creată de Benedek Levente, 2008) ș.a. Iar mai recent, în ultimii doi ani: scandalul din jurul intervenției picturale murale a Ancăi Mureșan în holul Facultății de Farmacie din București (2021); expoziția de grup „Dincolo de canon. Noua sculptură azi” de la Primăria Sector 1 București, curatoriată de Călin Stegorean (2021); scandalul cu nuanțe homofobe în jurul concertului formației Fluid la deschiderea sezonului de primăvară-vară a MNAC; și tot atunci, la MNAC, reacțiile pudibonde la pictura Vioarei Bara și la arta textilă cu teme de feminitate nudă a Diane Matilda Crișan (2021).

3. Nu știu dacă se poate susține în absolut că „Niciun artist nu a devenit celebru fără un scandal”, dar e cert că scandalul ajută la focalizarea atenției publice asupra celui/celeii în cauză. Mai important mi se pare ca scandalul să fie urmat de o confirmare profesională consistentă și de lungă durată. Scandalul superficial mediatic, atât de la modă în zilele noastre, nu durează mult, e legat de „sfertul de oră de glorie” menționat cândva de Andy Warhol. Scandalul de profunzime, cel care modifică optica noastră asupra realului și schimbă mentalități și credințe, e mult mai rar și mult mai prețios.

ADRIAN GUȚĂ

1. Deschiderea terminologică din titlul intervenției mele indică o indecizie „de lucru”, de „șantier”. Sunt o fire mai degrabă pacifistă și mă întreb dacă nu cumva termenul „scandal” e cam tare fie și pentru scena artistică, unde, ce-i drept, spiritele se pot aprinde mai repede, iar cenzura a fost „bromura în ceai” din perioada comunistă.



Sigur, după 1989 libertatea de expresie a schimbat contextul și registrul de atitudini și trebuie să ținem cont de aceste mutații.

Să încerc însă, mai întâi, un răspuns, la întrebarea „Ce înseamnă artă «scandaloasă»?”. Un răspuns, firește, subiectiv. Arta „scandaloasă” ignoră/sfidează norme etice, eventual și estetice ale reprezentării, ale operei de artă în sens larg. În acest al doilea sens, putem vorbi și de o dimensiune „pozitivă” a termenului, când ne referim la variantele ale avangardei, care au dat o replică polemică *establishmentului* artistic în epoca modernă și în cea contemporană. Să ne gândim, de pildă, la scandalul stârnit de *Olympia* (1863) lui Manet la Salonul din 1865; Manet a portretizat nud, neidealizat, în tabloul său, un model faimos al vremii, totodată pictoriță, pe Victorine Meurent. Un an mai târziu, în 1866, Courbet picta *Originea Lumii*, o reprezentare și mai incisivă a unui nud feminin, reprezentare în care organul sexual era în centrul atenției. Ipostaze erotice îndrăznețe întâlnim și în arta chineză a secolului al XVIII-lea, de pildă. Avangarda istorică din veacul al XX-lea își aduce propriile contribuții la îmbogățirea subiectului, începând cu *Domnișoarele din Avignon* (1907) de Picasso, adevărată piatră de hotar în arta modernă. Dacă ne îndreptăm atenția către dimensiunea politică a problematicei în discuție, o puternică stigmatizare a artei moderne, a avangardei istorice, a venit din partea regimului nazist, care a introdus noțiunea de „artă degenerată” – în iulie 1937 s-a deschis la München expoziția „Artă degenerată” (cu peste 650 de lucrări), în care expresionismul și arta abstractă erau bogat reprezentate; în mod ironic în raport cu intențiile organizatorilor, a fost cea mai populară expoziție de artă care s-a organizat vreodată în Europa.

Peisajul contemporan al artei „scandaloase” este bogat și în același timp contradictoriu, pentru că noțiunea în cauză și-a extins teritoriul, dar s-a și elasticizat, e dificil să definești în prezent această categorie, „scandalosul”

poate deveni în scurt timp *mainstream*. Ca să dau un singur exemplu: mai scandalizează oare astăzi pe cineva rechinul în formaldehidă expus de către Damien Hirst, în 1991 (*The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*)?

2. În arta românească, înainte de 1990, pe scena expozițională, era greu să izbucnească un scandal, din pricina cenzurii. Cel mult, să se creeze un „deranj”, context în care atitudinea diplomatică era importantă. A se vedea, în acest sens, rolul benefic al Anei Lupaș, care coordona Atelierul 35, cu ocazia Simpozionului de artă și critică tânără de la Sibiu, în 1986, când un punct critic fusese atins după *performance*-ul lui Alexandru Antik, *Visul nu a pierit*. Solidaritatea între artiști, între artiști și critici, s-a consolidat atunci și acolo, iar faptul acesta a avut o confirmare, o continuare, în 1988 la Baia Mare, cu ocazia Salonului Național al Tineretului. Ana Lupaș era/ este un artist important atât pe scena națională cât și pe cea internațională, un artist *updatat*, și aceasta a contat mult în felul cum a coordonat Atelierul 35 al Uniunii Artiștilor Plastici. Țin minte că în zilele Simpozionului de la Sibiu am avut parte și de un drum la Pălăniș, când noi, cei de la simpozion, l-am cunoscut pe Constantin Noica, nume important în gândirea filosofică românească, Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu fiindu-i discipoli. O pictură în tempera pe hârtie, impresionantă prin forța, prin neoexpresionismul său dramatic, este *Laokoon*, din 1987, semnată de clujeanul Titu Toncian; am spune că putea fi un manifest artistic, un protest chiar, al generației artistice `80, emergentă la momentul acela. Un interesant studiu de caz pentru arta românească, din anii 1980 ai secolului trecut până în 2000, îl reprezintă Constantin Petrașchivici (1950-2002). El a fost întruchiparea însăși a boemei în plin regim comunist și după. Un soi de Falstaff bucureștean plin de umor debordant și cu un răs contaminant, sonor, artistul apărea vara la câte o terasă, întreținea



PREMIILE UAP 2021 / UAP AWARDS 2021
SALONUL NAȚIONAL DE
ARTĂ CONTEMPORANĂ 2022 /
2022 NATIONAL CONTEMPORARY ART SALON
ARTE ÎN BUCUREȘTI / ARTS IN BUCHAREST
REUNIONS OF ARTISTS – TRANSMEDIA PEACE KIT

Miruna Pria, *Disco*, ansamblu ambiental textil, 2018. Parte din expoziția *Deco ReMake - Expoziție Satelit - Echilibru Tactil* la UNAgaleria București, în cadrul evenimentului *Arte în București*.
Miruna Pria, *Disco*, textile ambient ensemble, 2018. Part of the *Deco ReMake exhibition - Satellite Exhibition - Tactile Balance* at UNAgaleria Bucharest, as part of the *Arts in Bucharest* event.



GALA PREMIILOR UAP 2021

THE VISUAL ARTISTS' UNION AWARDS GALA 2021

După o perioadă dificilă cauzată de pandemie și de restricțiile asumate în mod responsabil inclusiv de către oamenii de cultură, evenimentele artistice revin în forță și completează agenda manifestărilor din spațiul public. Artele vizuale reocupă astfel teritorii abandonate temporar și își reafirmă identitatea printr-o plajă generoasă de activități desfășurate în multe locuri. Expozițiile, simpoziunile, taberele de creație, schimburile culturale, formează în ultima perioadă un cadru efervescent atât în spațiul internațional cât și în România.

UAP din România și-a regăsit la rândul ei dinamica și vizibilitatea de dinaintea restricțiilor și este onorată să poată deconta, prin artiștii ei, o activitate ce merită evidențiată. Gala Premiilor UAP reconfirmă de fiecare dată valoarea creației contemporane și pune în evidență efortul artiștilor de a crea opere valoroase ce vor îmbogăți patrimoniul cultural național.

Locul ales pentru desfășurarea evenimentului este inedit și conferă Galei o solemnitate specială. Este vorba de Biserica Evanghelică Fortificată – Cetatea Hărman, Județul Brașov, un loc cu semnificații multiple dacă ne referim la spiritualitate, la istoria veche a locului dar și la istoria contemporană cu trimitere specială la artele vizuale prin mișcarea artistică *Fenomenu Hărman*.

Am beneficiat și de această dată de suportul financiar al Ministerului Culturii, instituție care a sprijinit domeniul nostru și cu ocazia altor proiecte propuse de noi. Mulțumim pe această cale și Primăriei comunei Hărman pentru interesul și sprijinul pentru artă, precum și Asociației AVV care a generat emulația în jurul artelor vizuale contemporane în acest loc. Nu în ultimul rând, felicitări juriului pentru selecția făcută și tuturor artiștilor, nu doar celor premiați, pentru consecvența și calitatea demersurilor lor artistice.

Sperăm ca revenirea la normalitate prin astfel de evenimente să aducă domeniului nostru un plus de vizibilitate pe care o merită din plin.

Profesor universitar doctor Petru Lucaci
Președinte, Uniunea Artiștilor Plastici din România

After a difficult period, due to the pandemic and the restrictions that have been responsibly accepted by the people of culture, artistic events return in full and complete the program of the public space. Thus, visual arts reoccupy temporarily abandoned territories and reaffirm their identity through a generous range of activities taking place in many locations. Exhibitions, symposia, creation camps, and cultural exchanges have lately been a lively environment both internationally and in Romania.

The Romanian Visual Artists' Union (UAP) has also found its dynamics and the notoriety from before the restrictions and is honored to return, through its artists, to an activity that deserves to be emphasized. The UAP Awards Gala re-confirms the value of contemporary creative work and emphasizes the artists' efforts to create valuable works that will enrich the national cultural heritage.

The location chosen for the event is new and it offers a special solemn character to the Gala. This is the Fortified Evangelical Church at Hărman, Brașov County, a place with multiple meanings related to spirituality, the ancient history of the place, but also contemporary history, with a special reference to visual arts through the artistic movement known as *The Hărman Phenomenon* [Fenomenu Hărman].

We have, once again, benefitted from the financial support of the Ministry of Culture, an institution that has supported our field in other projects. We also thank the Town Hall of Hărman for their interest in and support of the arts, and the AVV Association that generated the emulation around contemporary visual arts in this place. Last, but not least, we congratulate the jury for the selection and all the artists, not only those who received awards, for the quality and perseverance of their artistic efforts.

We hope that the return to normal through such events will bring an entirely deserved notoriety to our field.

Professor Petru Lucaci,
President of the Romanian Visual Artists' Union

SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2022

2022 NATIONAL CONTEMPORARY ART SALON

ARTA VIZUALĂ ÎN TIMPURI POST-INTERESANTE

THE VISUAL ARTS IN POST-INTERESTING TIMES

Text: Maria Bilașevschi

Dacă nu de mult paradigma expozițională a timpurilor „interesante” se plia pe aluziile și profețiile cu privire la efectul prezentului asupra viitorului tradus, mai precis, prin evocarea funcției sociale a artei ca instrument al gândirii critice dar și al hedonismului deopotrivă, demascarea exploziei kitsch-ului ori interogarea instituționalizării practicilor artistice care, prin natura lor, căutau reversul, cum poți defini, la o privire panoramică, cât de aparte sunt timpurile actuale?

Un prim punct de plecare al Salonului Național de Artă Contemporană 2022 este îndepărtarea de rețetele facile de contextualizare parțială a unui fenomen prin șabloane tematice. Desigur, formula apropierea unor interogații globale și adaptarea la realitatea românească s-a dovedit fastă în timp, nu pentru recuperarea unei pseudo-decalaj la nivel expozițional, ci pentru inserarea în propriul circuit cultural a unor criterii de reevaluare a termenilor de referință, de coagulare a unui nucleu. Astăzi, însă, realitatea se explicitează singură; rama în care ne derulăm existențele acoperă aproape la unison frământările, posibilele soluții sau abandonuri. Întrebarea pe care o ridică ediția acestui an nu mai este „cum” sau „de ce”, ci mai degrabă „încotro”.

Provocarea echipei curatoriale, pictură (Liviu Nedelcu, Florin Mocanu, Gheorghe Pogă, sculptură (Reka Csapo Dup), grafică (Anca Boeriu), design (Sergiu Chihaia), arte decorative (Bogdan Hojbotă, Ovidiu Ionescu, Dan Băncilă) și artă religioasă (Luiza Barcan, Irina Sava, Cristian Olteanu), împreună cu Mălina Ionescu curator al MNAC, conturează cel de-al doilea punct de interes al prezentului salon. Fiecare secțiune este, în fapt, o platformă interconectată, indiferent de spațiul de expunere: Muzeul Național de Artă Contemporană, Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, Muzeul Național al Țăranului Român, Combinatul Fondului Plastic – Galeria S.E.N.A.T., Galeria Art Safe, Căminul Artelor / Centrul Artelor Vizuale, Galeria Galateca, Galeria Orizont. Eterogenitatea, inerentă unui salon de anvergură, este dozată și introdusă în coregrafia conceptuală nefragmentată a întregului expozițional. Riscul unui caleidoscop cultural este anulat prin discursul curatorial profesionist ce provoacă însuși cadrul convențional cât și lectura artei contemporane. Fără a-și etala ostentativ intenția, SNAC, prin circuitul expozițional al acestui an, subliniază valorile și tendințele principale. Apartenența la breasla artistică (probată prin numărul mare de artiști care au răspuns apelului de înscriere) devine principală în fața entuziasmului egolatriu. Intermezzo-urile dintre generații fac ca ceea ce aparent se definește prin termeni ce s-au auto-golit de sens să compună vizual un discurs despre identitate, contemporaneitate, despre puterea reprezentării și capacitatea de a redefini realul prin memoria asupra lui.

If not long ago the exhibition paradigm of the “interesting” times folded on allusions and prophecies regarding the effect of the present on the future translated, more precisely, by evoking the social function of art as an instrument of critical thinking but also of hedonism, the unmasking of the explosion of kitsch or the questioning of the institutionalization of artistic practices that, by their nature, sought the reverse, how can you define, at a panoramic view, how special the current times are?

A first point of departure for the 2022 National Contemporary Art Salon was to discard the easy recipes for partial contextualization of a phenomenon through thematic templates. Of course, the formula of appropriating global questions and adapting them to the Romanian reality proved to be favorable over time, not for the recovery of a pseudo-gap at the exhibition level, but for the insertion into the cultural circuit of some criteria for re-evaluating the terms of reference, for the coagulation of a core.

Today, however, reality explains itself; the frame in which we unfold our existence covers almost in unison the turmoil, the possible solutions or abandonments. The question raised by this year’s edition is no longer “how” or “why,” but rather “whereto.”

The challenge of the curatorial team, painting (Liviu Nedelcu, Florin Mocanu, Gheorghe Pogă), sculpture (Reka Csapo Dup), graphics (Anca Boeriu), design (Sergiu Chihaia), decorative arts (Bogdan Hojbotă, Ovidiu Ionescu, Dan Băncilă), and religious art (Luiza Barcan, Irina Sava, Cristian Olteanu), together with MNAC curator Mălina Ionescu, outlines the second point of interest of this Salon. Each section is, in fact, an interconnected platform, regardless of the exhibition space: the National Museum of Contemporary Art, the Dimitrie Gusti National Village Museum, the National Museum of the Romanian Peasant, the S.E.N.A.T. Gallery, the Art Safe Gallery, the Căminul Artelor Visual Arts Center, Galateca Gallery, Orizont Gallery. The heterogeneity, inherent in a large-scale salon, is dosed and introduced into the unfragmented conceptual choreography of the entire exhibition. The risk of a cultural kaleidoscope is nullified by the professional curatorial discourse that challenges the very conventional framework as well as the reading of contemporary art.

Without ostentatiously displaying its intention, SNAC, through this year’s exhibition circuit, emphasizes the main values and trends. Membership of the artistic guild (proved by the large number of artists who responded to the call for entries) becomes primary in the face of egotistical enthusiasm. The intermezzos between generations make what is apparently defined by terms that have emptied themselves of meaning, to visually



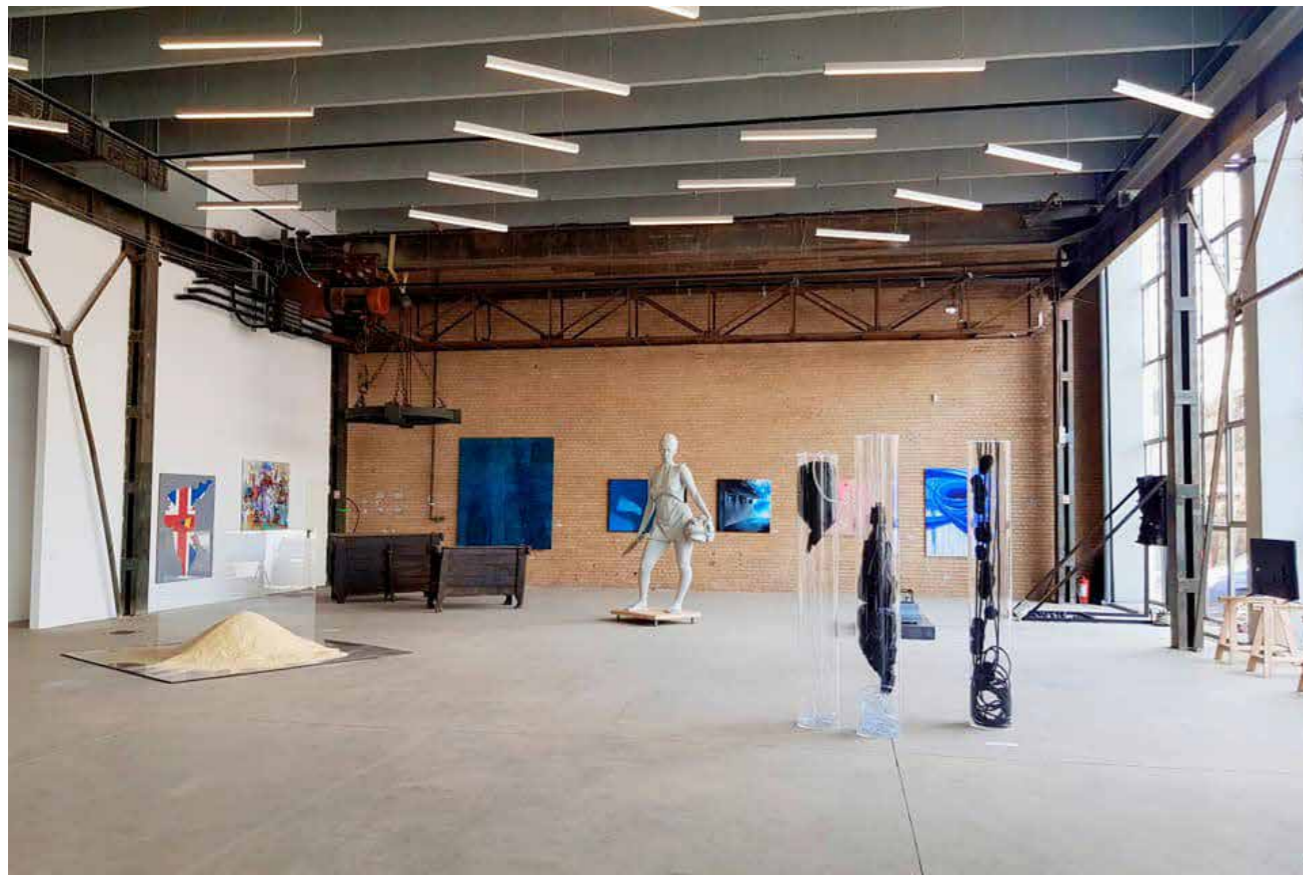
Vedere de la deschiderea SNAC la galeria SENAT, Combinatul Fondului Plastic, București.
View from the SNAC opening at the SENAT gallery, Combinatul Fondului Plastic, Bucharest.

Mai mult decât un fragment de istorie culturală românească în desfășurare, SNAC este un spațiu de participare publică, activă și discursivă. Cu atât mai mult cu cât, în acest an, la Muzeul Național de Artă Contemporană selecția curatorială este un manifest, o friză ce acoperă prin dinamica expozițională nu doar multitudinea de medii (instalație, pictură, foto-video ș.a.), ci surprinde versatilitatea, ramificarea interdisciplinară a discursului artistic și diferitele niveluri de realitate ce devin, la rândul lor, pasaje spre înțelegerea și trăirea timpurilor actuale.

Un al treilea aspect, de altfel cel care unește artiștii, curatorii și spațiile expoziționale, este apartenența la breasla artistică, la Uniunea Artiștilor Plastici. Misiunea asumată a evenimentului, de a prezenta publicului consistența calitativă a artei prezentului an, de a seta, prin secțiunile specifice, sugestii de lectură a acestuia este dublată de plasarea în prezent a perspectivelor temporale ce nu se bazează pe viitor pentru a primi răspunsuri, ci pe înțelegere și interacțiune. Principalul eveniment al artelor vizuale din România, SNAC este, de la an la an, din ce în ce mai ambițios prin narațiunile propuse și, mai ales, se definește nu drept o instituție, ci un manual al alternativelor ce poate fi decodificat doar prin privirea cu atenție a discursului individual al fiecărui artist participant, discurs singular ce face ca harta resurrecției valorii să se extindă, nu doar geografic, ci temporal, atunci când timpurile devin post-interesante.

compose a discourse about identity, contemporaneity, about the power of representation and the ability to redefine the real through the memory of it. More than a fragment of ongoing Romanian cultural history, SNAC is a space for public participation, active and discursive. All the more so since, this year, at the National Museum of Contemporary Art, the curatorial selection is a manifesto, a frieze that covers not only the multitude of mediums (installation, painting, photo-video, etc.), but captures the versatility, the interdisciplinary branching of the artistic discourse and the different levels of reality which, in turn, become passages towards understanding and experiencing the current times.

A third aspect, moreover the one that unites artists, curators, and exhibition spaces, is the membership to the artistic guild, the Union of Visual Artists. The assumed mission of the event, to present to the public the qualitative consistency of the art of the current year, to set, through the specific sections, suggestions for reading it, is doubled by the placement in the present of temporal perspectives that do not rely on the future to receive answers, but on understanding and interaction. The main event of the visual arts in Romania, SNAC is, from year to year, more and more ambitious through the narratives proposed and, above all, it defines itself not as an institution, but as a manual of alternatives that can be decoded only by looking with awareness to the individual discourse of each participating artist, a singular discourse that makes the map of the resurrection of value expand, not only geographically, but temporally, when times become post-interesting.



Vedere din expoziție SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2022 la Galeria SENAT, București, secția Sculptură, 21.10. – 09.12.2022.
View from the exhibition NATIONAL CONTEMPORARY ART SALON 2022 at the SENAT Gallery, București, Sculpture Department, 21.10. – 09.12.2022.
Credit foto / photo credit: Sergiu Chihai.



Vedere din expoziție SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2022 la Muzeul Național de Artă Contemporană al României, 21.10. – 13.11.2022.
View from the exhibition NATIONAL CONTEMPORARY ART SALON 2022 at the National Museum of Contemporary Art of Romania, 21.10. – 13.11.2022.
Credit foto / photo credit: Mădălina Tichie / MNAC.

ARTE ÎN BUCUREȘTI 2022 | DECO REMAKE

360 ARTE DECORATIVE

360 DECORATIVE ARTS

Text de Ana Negoită

ARTE ÎN BUCUREȘTI | DECO REMAKE | 2022

SALA DE EXPOZIȚII DE LA PARTERUL UNIVERSITĂȚII DE ARHITECTURĂ ȘI URBANISM

„Ion Mincu” | Strada Academiei nr. 18 – 20, București, 22.09. – 7.10. 2022

Artiști: Vladimir Șerban Cioroiu, Elena Ilash, Cristina Ilinca, Dana Maria Pațur Irimia, Valentina Ștefănescu, Athena Dumitriu, Doina Lucanu, Matei Arnăutu, Arina Ailincăi, Aniela Ovadiuc, Daniela Făiniș, Gloria Grati, Ilie Rusu, Constantin Rusu, Mihai Băncilă, Nicolae Moldovan, Romana Mateias, Mihai Țopescu, Valeriu Semenescu, Marian Gheorghe, Mihai Ungureanu

GALERIA ORIZONT | UAP | FLIALA ARTE DECORATIVE

Bulevardul Nicolae Bălcescu nr. 23A, București, 22.09 – 7.10.2022

Artiști: Mădălina Ion-Dima, Cristina Iliescu, Ionuț Marin, Antoaneta Tică, Mihaela Zvâncă, Cornelia Brustureanu, Cristina Bolborea, Anca Vintilă Dragu, Dan Băncilă, Titu Toncian, Alexandra Mureșan, Florin Marin, Anca Mihăilă, Mirela Ivanciu.

ART SAFE | PLATFORMA UAP | COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculești nr. 29, sector 1, București, 27.09 – 5.10.2022

Artiști: Laura Alecu, Marijana Bițulescu, Eugenia Goraș, Rodica Luca, Ana Maria Rugescu, Corina Andor, Vlad Basarab, Georgiana Cozma, Victor Săraru

EXPOZIȚII CAPSULĂ | UNARTE – FACULTATEA DE ARTE DECORATIVE ȘI DESIGN

Calea Griviței nr. 28, București 24.09.2022, 10:00 – 18:00

EXPOZIȚIE ÎN AER LIBER | CURTEA UNARTE

Artiști- profesori: Bogdan Hojbotă, Ionuț Marin, Sergiu Chihaia

Studenți: Mircea Scladal, Alexandru Croitoru, Cătălin Bigan, Denis Nanciu

EXPOZIȚIE ÎN HOLUL DEPARTAMENTULUI DESIGN

Artiști- profesori: Lucian Butucariu, Bogdan Hojbotă, Ioana Stelea, George Cristea, Răzvan Vasilescu, George Pomponiu

II.3. Expoziție anul II, licență Departamentul Arte textile - Design textil

Clasă coordonată de lector. univ. dr. Claudia Mușat, asist. lect. univ. dr. asoc. Iulia Toma

Studenți: Aldea Anamaria, Angelescu Cătălin, Bobic Adriana, Brutaru Daniel, Ciuciulică Ioana, Ghibernea Alexandra, Trufaș Ștefania, Pleșea Ana, Pocora Anastasia, Stoica Teodora, Barbu Ilinca, Dop Arriana, Hegeduș Ștefania, Miu Violeta, Iliescu Roxana

UNAGALERIA | ECHILIBRU TACTIL, EDIȚIA III – EXPOZIȚIA PROFESORILOR ȘI STUDENȚILOR DEPARTAMENTULUI ARTE TEXTILE – DESIGN TEXTIL

Curator: Dorina Horățău

17.09 – 1.10.2022, Platforma UAP | Combinatul Fondului Plastic, Strada Băiculești nr. 29, sector 1, București

Artiști- profesori: Daniela Frumușeanu, Dorina Horățău, Claudia Mușat, Anna-Mária Orbán, Otilia Boeru, Georgina Andreescu, Iulia Toma

Studenți: Emilia Boșoi, Magdalena Stănică, Diana Pârvan, Ioana Moroianu, Miruna Pria, Claudia Davidescu, Sarah Maria Olteanu, Roxana Tudor, Laura Maria Greaca, Livia Elena Greaca, Ionela Apetrii, Nicoleta Bică Bucșaru, Denisa Cîrstea, Diana Diaconescu, Pan Yimiao, Ioana Teșan, Bianca Comnea, Ana Pleșea, Ioana Ciuciulică, Anamaria Aldea, Adriana Bobic, Arriana Dop, Alexandra Ghibernea, Maria-Anastasia Pocora, Daniel- Ioan Brutaru, Ilinca Barbu, Roxana Iliescu, Ștefania Hegeduș, Ștefania Trufaș, Teodora Stoica, Violeta Miu

GALATEEA CONTEMPORARY ART | DIVERSITATEA SENSIBILITĂȚII ȘI EXPRESIEI

12.09 – 12.10.2022, Calea Victoriei nr. 132, Sector 1, București

Curatori: Vlad Basarab, Marius Stanciu



Vedere din expoziții: sus - galeria ArtSafe; jos - galeria Galateea. Credit foto: Gizela Popescu.
View from the exhibitions: top - ArtSafe Gallery; bottom - Galateea Gallery. Photo credit: Gizela Popescu.

Arte în București 2022 | Deco ReMake a debutat în data de 22 septembrie, în sala de expoziții a Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” din București, sală unde a fost organizată una dintre expozițiile centrale ale acestei ediții. În acest an *Arte în București | Deco ReMake* a integrat o serie de expoziții și evenimente conexe gândite ca parte din proiect, serie care a inclus masterclass-uri, tururi ghidate, ateliere deschise, *art talks* și dezbateri.

Arte în București | Deco ReMake a adus în prim plan artele decorative, propunând o incursiune în lumea acestor domenii și practici artistice atât de diverse, dar extrem de spectaculoase: textile, sticlă, ceramică, metal; abordate din perspectiva tehnicilor dificile, precise și riguroase, dar și prin capacitatea acestora de a se integra perfect în discursul artistic contemporan prin: experiment, utilizarea unor structuri vizuale de tip instalații și prin performativitate. Atelierele deschise, masterclass-urile, dezbaterile și tururile ghidate au avut rolul de a reconecta vizitatorii la o întreagă serie de meserii și tehnici artistice greu accesibile publicului, de a genera o platformă interactivă, prin care artiști de toate generațiile au interacționat cu spectatorii. Proiectul a fost structurat în jurul unor *expoziții centrale* care s-au desfășurat la: UAUM – sala de expoziții de la parterul Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, Galeria Orizont [UAP] Filiala Arte Decorative; ART SAFE – Platforma UAP a Combinatului Fondului Plastic; *expoziții capsulă* la Facultatea de Arte Decorative și Design – UNArte și *expoziții satelit* la: UNAgaleria | Echilibru Tactil și Galateea Contemporary Art | Diversitatea Sensibilității și Expresiei.

Evenimentele *Deco ReMake* din cadrul acestei ediții *Arte în București* au o fost gândite conform unei rețele urbane care a integrat mai multe nuclee expoziționale. Definierea și calibrarea conceptului curatorial a fost rezultatul unui proces de acomodare a fiecărei lucrări cu tipologia spațiului de expunere, dar și ținând cont de narațiunea generală a lucrărilor în interiorul fiecărui nucleu expozițional, lucrări care au coagulat un spectru larg al artelor decorative. Astfel, spațiul de la parterul Universității Naționale de Arhitectură și Urbanism a acomodat o serie de lucrări care au descris o narațiune pluridisciplinară a artelor decorative, în care a predominat figurativul. Expoziția centrală de la UAUM a inclus în discursul expozițional o insulă artistică dedicată uneia dintre cele mai reprezentative figuri ale artei decorative românești, Vladimir Șerban Cioroiu. Lucrările selectate ale artistului au compus o instalație vizuală care a dialogat organic sala. Expoziția de la Orizont a propus un discurs construit în jurul unei axe non-figurative cu lucrări care au făcut în mod direct sau doar au insinuat diverse referințe textuale.

Art Safe a fost centrat în jurul unui discurs dihotomic în care lucrări cu structuri miniaturale au fost panotate împreună cu instalații vizuale de mari dimensiuni.

Deco ReMake a adus în discuție procesul de sincronizare și desincronizare în artele decorative din România, a prezentat diverse practici curatoriale adăpate artelor decorative, a readus în prim plan generații diverse de artiști români, din acest domeniu complex, care au fost integrați în expozițiile *Deco ReMake*.

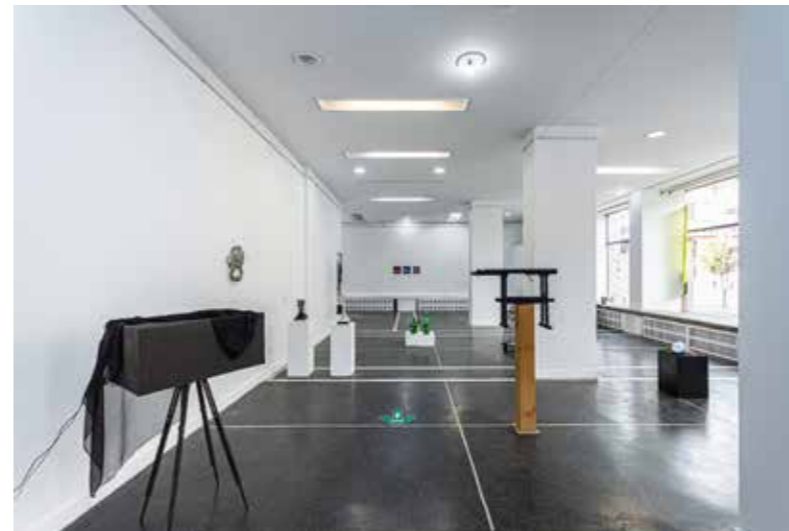
Proiectul s-a conturat din dorința de a educa și familiariza publicul larg cu o întreagă gamă de tehnici și procese utilizate în realizarea obiectelor de artă decorativă. De asemenea, prin participarea unor artiști

Arte în București 2022 | Deco ReMake was opened on September 22 in the exhibition hall of the Ion Mincu University of Architecture and Urbanism in Bucharest, a hall that hosted one of the central exhibitions of this year's event. In 2022, *Arte în București | Deco ReMake* integrated a series of exhibitions and related events designed as parts of the project, including masterclasses, guided tours, open workshops, art talks, and debates. *Arte în București 2022 | Deco ReMake* emphasized decorative arts, proposing an incursion in the world of these diverse but extremely spectacular artistic practices and domains – textiles, glassware, ceramics, metal – approached from the perspective of the difficult, precise, and rigorous techniques, but also through their ability to be perfectly integrated within the contemporary artistic narrative through experimentation, utilizing installation-style visual structures, and performing. The open workshops, masterclasses, debates, and guided tours had the purpose of reconnecting the visitors with an entire series of artistic techniques and crafts that are difficult to grasp by the audience, to generate an interactive platform where artists of all generations interacted with the spectators. The project was structured around the *central exhibitions* that took place in the exhibition hall on the ground floor of the Ion Mincu University of Architecture and Urbanism; the Orizont Gallery [Union of Visual Artists], Decorative Arts branch; ART SAFE – the Union's platform at the Combinatul Fondului Plastic; *capsule exhibitions* at the Faculty of Decorative Arts and Design – National University of Arts, and *satellite exhibitions* at UNAgaleria | Echilibru Tactil [Tactile Balance] and Galateea Contemporary Art | Diversitatea Sensibilității și Expresiei [Diversity of Sensibility and Expression].



Deco ReMake – Art Talk & Dezbateri, Universitatea de Arhitectură și Urbanism, conferință Ana Negoită.
Deco ReMake – Art Talk & Debates, University of Architecture and Urbanism, Ana Negoită conference.

The *Deco ReMake* events during this event were designed according to an urban network integrating many exhibition nuclei. Defining and calibrating the curatorial concept was the result of a process in which the works were accommodated in the exhibition space, and also according to the general narrative of the works



Vedere din expoziția Deco ReMake, Galeria Orizont.
Credit foto: Gizela Popescu.
View from the exhibition Deco ReMake, Orizont. Gallery.
Photo credit: Gizela Popescu.

cunoscuți și profesori, prin abordarea curatorială a echipei, publicul a avut acces la acea parte a artelor decorative care reprezintă cel mai înalt grad de profesionalism, măiestrie și creativitate a domeniului. Proiectul, prin abordarea multidisciplinară, a propus mai mult decât o abordare strict vizuală, pasivă a evenimentelor integrate, doar din perspectiva spectatorului. Obiectivul acestuia a fost acela de a crea o platformă interactivă de înțelegere a acestui domeniu printr-o serie de conexiuni intelectuale și afective care integrează metode și perspective de cercetare vizuală, dezvoltate în jurul familiei extinse a artelor decorative. Mai exact, acesta fost structurat din perspectiva unei priviri 360 a artelor decorative, integrând discursuri teoretice, definitivarea de concepte curatoriale și practici artistice contemporane care au capacitatea de a genera genealogii istorice, de arhivă, care operează în interiorul domeniului decorativ, dar și prin definirea unor direcții și trimiteri către arii și structuri teoretice și artistice conexe, precum: conceptualism și post-conceptualism, metamodernism, instalații și practici performative. Astfel, s-a încercat o reasezare a artelor decorative în sistemul complex al cercetărilor vizuale contemporane, cu extensie în diferite arii de intersecție cu publicul, integrând discursuri, practici, tehnici și abordări artistice care pot fi regăsite într-un spectru larg, de la design până la conceptualism.

within each exhibition nucleus, works that congealed the wide spectrum of decorative arts. Thus, the space from the ground floor of the University of Architecture and Urbanism hosted a series of works that described a multidisciplinary narrative of decorative arts, where the figurative was predominant. The central exhibition at the University of Architecture included an artistic island in the exhibition discourse, dedicated to one of the most representative Romanian decorative artists, Vladimir Șerban Cioroiu. The selected works of the artist made up a visual installation that conversed organically with the room. The Orizont exhibition proposed a discourse centered around a non-figurative axis, with works that presented textual references directly or indirectly. Art Safe was centered around a dichotomic discourse where miniature works were displayed together with large-scale visual installations.

Deco ReMake questioned the synchronization and desynchronization process of Romanian decorative arts, presented various curatorial practices adapted to decorative arts, brought forth various generations of Romanian artists who work in this complex field and who were integrated in the *Deco ReMake* exhibitions. This project was born from the need to educate and familiarize the audience with an entire series of techniques and processes used in the making of decorative artistic objects. Moreover, through the participation of notorious artists and professors and through the curatorial approach of the team, the audience accessed that part of decorative arts representing the highest degree of professionalism, virtuosity, and creativity. Through a multidisciplinary lens, the project proposed more than a strictly visual and passive approach of the integrated events, only from the perspective of the viewer. Its objective was that of creating an interactive platform to understand this field through a series of intellectual and affective connections integrating methods and perspectives of visual research developed around the extended family of decorative arts. More precisely, it was structured from the perspective of a 360-degree view of decorative arts, integrating theoretical discourses, curatorial concepts, and contemporary artistic practices that have the ability to generate historical and archive genealogies, operating within the decorative field, but also through defining directions and references of related artistic and theoretical areas and structures such as conceptualism, post-conceptualism, metamodernism, performative installations and practices. Thus, an integration of the decorative arts within the complex system of contemporary visual research was attempted, extended in various areas of intersection with the audience, integrating discourses, practices, techniques, and artistic approaches that can be found in a wide spectrum, from design to conceptualism.

Translated by Daniel Clinci

REKA CSAPO DUP SOFT ICON, HARD VIRGIN

Text: Adriana Oprea

Artistă multimedia formată ca grafician, dar practicând de-o viață sculptura și instalația, cu incursiuni în performance și video, Reka Csapo Dup este și pedagog, curator, coordonator al multor evenimente de anvergură care animă periodic breasla artistică locală, un profesionist al artei de referință pentru cultura vizuală românească a ultimelor decenii. Formată inițial în mediul graficii, ea citează și preia în lucrările ei o întreagă colecție de reprezentări simbolice, ilustrări, alegorii grafice ale unor complexe tematici și concepte gnostice, religioase, mistice și inițiatice. Unul dintre cele asupra căruia ea stăruie, în ultimii mai bine de zece ani, este Madona. Mamă la rândul ei, artista-antropolog tratează curajos tema maternității în artă (clișeizată în sculptură și sentimentalizată în general), îmbrăcând-o într-un comentariu propriu, nu neapărat confortabil, la adresa societății contemporane. Fenomenul Madonelor negre și practica pelerinajelor religioase contemporane o interesează pe Reka Csapo Dup pentru că-i livrează cele mai bune dovezi ale supraviețuirii prin imagini a unor elemente magice, oculte, spirituale și intime devoționale sub voalarea străvezie a dogmei și cultului religios oficial.

Comercializarea pe scară largă a imaginii iconice a Fecioarei Maria în prezent, mai ales în ipostaza ei catolică și sculpturală – corelată uneori, în comportamentul colectiv, cu venerarea relicvelor și închinarea în fața miraculosului și a minunilor –, devin un pretext pentru Reka Csapo Dup de a reflecta melancolic asupra metamorfozelor feminității spiritualizate în istoria culturii universale. De la Ishtar și Cybele la Fiica lui Zion și Mireasa lui Dumnezeu, trecând prin ipostazele gnostice ale *Sfântului Spirit Feminin* – *Mama celor vii*, *Stella Maris*, *Sophia* sau *Ennoia* –, reprezentarea și simbolistica zeităților feminine în culturile antice au fost încorporate de creștinism în narațiunile sale sacre. Preluându-le, expoziția „5 \$ milkshake” continuă proiectele de practică și cercetare artistică anterioare ale artistei (*Disciplina Arcani*, 2000, *Arcana Virgo*, 2008), subsumate aceleiași preocupări pentru tematica marială (Fecioara Maria: feminitate și religios), aprofundându-i astfel incursiunile estetice și intelectuale în religie, spiritualitate, antropologie culturală și ermetism. Prin acestea, artista-cercetător Reka Csapo Dup construiește o meditație asupra istoriei imaginilor și emoțiilor care au fost atașate ideilor produse de cultura universală despre femeie, feminitate, divin, suflet și corp, din trecutul preistoric până în zilele noastre.

Două expoziții au concentrat în 2021 proiectele Rekei Csapo Dup în jurul imaginii Madonei: „5 \$ milkshake” la Combinatul Fondului Plastic din București și „#randommadonna” la Centrul de Interes din Cluj. Titlul „5\$ milkshake” se referă la o dualitate semantică de fundal, comentând suprapunerea prin aglutinare reciprocă dintre „lumea de jos”, obișnuită, și cea „de sus”, idealizată. Ipostazele multimediale ale Fecioarei Maria au integrat ambivalența tematicii mariale la Reka

Reka Csapo Dup is a multimedia artist trained as a graphic designer, but a lifelong practitioner of sculpture and installation, with forays into performance and video art; she is also an educator, curator, and coordinator of many large-scale events that regularly animate the local artistic community, an art professional of reference for the Romanian visual culture of recent decades. Initially trained in the graphic environment, she quotes and takes up in her works a whole collection of symbolic representations, illustrations, and graphic allegories of complex gnostic, religious, mystical, and initiatory themes and concepts. One of the works that she's been persistent about for more than ten years is the Madonna. Also a mother, the artist-anthropologist boldly treats the theme of motherhood in art (clichéd in sculpture and sentimentalized in general), wrapping it in her own commentary on contemporary society that is not necessarily comfortable. Reka Csapo Dup is interested in the phenomenon of black Madonnas and the practice of contemporary religious pilgrimages because they provide her with the best evidence of the survival through images of magical, occult, spiritual, and intimately devotional elements under the veil of dogma and official religious worship.

Nowadays, the Virgin Mary's iconic image is widely commercialized – especially in its Catholic and sculptural form – and sometimes correlated, in collective behavior, with the veneration of relics and the worship of miracles and wonders; this becomes a pretext for Reka Csapo Dup to melancholically reflect on the metamorphosis of spiritualized femininity in the history of universal culture. From Ishtar and Cybele to the Daughter of Zion and the Bride of God, through the Gnostic aspects of the *Holy Feminine Spirit* – *Mother of the Living*, *Stella Maris*, *Sophia*, or *Ennoia* – the representation and symbolism of female deities in ancient cultures has been incorporated by Christianity into its sacred narratives. Taking inspiration from them, the exhibition “5\$ milkshake” continues the artist's previous artistic practice and research projects (*Disciplina Arcani*, 2000, *Arcana Virgo*, 2008), following the same concern for Marian themes (Virgin Mary: femininity and religion), thus enhancing her aesthetic and intellectual forays into religion, spirituality, cultural anthropology and hermeticism. Artist-researcher Reka Csapo Dup uses those to create a meditation on the history of images and emotions attached to the ideas produced by universal culture about women, femininity, the divine, the soul, and the body, from prehistoric times to the present day.

Two exhibitions in 2021 focused Reka Csapo Dup's projects around the Madonna's image: “5\$ milkshake” at Combinatul Fondului Plastic in Bucharest and “#randommadonna” at Centrul de Interes in Cluj. The name “5\$ milkshake” refers to a background semantic duality, commenting on the overlap through mutual conglomeration between the ordinary “world below” and the idealized “world above.” The multifaceted images of the Virgin Mary have integrated the ambivalence



Reka Csapo Dup, *Casta Diva*, ceramică 900°C, amgobe, rasină , fibră de sticlă, ecran LCD, boxe wi-fi, plia de sobă, cărămizi, 230x220x150 cm, soclu cărămizi 400x250 cm, 2021.

Reka Csapo Dup, *Casta Diva*, ceramic 900°C, amgobe, resin, fiberglass, LCD screen, wi-fi speakers, stove top, bricks, 230x220x150 cm, brick plinth 400x250 cm, 2021.

MIHAI ZGONDOIU DESPRE ∞ PRIN # ABOUT ∞ THROUGH

Text: Maria Bilașevschi

Cred că este imposibil, indiferent în ce punct al peisajului artei contemporane românești te afli, să nu te fi întâlnit, măcar o dată, cu o lucrare semnată Mihai Zgondoiu. În eclecticismul artistic al scenei actuale, rezultat al suprapunerilor culturale și identitare ale ultimilor 30 de ani, în care polii sunt interșanjabili iar recuperările devin nostalgii și vice-versa, apariția artistului începând cu anul 2008, cu proiecte ce dezbatteau conținutul conceptului de artă, fără a o glorifica sau exorciza, a fost asemenea unor necesare electroșocuri pentru conștiințele amorțite iar pentru cei rămași, necesare măști de oxigen. Conștient că arta nu are rolul unui basm, de a evoca o poveste, oricât de intimă ar fi aceasta, Mihai Zgondoiu este, pe rând ori simultan, dar nu neapărat în ordinea indicată, artist, curator, galerist, profesor, designer. Chiar dacă informațiile biografice sunt adesea desuete în contextul absorbției rapide de informații, practica sa nu poate fi limitată la o propoziție suspendată într-un tabel. Artistul Mihai Zgondoiu explorează cultura contemporană cu tot ce presupune aceasta: istorie și mit, sisteme de putere, sisteme de credință, societate, individ, celulă, cosmos, media, comunicare, manipulare, prin desen, pictură, colaj, asamblaj, performance, artă urbană, instalații, intervenții în și pentru spațiu public, foto-video, articulări de concepte și corporalități care, în realitate, nu se despart prin spații și virgule, ci se continuă una din cealaltă.

Există o mare doză de ingeniozitate lucid-ludică în creația sa. Excavarile în straturile de acțiune sau inacțiune, în somnul ignoranței colective și în procesul auto-devorării de către societate a unor produse stigmatizate ori exaltate, au fost documentate și înregistrate în jurnal vizual de Mihai Zgondoiu. *Păpușile Sovietice*, 2009, intervenție asupra statuilor reprezentându-i pe Lenin și Petru Groza (colorarea cu roz a feței și a unei mâini, accentuarea mimicii prin sprâncenele negre și ulterioara „corectură”, mai exact readucerea la forma inițială prin vopsirea cu negru), au documentat și arhivat în timp real schimbările de paradigmă, într-un joc al balansărilor ideologice, reprezentând la o scară micro rapiditatea întorsăturilor de context și a percepțiilor asupra unui „dat” cultural de către societate, ca semnificant, chiar și demonizat, dar a cărui scoatere din circuit produce efecte prin raportarea la istorie și nu la produsul artistic în sine. Ironia face ca, în contextul apropiierilor imagisticii „cool”, cu trimiteri la relicvele ce au generat sute de discursuri post-comuniste, imaginea produsului post-performativ este apropiată și omite fireștile „credite” asupra intervenției în și de diferite proiecte artistice.

Contradicția producție artistică vs. artist construct al unei bule virtuale, cu ramificații în real, extinsă la operă de artă vs. piață instituționalizată, a făcut subiectul mai multor explorări versatile. Cum și unde identifici structura „artistului”, cât din producția acestuia mai este

I think it is impossible, regardless of where you are in the Romanian contemporary art landscape, not to have encountered, at least once, a work signed by Mihai Zgondoiu. In the artistic eclecticism of the current scene, resulting from the cultural and identity overlaps of the last 30 years, in which the poles are interchangeable and the recoveries become nostalgia and vice versa, the appearance of the artist in 2008, with projects that debated the content of the concept of art, without glorifying or exorcising, was like necessary electroshocks for numbed consciousnesses and for those who remained, necessary oxygen masks. Aware that art does not have the role of a fairy tale, of evoking a story, no matter how intimate it may be, Mihai Zgondoiu is, one at a time or simultaneously, yet not necessarily as in the indicated order, an artist, curator, gallerist, teacher, designer. Even if biographical information might often seem obsolete in the context of rapid information absorption, his practice cannot be limited to a sentence suspended in a table. The artist Mihai Zgondoiu explores contemporary culture with everything it entails: history and myth, power systems, belief systems, society, individual, cell, cosmos, media, communication, manipulation, through drawing, painting, collage, assemblage, performance, urban art, installations, interventions in and for public space, photo-video, articulations of concepts and corporeality that, in reality, are not separated by dashes and commas, but continue from each other.

There is a great deal of lucid-ludic ingenuity in his creation. The excavations in the layers of action or inaction, in the slumber of collective ignorance and also within the process of self-devouring by society of some stigmatized or exalted products, have been documented and recorded in Mihai Zgondoiu's visual journal. *Soviet Puppets*, 2009, an intervention on the statues of Lenin and Petru Groza (by coloring the face and one hand with pink, highlighting the facial expressions with black eyebrows, along with the subsequent “correction” of his action, more precisely the return to the original form by painting with black), documented and archived in real time the paradigm changes, in a game of ideological swings, representing on a micro scale, the rapidity of context turns and perceptions on a cultural “given” by society, as a signifier, even if demonized, which produces effects once extracted from the circuit, by referring to history and not to the artistic product itself. The irony is that, in the context of appropriations of the imagery of “coolness,” with references to the relics that generated hundreds of post-communist discourses, the image of this post-performative product is appropriated and often displayed without even “crediting” the artist's concept, in and by different artistic projects.

The contradiction between artistic production vs. artist molded by a virtual bubble, with ramifications in real life, extended to artwork vs. the institutionalized market has

analizată în termenii originalității și nu a stereotipului „genialității” și de unde începe marketingul; se mai poate vorbi de identitate artistică care să semnifice o bornă pentru contemporaneitate dacă aceasta nu este monetizată prin „likes” ori validată de existența unui număr de peste 5 cifre al următorilor? Mihai Zgondoiu nu răspunde profetic, nici nu-și arogă poziția omniscientă a celui ce observă pasiv declinul, iar cel mai interesant aspect al interogării prezentului este folosirea, pe alocuri tautologică, a mecanismelor proprii producției de masă de standardizare, diseminare și comercializare ori cele ale auto-referențialității, fără narcisismul inerent (a se vedea *Thank you for buying, Facebook, mon amour, Me, Me, Matrix, Kitsch-me*). Spațiul public, pe care se întipăresc transformările unei societăți, în plan urban, arhitectural, consumerist, politic este văzut de Mihai Zgondoiu drept un barometru al înțelegerii unei culturi prin observarea și interpretarea elementelor juxtapuse ce compun prezentul prin acumulările trecutului. În spatele unui model de acțiune, asupra unei etichete aplicate unei societăți, stau acele fragmente identitare ce modelează înțelegerea propriei existențe în interiorul conturului unui șablon (*Libertatea ca șablon, Covorul roșu*).

Totuși, societatea actuală nu este compusă doar din spațiul și ființele vizibile, recunoscutibile cu sau fără un atlas. Ci și din proiecțiile fantastice ale unui univers ce coexistă cu cel cotidian, dar este populat de ființe extraterestre, ce trăiesc conform propriilor coordonate, delimitate, categorisite prin ilustrație și disecate ca scop într-o întreagă literatură dedicată necunoscutului, adesea parodiată și clișeizată. Mihai Zgondoiu plasează *Omul aproximativ 3.0* în interiorul unei cronologii personale, laborios instrumentată și indexată cu privire la „paranormal”, în „ecourile de conștiință” ce amintesc de Tristan Tzara, ecouri ce trimit către ceea ce părea până nu demult paralel existenței umane: hibridizările tehnologice și robotizarea fizică a ființei și dedublarea în metaverse, în fapt o extensie într-o nouă „lume de dincolo”.

Decontextualizarea și raportarea la începuturile avangardei prin standardizarea obiectului, mai precis, noua percepție a imaginii iconice a „Fântâni” lui Duchamp, nu atât prin raportare la multitudinea de replici ce au urmat, în diferite materiale și intenții, ci prin instituționalizare muzeală și ulterioară serializare, apropiere și comercializare a imaginii, amintește astăzi, la o altă scară, prin pierderea în hype-ul general, de absurdul contextului în care, în 1917, a apărut lucrarea. În *Fountain of Youth*, intervenție grafică (tag) realizată în zeci de toalete publice, artistul a semnat cu numele „R. Mutt 2017” closetele, diferite ca formă, amplasare și iluminare. Fără a urmări înlocuirea unei realități suprapopulate de banal cu altceva, Mihai Zgondoiu fotografiază obiectul așa cum este, fără a-i găsi o nouă definiție odată „înșușit” prin amprenta „olografă” a lui Duchamp. O ironie a nihilismului însotește acțiunea, trimițând la convenționalizarea și recunoașterea unei valori pe baza unui singur element, demistificat prin abuzul imagistic, dar și la o re-evaluare, un fel de revitalizare estetică a unui simbol, ce nu necesită operarea cu noțiunile cunoscute precum „adevăr”, „valoare”, nici cu categorii abstracte sau metafizice de înțelegere.

Problematica „nimicului” ce există fără a avea nevoie de un echivalent plastic prin raportare la absența unui corp, a început în 2016, anul aniversării (centenar) „Dada”,

Manifesto number 1

#rien

Fake News = Fake Art. This is Contemporary!

**Who was sold for 450,3 mil.\$?
Leonardo da Vinci or Jesus Christ?**

#posttruthera

Rich like Richard Serra!

Art is too expensive to have it only in your head.

#share #buy #love

Hey Mr. Hirst, I'm painting my own works too!

artwithout#

Paradox: Contemporary Art Biennales exhibit installations, new-media & science, while at the Art Fairs and Auctions they sell paintings. On canvas. Made of linen.

#beautifulart

For a healthier lifestyle, consume oil on canvas with moderation!

#thankyouforbuying

(Mihai Zgondoiu 2017)

Mihai Zgondoiu, *Manifesto number 1*, 2017.

been the subject of several versatile explorations. How and where do you identify the structure of the “artist,” how much of his production is analyzed in terms of originality and not the stereotype of “genius,” and where does the marketing begin; can we still speak of an artistic identity that signifies a boundary for contemporaneity if it is not monetized through “likes” or validated by the existence of a number of followers over 5 digits? Mihai Zgondoiu does not answer prophetically, nor does he assume the omniscient position of the one who passively observes the decline, and the most interesting aspect of the questioning of the present is the use, sometimes tautological, of the mechanisms of mass production of standardization, dissemination, and commercialization or those of self-referentiality, without the inherent narcissism (see *Thank you for buying, Facebook, mon amour, Me, Me, Matrix, Kitsch-me*).

The public space, on which the transformations of a society are imprinted, urban, architectural, consumerist, political, is seen by Mihai Zgondoiu as a barometer of the understanding of a culture by observing and interpreting the juxtaposed elements that make up the present through the accumulations of the past. Behind

PETRU LUCACI NEGRU DE LUCACI LUCACI BLACK

CLAROBSCUR

Artist: Petru Lucaci
Curatoare: Ruxandra Demetrescu
Muzeul de Artă Craiova
17.03. – 28.04.2022

Ca observator al fenomenului artistic de multă vreme, încă nu am reușit să-mi schimb „obiceiurile”, să le adaptez timpului prezent. Opera de artă trebuie să mă impresioneze, să o pot remarca spontan, fără a citi un lung text explicativ al artistului sau curatorului, despre ceea ce trebuie să înțeleg. Acest prim impact de natură impresionistă este și acum determinant pentru mine în receptarea unei creații vizuale. Mesajul, compoziția și toate celelalte elemente devin adiacente impresiei, prin natura ei subiectivă ca și arta, de altfel. Iar expoziția „Clarobscur” realizată de Petru Lucaci la Muzeul de Artă Craiova, în viziunea curatorială a Ruxandrei Demetrescu, este un exemplu concludent în acest sens. Structurată pe două dintre ciclurile sale importante, *Clarobscur* și *Noctumbre*, expoziția își propune, după cum însuși artistul mărturisește în textul programatic *Dincolo de Wikipedia*, „să confrunte paleta de semnificații atribuite clarobscurului ca experiență vizuală cu ceea ce se întâmplă în străfundurile conștiinței noastre umane, noi fiind văzuți ca actori în spațiul social”.

Petru Lucaci s-a diferențiat, încă de la debut, de grosul promoției optzeciste, cultivându-și actul creator cu o acută conștiință teoretică și alegând mijloace de expresie care au creat un caracter profund original operei sale. Pornind de la fragmente de real sau de la segmente decupate din palimpsestul propriei sale culturi artistice, el execută compoziții abstracte sub forma unor colaje ce dovedesc un admirabil simț plastic. Lucrările sale se compun asemenea unor secvențe filmice ale unei trans-realități enigmatice, clarobscur. Cea mai recentă manifestare se înscrie pe linia acestui discurs dominat de imagini familiare și totodată incerte, de topografii fantastice, de fragmente și de umbre, ca într-un spectacol crud de reconstituire a realității. În pofida unei expresii non figurative prin excelență, discursul vizual are capacitate de a fi spectacular și epic totodată. Este o problemă de perspectivă, privirea sa fiind un element optic plin de straniețe, care reușește să reasambleze aglutinări imagistice dintre cele mai neobișnuite. De aceea ipostaza în care se simte comod artistul este cea a *voyeur-ului* care devine un regizor lucid al propriei lumi.

Plecând de la sugestia unor forme așezate în centrul imaginii, el își dezvoltă compoziția, urmărind deopotrivă efectele contrastului și ale armonizării prin degradeuri. Astfel, imaginea de ansamblu capătă o pregnantă forță optică. Însă pentru a obține acest efect, materialul reprezentării este supus unui îndelung proces de esențializare până la limitele unei asceze, instalate deopotrivă în felul de tratare a motivelor și al paletelor cromatice. Rezistând unei excesive geometrizări, pe care

Text: Cătălin Davidescu

As a longtime observer of the artistic phenomenon, I have not yet managed to change my “habits,” to adapt them to the times. The artwork has to impress me, I have to be able to notice it spontaneously, without reading a long explanatory text by the artist or the curator, about what I need to understand. This first impact of an impressionistic nature is still decisive for me in the reception of a visual creation. The message, the composition, and all the other elements become adjacent to the impression, which is subjective by nature, just like art for that matter. And the “Clarobscur” exhibition, by Petru Lucaci held at the Craiova Art Museum, under the curatorial vision of Ruxandra Demetrescu, is a conclusive example in this regard. Structured around two of his important series, *Chiaroscuro* and *Noctumbre*, the exhibition aims, as the artist himself confesses in the programmatic text *Beyond Wikipedia*, “to confront the palette of meanings attributed to chiaroscuro as a visual experience with what happens in the depths of our human consciousness, to see ourselves as actors in the social space.”

Ever since his debut, Petru Lucaci distinguished himself from the bulk of the eighties generation, adding an acute theoretical awareness to his creative act and choosing means of expression that created a profoundly original character to his work. Starting from fragments of reality or segments cut from the palimpsest of his own artistic culture, he executes abstract compositions in the form of collages that require an admirable pictorial sense. His works are composed like film sequences of an enigmatic, chiaroscuro trans-reality. The most recent manifestation follows the line of this discourse dominated by familiar and, at the same time, uncertain images, fantastic topographies, fragments and shadows, as in a cruel spectacle of reconstructed reality. Despite being a non-figurative expression par excellence, the visual discourse has the capacity to be spectacular and epic at the same time. It is a matter of perspective, the artist's gaze being an optical element full of strangeness, which manages to reassemble the most unusual pictorial agglutinations. That is why the position in which the artist feels comfortable is that of the voyeur who becomes a lucid director of his own world. He develops his composition starting from the suggestion of some forms placed in the center of the image, then looks for the effects of both contrast and harmony through gradients. Thus, the overall image acquires a significant optical force. But in order to achieve this effect, the material of the representation is subjected to a long process of essentialization to the



Vedere din expoziție. Credit foto: Serioja Bocsok / Muzeul de Artă Craiova.
Exhibition view. Photo credit: Serioja Bocsok / Craiova Museum of Art.

discursul ar fi putut să o adopte urmând soluția comodă a neoplasticismului, Lucaci optează pentru forme care conturează o sinteză de spații fluide și spații rugoase, ce coagulează suprafața într-o fuziune naturală dintre efortul cerebral și un discret impuls liric. Universul său, încorporând materiale și tehnici insolite, pare a fi unul domestic prin obiectele, fragmentele care îl populează. Dar recombinarea lor în actul de creație este una de ordin lăuntric, care nu se redimensionează pe cotidianul uniform din care au fost extrase fragmentele. Acest tip de percepție incizională face posibilă expandarea realului și relevarea a ceea ce obiectele ascund dincolo de voalul dual al esenței lor. Compozițiile sale, deși conțin descărcări emoționale bine filtrate, au un impact de o intensitate deosebită, care incită privitorul să le descopere sensurile profunde. Ele conțin o forță telurică și o viziune care are capacitatea de a reține și a evoca realitatea așa cum o resimte. Ceea ce ne oferă artistul este, după propria-i mărturie, „un jurnal în care sunt marcate, cu alb și negru, lumina și întunericul, speranța și deznădejdea, zona iradiantă a ființei noastre, angoasele și tenebrele ei”. Acest „jurnal” intim este susținut în special din suprafețe foarte dense, de zgoră agresivă și contraste puternice: culoarea este saturată pentru a se ajunge la un aspect aproape de alb/negru. Utilizarea cărbunelui, care prin materialitatea sa conținută conferă o intensitate specială compoziției, a devenit o amprentă a sa, fiind unul dintre cele mai puternice negruri din pictura românească. Poate că ar trebui să îi poarte numele: *negru de Lucaci!* Culoarea este de sine stătătoare în timp ce narațiunea pare a fi exclusă din discurs. Lucaci ne propune o reîntoarcere la multidimensionalitatea existenței umane prin reconsiderarea unor concepte a căror legitimitate a fost distrusă de „raționalismul tehnologic”. Societatea modernă, supusă presiunii unei dezvoltări tehnologice în perpetuă expansiune, împiedică orice tentativă de

limits of asceticism, implemented both in the way of treating the motifs and the chromatic palette. Lucaci resists the excessive geometrization which the discourse could have adopted following the convenient solution of neoplasticism and opts for forms that outline a synthesis of fluid and rough spaces, which coagulate the surface in a natural fusion between cerebral effort and a discreet lyrical impulse.

His universe appears to be a domestic one, with the unusual materials and techniques he uses and the objects and fragments that populate it. But their recomposition in the act of creation is of an internal order, which does not translate to the uniform daily life from which the fragments were extracted. This kind of incisional perception makes it possible to expand the real and reveal what objects hide beyond the dual veil of their essence. Although they contain well-filtered emotional discharges, his compositions have an impact of a particular intensity, which prompts the viewer to discover their deep meanings. They contain a telluric force and vision that has the ability to retain and evoke reality as he feels it. What the artist offers us is, according to his own testimony, “a diary in which light and darkness, hope and despair, the radiant area of our being, its anguish and its tenebrosity are all marked with black and white.” This intimate “diary” is particularly supported by very dense, aggressive clay surfaces and strong contrasts: the color is saturated to reach an almost black/white appearance. The use of charcoal, which through its contained materiality gives a special intensity to the composition, became his imprint, being one of the strongest blacks in Romanian painting. Maybe it should be named after him: Lucaci black!

Color is self-contained while narrative seems to be excluded from discourse. Lucaci proposes a return to the multidimensionality of human existence by reconsidering some concepts whose legitimacy was

DAN MIHĂLȚIANU

O ȘOPÂRLĂ DEVENITĂ PISCINĂ COMUNALĂ

A LIZARD TURNED COMMUNAL POOL

IN THE SKIN OF AN ARTIST

Artist: Dan Mihălțianu
Curator: (în dialog) cu Mihai Pop
Galeria Sector 1, București
16.06. – 30.07.2022

Sector 1 este una dintre puținele galerii (și așa puținele) care, alături de programul bazat pe producția artistică actuală, a inserat și oferit un context și pentru artiști din generația postbelică, cu accent pe cea a anilor 1980, adesea în expoziții cu iz retrospectiv, care veneau să întâmpine din perspectiva unei reevaluări contemporane, producții cel mai adesea singulare în contextul epocii, marginalizate în detrimentul a ceea ce era acceptat ca oficial. O strategie interesantă pe care am observat-o în programul galeriei în ultimii 2 ani, în care și această expoziție se încadrează, este aceea de a duce artiștii încă în curs de sedimentare a discursului în contexte instituționale, iar artiștii instituționalizați deja sau cei „de recuperat”, în spațiul galeriei private.

Deopotrivă producător cât și actant al unora dintre manifestările artistice definitorii ale anilor 1980, văzute astăzi ca provocatoare până la gradul de subversivitate (din cauza intervenției organelor de control asupra unora dintre acțiuni/vernisaaje), Dan Mihălțianu face parte din a doua categorie importantă încadrabilă unui postmodernism românesc, alături de filiera neo-expressionistă dominantă, tendința intermedia în care i-a avut ca parteneri de practică – de multe ori și colaborativ – pe Olimpiu Bandalac, Călin Dan, Teodor Graur sau Gheorghe Rasovszky. Artist-cercetător, care joacă deopotrivă rolul „producătorului”, al „vizitatorului” și al „consumatorului”, Dan Mihălțianu definește încă de la finele anilor 1970, începutul anilor 1980, un corpus de lucrări care prin medii cât mai variate, precum fotografie, grafică, video, instalație ș.a.m.d., specifice unei practici arhivistice sau de tip „time-based media” încapsulează în centrul său o retorică despre statutul artistului raportat la instituțiile artistice și condiția de nomadism impusă de contextul globalizării, iar la o scară mai largă, despre impactul schimbărilor politice la pachet cu practicile economice derivate, asupra contextului social.

Expoziția contextualizată și inițiată în urma unui dialog cu Mihai Pop, care va beneficia în cursul anului viitor și de un suport documentar sub forma unui catalog, vine să lege toate aceste preocupări ale unui artist care în ultima decadă a fost prezent mai mult în context instituționalizat – înțelegând prin asta că dimensiunea sa care chestiona tocmai relația cu o autoritate centrală a fost afirmată și asumată, comodificată prin produsul artistic cel mai reprezentativ, piscina-obiect a seriei „Canal Grande”, care a prins în schimb o viață autonomă prin mularea voită, sau declanșatoare din context, pe care și-a adăugat-o succesiv și material, ca o haină (oare ca cele care plutesc pe suprafața-i, în această

Text: Horațiu Lipot



Dan Mihălțianu, *Arhivă în lucru*, instalare, obiecte diverse, structuri din lemn, (4 x) x150x90 cm, 1930 - prezent. Credit foto: Adrian-Alexandru Neculcea.

Dan Mihălțianu, *Working Archive*, installation, diverse objects, wood structures, (4 x) x150x90 cm, 1930 - present. Photo credit: Adrian-Alexandru Neculcea.

Sector 1 is one of the very few galleries that has inserted and provided a context for artists from the post-war generation, with an emphasis on the 1980s, alongside their program based on current artistic production. Attempting a contemporary reevaluation in their retrospective exhibitions, they embraced productions that were most often singular in the context of the era, marginalized at the expense of what was accepted as official. An interesting strategy that I have noticed in the gallery's program in the last 2 years, which includes this exhibition, is to have the artists still in the process of settling their discourse moved into institutional contexts and the already institutionalized artists or those “to be recovered” moved in the space of the private gallery. Both producer and actor of some of the defining artistic manifestations of the 1980s, seen today as provocative to the degree of subversiveness (due to the intervention



Dan Mihălțianu, *Apă de foc*, proiecție video pe două canale, Hi8 transferat pe DVD, 1995. Credit foto: Adrian-Alexandru Neculcea.
Dan Mihălțianu, *Firewater*, two channel video projection, Hi8 transferred on DVD, 1995. Photo credit: Adrian-Alexandru Neculcea.

expoziție?), cu fiecare nou spațiu în care a fost plasată. Expoziția reușește, prin prezentarea unei producții variate realizate pe parcursul a 40 de ani, să nu fetișizeze din nou această lucrare ce a căpătat, cu sau fără voia artistului, aproape valențele unui autoportret. La începutul traseului expozițional suntem ghidați de vitrine autonome, ce conțin fie obiecte tehnice și documente ale epocii, specifice activităților de înregistrare și arhivare, fie sticlute cu varii produse rezultate ale seriei „Distilator”, ca într-un soi de vivarium al artistului. Aceste două ecosisteme funcționează ca doi poli de ghidare: unul ne arată mijloacele prin care se realizează documentarea (*techné*), celălalt procesul (*episteme*) – distilarea fiind o operațiune de analiză și separare. Alături de acestea, fotografiile care documentează instalații poveristice asupra obiectelor de uz comun, specifice creației de început, ne ghidează traseul printr-un coridor îngust către sala principală de expoziție. Lăsată voit în penumbră, cred că aceasta nu este doar o soluție tehnică pentru a prezenta cât mai bine instalațiile video din interiorul spațiului, ci și o trimitere directă la începuturile artistice ale experimentelor cu lumină din interiorul întunecos al mansardei-atelier, în urma cărora ia formă prima dată și lucrarea *Canal Grande* în anul 1984 – întâmplător sau nu, an în care artistul

of authorities on some of the actions/openings), Dan Mihălțianu is part of the second important category of Romanian postmodernism, alongside the dominant neo-expressionist branch, the intermediate trend in which he had Olimpiu Bandalac, Călin Dan, Teodor Graur, or Gheorghe Rasovszky as practice partners – often collaboratively. He is an artist-researcher who equally plays the role of “producer,” “visitor,” and “consumer.” Since the end of the 1970s, the beginning of the 1980s, Dan Mihălțianu has defined a corpus of works that encapsulates in its center a rhetoric about the status of the artist in relation to artistic institutions and the condition of nomadism imposed by the context of globalization, and on a wider scale, about the impact of political changes combined with derived economic practices within the social context. This is achieved using the most varied mediums, such as photography, graphics, video, installation, etc., specific to an archival or “time-based media” type of practice. The exhibition was contextualized and initiated following a dialogue with Mihai Pop and it will also benefit from a documentary support in the form of a catalog next year. It links all these concerns of an artist who in the last decade has been mostly present in an institutionalized context – meaning that the part of him which questioned the relationship with a central authority was

IOAN AUREL MUREȘAN, „APUD MAGISTER” O PLEDOARIE PENTRU INTERPRETARE A PLEA FOR INTERPRETATION

IOAN AUREL MUREȘAN, APUD MAGISTER

Artist: Ioan Aurel Mureșan
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
Curatori: Dan Breaz & Sorina Jecza
26.05. - 19.06.2022

Text: Doina Mândru

Știam puțin despre pictorul optzecist Ioan Aurel Mureșan, despre Ducele său pierdut în Orient, călătorul sosit din ținutul melancoliei și magul ispitit, când l-am întâlnit la Muzeul de Artă din Cluj pe artist, prezentând expoziția „Apud Magister”.

Un elegant catalog, tipărit prin Fundația Triade și îngrijit de Sorina Jecza, un text de sală limpede scris, un film în care pictorul vorbea despre sine și expoziție însoțeau lucrările așezate cu gust și știință a dialogului privilegiat. Formatele mari, compozițiile sesizante, viziunea, unitară ca stilistică și egală în factură, semnalau excelența, iar spectacolul culorii, rezonând amplu în spațiul generos, surpriza pe care ți-o rezerva fiecare lucrare în parte, totul definea o expoziție-eveniment. Ca să îi pătrunzi taina, trebuia, ca spectator, să ai răgazul să citești catalogul, să guști pe viu subtilul dialog între viziunea pictorului despre lucrarea Magistrului – prezentă ca reper în catalog și pe etichetă – și să acorzi atenție traducerii, transunerii ei în textul hermeneutic, descriere ca narațiune poetică, propus pentru fiecare lucrare de Sorina Jecza. Astfel, ajutat de text, care este parte integrantă a înțeleșului picturii, să ai libertatea de spirit să guști această poetică nouă, a interpretării libere a imaginii și a chiar schimbării totale a sensului, propus inițial de Magistrul, în lucrarea cea nouă, a pictorului. Articolul final al Liviane Dan din catalog consemnează un element semnificativ, acela că proiectul comun al conceperii expoziției s-a desfășurat într-un timp limitat, începând fix la data de 17 martie 2020 și s-a încheiat la data de 31 mai 2021, răstimp în care cei doi au comunicat zilnic prin text și imagini lucrul fiecăruia – Mureșan, pictând cele 22 interpretări ale unor pânze celebre și alte 14 ca variațiuni libere pe tema mării plecării, iar Sorina comentându-le. Așadar, pictorul la Oradea, curatorul-asistent la Timișoara, „la un clic distanță”, au finalizat, sub tensiunea izolării, a necunoscutului, lucrul la acest proiect care devenise și unul existențial. Din perspectivă etică, proiectul lor privind imaginea avea, și pentru noi toți, o importanță imensă, pentru că opunea concret arta, aducând-o în planul imediat al atenției, gândului morții, care se

When I met Ioan Aurel Mureșan in Cluj, presenting the exhibition “Apud Magister” at the Museum of Art, I had limited knowledge about the painter, about his lost Duke in the East, the traveller who arrived from the land of melancholy, the tempted magician.

An elegant catalogue, printed through the Triade Foundation and curated by Sorina Jecza, a clearly written statement text, a film in which the painter talked about himself and the exhibition accompanied the works curated in good taste and knowledge of privileged dialogue. The large formats, the sensational compositions, the unitary style, a sign of excellence, and the show of colours that amply resonate within the generous space, the surprise that each individual work has in store for the viewers, all defined a landmark art event-exhibition. In order to penetrate its mystery, as a spectator, you had to have the time to read the catalogue while visiting the exhibition to get a taste of the subtle dialogue between the painter’s vision of the Masters’ works – presented as a hallmark in the catalogue and on the description label – and to pay attention to its translation, its transposition into hermeneutic texts, descriptions as a poetic narrative proposed for each work by Sorina Jecza. And so, with the aid of the text, which is an integral part of the meaning behind the paintings, the viewer has the freedom of



Ioan Aurel Mureșan, *Vânătoarea nocturnă. Apud Uccello*, ulei pe pânză, 200x300 cm, 2020. Credit foto: Marius Popuț, prin amabilitatea Galeria Jecza și Fundația Triade.

Ioan Aurel Mureșan, *Night hunting. Next to Uccello*, oil on canvas, 200x300 cm, 2020. Photo credit: Marius Popuț, courtesy Jecza Gallery & Triade Foundation.



Vedere din expoziție. Credit foto: Feleki Istvan, prin amabilitatea Galeria Jecza și Fundația Triade.
View from the exhibition. Photo credit: Feleki Istvan, courtesy of Jecza Gallery and the Triade Foundation.

rostogolea bezmetic dinspre toate canalele. Iar în plan mai larg, cultural, proiectul lor reorienta atenția dinspre exterior către interior, dinspre ecrane, spre sine și spre biblioteca proprie. Și dinspre prezentul tulburat, spre Renaștere, baroc, romantism, acele zone în care pictura nu funcționa doar ca pură vizualitate, cum s-a impus în ultimul secol, ci transmitea aluziv, simbolic sau criptat un vast conținut spiritual, accesibil publicului avizat din epocă. Prin Catalog, lectorul are privilegiul unic să asiste la însăși procesualitatea nașterii tabloului, lucrul fiind documentat fotografic pe zile, etape, așadar să pătrundă în mintea pictorului, pe teritoriul secret al creației, până acum total ocultat. Acolo poate observa deconstrucția imaginii originale în planuri largi și straturi cromatice succesive – ca în replica la romanticul Caspar David Friedrich, *Călător deasupra mării încețoșate* –, sau completa ei deturnare către alt motiv care redă totuși, cu intensitate, sămburele ideii de la care pornise Magistrul – ca în *Iisus în grădina Ghetsimani*. În această lucrare, prin procesul de re-actualizare a scenei indicată de referința evanghelică, inserarea încă luminoasă și peisajul arid de munte, tipic pentru Giovanni Bellini, sunt înlocuite cu o compactă noapte coborâtă peste o *selva oscura*, unde nu mai apar nici ucenicii adormiți, ci doar, stingheră, în colțul de jos, între trunchiurile ce-și unesc frunzișul în arcade, silueta în rugăciune a Fiului sprijinit, într-un profund abandon și singurătate, vegheat, din colțul opus, doar de luna galbenă. Pentru mine, atmosfera, întunericul, singurătatea, frica, dimensiunea copleșitoare a replicii, totul evocă tonul grav din primele strofe ale *Divinei Comedii*, laolaltă cu versetul ultimei rugăciuni. Tranșant actuală prin toate datele, compoziție de impact, de pregnantă a mesajului și rezonanță gravă a culorii, această lucrare de mare concizie demonstrează subtilitatea unui pictor de

spirit to enjoy this new poetics, to freely interpret the image and to even totally change the meaning originally proposed by the Master, in the painter’s new work. Liviana Dan’s final article in the catalogue recounts a significant element, namely that the joint project of designing the exhibition took place in a limited time, beginning on March 17th, 2020 and ending on May 31st, 2021, during which the two communicated daily through text and images of their respective work – Mureșan, painting the 22 interpretations of famous canvases and 14 others, as free variations on the theme of the great departure, and Sorina commenting on them. And so, with the artist in Oradea and the assistant-curator in Timișoara, only a click away, under the tension of isolation and the unknown, they managed to finish working on this project which acquired, in the meantime, an almost existential quality. From an ethical perspective, their project involving the image also had immense relevance for the rest of us because it concretely opposed art, bringing it to the forefront of our attention, to the thought of death that looms from every corner. In a broader, cultural sense, their project reoriented our attention from the outside towards within, away from the screens towards ourselves and our own bookcases. And away from the turbulent present towards the Renaissance, Baroque, Romanticism, those certain areas where painting did not just function as pure visuality, as was the case with the last century, but rather alluded through cryptic symbols to a vast spiritual content, accessible to the elite public of those times. The catalogue offers the unique privilege of witnessing the very process of creating the paintings, with the works being photographed on various days and stages, so as to penetrate the painter’s mind, the secret territory of creation that has been totally obscured until now. Here,

ANDREEA MEDAR

PĂSTRĂTOR VS. OBSERVATOR

KEEPER VS. OBSERVER

SOLARIUM. GRĂDINA DESCHISĂ

Artista: Andreea Medar

Curatoare: Mălina Ionescu

Expoziție doctorală, coordonator doctoral prof.

univ. dr. Dacian Andoni

Meta Spațiu, Timișoara

18.08. - 22.09.2022

Istoria artei a adoptat, uneori mai stângaci, alteori asumat și articulat, mai multe tipologii de grădini – istoricii fac adesea referire la grădinile lui Aristotel sau Epicur, dedicate plăcerilor și dezbaterilor –, artiștii ecologiști intră în dialog cu grădinile migratoare ale lui Agnes Denes, iar teoreticienii new-age oferă ca exemplu grădinile memoriei gândite de Derek Jarman.

În 1982, Agnes Denes stătea în mijlocul lanului de grâu semănat la marginea Manhattan-ului, deschizând o discuție artistică despre foamete și capitalism. Este încă impresionant modul în care artista a reușit să aducă energia plantațiilor de cereale din estul Europei într-unul din centrele financiare mondiale. Cei care au experimentat lucrarea își aduc aminte că se simțeau ca într-un peisaj rural veritabil, mai ales că lanurile de grâu au atras familii de insecte care nu au fost văzute vreodată în metropola americană. Derek Jarman a fost urmărit toată viața de grădina edwardiană a bunicii, cu flori de nu-mă-uita și ghiocel care creșteau aleatoriu, și în care tatăl său o filma pe mama sa în timp ce culegea trandafirii fragili de pe zidurile vechi ale casei.

Ne întrebăm dacă este relevant să mai vorbim astăzi despre grădină dintr-o perspectivă romantică sau dacă istoricizarea memoriei poate duce la înlocuirea experienței trăite cu un simulacru de acțiuni și ritualuri. Pentru ultimul său proiect de cercetare, „Solarium. The Forever Garden” („Solarium. Grădina deschisă”), prezentat la Meta Spațiu în Timișoara, Andreea Medar a pornit explorarea de la documente istorice care atestă istoria grădinii de legume a familiei sale din satul gorjean Racoți. Cercetarea a revelat faptul că în zona respectivă, parcelarea pământurilor s-a făcut încă de la mijlocul secolului al XVI-lea și a fost păstrată până la ora actuală. În mod particular, grădina bunicului artei, în forma cunoscută ei acum, are o sută cincizeci de ani, timp în care, primăvară după primăvară, membrii familiei au apelat la aceleași modalități de semănare a legumelor.

Pentru expoziția „Solarium. The Forever Garden”, Andreea Medar a lucrat cu prietena și colaboratoarea sa, Mălina Ionescu, împreună cu care, în ultimii cinci ani, a pregătit atât proiecte artistice, cât și demonstrații teoretice. Din punct de vedere curatorial, Mălina Ionescu a situat proiectul într-o realitate post-criză, încercând să surprindă valori care se pierd, se transformă sau se hibridizează. Mai mult de atât, ea a intenționat să

Text: Anca Mihuleț

Art history has embraced several typologies of gardens, sometimes rather clumsily, other times assertively and articulately. Historians often refer to the gardens of Aristotle or Epicurus, dedicated to pleasure and debate, ecological artists engage with the migratory gardens of Agnes Denes, and the new-age theorists cite Derek Jarman's gardens of memory as an example.

In 1982, Agnes Denes was standing in the middle of a wheat field planted at the edge of Manhattan, starting an artistic conversation about hunger and capitalism. It's still impressive how the artist managed to bring the energy of Eastern European grain farms to one of the world's financial centers. Those who experienced the work remember feeling like they were in an authentic rural landscape, especially as the wheat fields attracted families of insects never witnessed before in the American metropolis. Derek Jarman was haunted all his life by his grandmother's Edwardian garden, with its randomly growing forget-me-nots and snowdrops, and where his father filmed his mother picking fragile roses from the old walls of the house.

We wonder if it is still relevant today to talk about the garden from a romantic perspective or if the historicization of memory can lead to the replacement of the lived experience with a simulacrum of acts and rituals.

For her latest research project, “Solarium. The Forever Garden,” exhibited at Meta Spațiu in Timișoara, Andreea Medar started her exploration with historical documents that attest to the history of her family's vegetable garden in the village of Racoți in Gorj County. The research revealed that, in that area, the land was parceled out as early as the mid-16th century and has been kept up to this day. In particular, the garden of the artist's grandfather, in its present form, is one hundred and fifty years old, during which, spring after spring, family members have relied on the same methods of sowing vegetables.

For the “Solarium. The Forever Garden” exhibition, Andreea Medar worked with her friend and collaborator, Mălina Ionescu, with whom she has prepared both artistic projects and theoretical demonstrations over the last five years. From a curatorial standpoint, Mălina Ionescu has set the project in a post-crisis reality, trying to capture the values which are being lost, transformed, or hybridized. Moreover, she aimed to investigate the



ANCA BOERIU PERSONAL MOOD BOARD

PERSONAL MOOD BOARD

Artista: Anca Boeriu

Curatoare: Andreea Sandu

Galeria Galateca, București

iulie - august 2022



Anca Boeriu s-a născut în anul 1957 în orașul Pucioasa, județul Dâmbovița și a absolvit Universitatea de Arte din București în anul 1982. Timp de 21 de ani a predat la Universitatea Națională de Arte din București în cadrul secției de Grafică, fiind lector universitar doctor. Din anul 2000 este reprezentantul României la Trienala de Gravură Chamallier, Franța, și din 2016 președinte al Filialei Grafică din București. A înființat Bienala Internațională de Gravură B.I.P.B.-Bucharest International Print. Activitatea curatorială este vastă, cuprinzând expoziții de anvergură. Gândește proiecte pentru studenții ei și pentru comunitate, îi place să aprofundeze idei ce nu au fost suficient cercetate. Colaborarea cu Andreea Sandu și Galateca a început chiar cu aceste proiecte de susținere a tinerilor artiști, Grafica Tânără, Supermarketul de Artă, Arta la intrare, #Contactless și CSWeek. Pe parcursul carierei artistice, Anca Boeriu a primit o serie de premii și distincții. Expoziția ei, „Personal MOOD BOARD”, este o sinteză a celei mai importante direcții artistice de cercetare a acesteia din ultimii ani, un colaj cu gânduri, sentimente și amintiri, într-o aparentă dezordine, ordonată de rigoarea unei linii roșii, este un exercițiu de introspecție și sinceritate, ce propune o sondare a stărilor și gândurilor artistei la intersecția între lumi, evenimente transformatoare și perioade atipice. „Uneori simți că este momentul să te oprești, să te uiți în urmă, să te uiți în față și să pui împreună tot ceea ce contează. Este timpul pentru secunda în care privești în jurul tău, vrei să te vadă cei din jur, să te audă, să te cunoască și să te înțeleagă” – Anca Boeriu. Astfel, instalația centrală este o reflecție a acesteia, o sinteză vizuală, mediile de exprimare mixând pe cele caracteristice, gravură sau desen, cu noi tehnici experimentate în ultimii ani, precum ceramica sau mix-media. Portrete, compoziții cu personaje ce exprimă de

Text: Andreea Sandu

Anca Boeriu was born in 1957 in Pucioasa, Dâmbovița County, and graduated from the University of Arts in Bucharest in 1982. For 21 years she taught at the National University of Arts in Bucharest in the Department of Graphics, being a doctoral university lecturer. Since 2000, she has been Romania's representative at the Print Triennial in Chamallier, France, and since 2016, president of the Graphic Branch in Bucharest. She founded the International Print Biennale of Engraving B.I.P.B.-Bucharest International Print. Her curatorial activity is extensive, including large-scale exhibitions. She thinks of projects for her students and for the community, she likes to deepen ideas that have not been sufficiently researched. The collaboration with Andreea Sandu and Galateca began with these projects supporting young artists, Grafica Tânără, Supermarketul de Artă, Arta la intrare, #Contactless and CSWeek. During her artistic career she received a multitude of awards and distinctions.

Anca Boeriu's exhibition "Personal MOOD BOARD" is a synthesis of her most important artistic direction of research in recent years, a collage of thoughts, feelings, and memories, in an apparent mess, put in order by the rigor of a red line. It is an exercise of introspection and sincerity, which proposes a survey of moods and thoughts of the artist at the intersection of worlds, transformative events and atypical periods. "Sometimes you feel like it's time to stop, look back, look ahead and put together everything that matters. It's time for the moment you look around, you want those around you to see you, to hear you, to know you and to understand you" – Anca Boeriu. Thus, the central installation is a reflection of her, a visual synthesis, the mediums of expression mixing the typical ones, engraving or drawing, with new techniques experienced in recent years, such as ceramics or mixed media. Portraits, compositions with characters that express from sadness to revelation, gestures, tensions and liberation, states in which the viewers find themselves, the figurative works within this complex interior space, which became extremely real in the one specially prefigured of the gallery, it invites to one's own introspection, rediscovery, or search. The images, extremely personal or just imagined, transcend the artist's universe and become universal, belonging to everyone, somehow comfortable, like a safety net. The exhibition has as its central piece an impressive 10-meter-long wall-mood-board, a puzzle with works of variable sizes, engravings, drawings, and ceramic objects, in which the artist brings those around her: "those lost or found, the ones you dream of and the ones you want, along with a multitude of ideas, thoughts and feelings." The chromaticity is also characteristic, black-white-red,



▲ Vedere din expoziție. Credit foto: Mihai Savu.
Exhibition view. Photo credit: Mihai Savu.

▼ Anca Boeriu, instalație obiecte de ceramică glazurată. Credit foto: Mihai Savu.
Anca Boeriu, installation of glazed ceramic objects. Photo credit: Mihai Savu.



▼ Anca Boeriu, Atingere, triptic, aquaforte 200x240 cm.
Credit foto: Mihai Savu.
Anca Boeriu, Touch, triptych, aquaforte 200x240 cm.
Photo credit: Mihai Savu.

ELENA SCUTARU

UN SPAȚIU POZITIV ÎN GOLUL NEGATIV

A POSITIVE SPACE IN THE NEGATIVE VOID

Adăpost Temporar

Artista: Elena Scutaru

Curator: Alexandru Oberländer-Târnoveanu

Muzeul Național de Artă Contemporană, București

26.05. - 25.09.2022

În contextul evenimentelor globale care ne ghidează existența ultimilor 2 ani, continuând aparent fără orizont într-un ritm tot mai accelerat, noi-vechi întrebări care au în centru sustenabilitatea speciei și a planetei, criza economică generală care amenință integritatea și demnitatea ca drept individual sunt aparent regândite. Ca o consecință, se observă o tendință tot mai accentuată a individului de a restăpâni mijloacele bazale de existență, dreptul la proprietate, o anumită asumare în raport direct cu mediul, care se manifestă adesea prin retrageri în mediul rural, fie individual, fie în interiorul anumitor comunități.

Această tendință a devenit cu atât mai evidentă în practica artistică al cărei rol a fost în ultimii ani tot mai pronunțat de a avansa propuneri de conviețuire socială, cu caracter ecologic sau politic. Sunt suficiente de menționat aici radicala propunere a ruangrupa pentru a 15-a ediție documenta sau multitudinea de rezidențe rurale care au apărut în context local în ultimii 2 ani de zile. Elena Scutaru, artist care aparține prin formație generației primei jumătăți a anilor 1990, a beneficiat în ultimii ani de o revizitare a producției artistice în cadrul anumitor platforme contemporane de primă vizibilitate (Sandwich Gallery), prin expoziții personale sau de grup care au dus la cristalizarea prilejuită de recent încheiata expoziție „Adăpost temporar”, din cadrul MNAC. M-aș opri pentru început asupra accentului pe cuvântul „revizitare”, în raport cu altul mai des utilizat, „recuperare”, pentru a discuta succint un aspect incipient ce ține de istoriografia artei contemporane românești. Dacă pentru generațiile '60 - '80 lucrurile stau cât de cât clar ca perioadă formativă pentru desprinderea de modernism, cu noi personaje cheie ce apar periodic și în care accentul este pus pe un tip de practică ce ar fi putut exista ubicuu în cadrul oricărei producții artistice vestice specifice, pentru zona cu adevărat revendicată contemporan, definită de noua ordine globală de la începutul anilor 1990, lucrurile au fost în foarte puținele studii dedicate, clar tranșate. S-a vorbit adesea, dacă ne referim la evoluția artelor vizuale din arealul bucureștean, de momente clar definite, în special despre artiști desprinși din ultimii doi ani ai acestei perioade, ale căror abordări artistice au fost asumate ca fiind cu adevărat actuale prin racordarea directă la o societate de consum care abia atunci își făcea apariția în România, cu toate mall-urile ei, francizele marilor lanțuri de restaurante și o circulația tot mai liberă a mărfurilor, paupere până atunci. S-a trecut cu vederea tocmai peste o generație de legătură între cele două sisteme, artiști care acum sunt în acel moment denumit generic *mid-career*, tradițional

Text: Horațiu Lipot



In the context of the global events that have guided our existence for the last 2 years, continuing seemingly without a horizon at an accelerating pace, new-old questions that center on the sustainability of the species and the planet, the general economic crisis that threatens the integrity and dignity as an individual right, are apparently rethought. As a consequence, there is an increasingly accentuated tendency of the individual to regain the basic means of existence, the right to property, a certain assumption in direct relation to the environment, which often manifests itself through retreats in the countryside, either individually or within certain communities. This tendency has become more obvious in the artistic practice whose role in recent years has been increasingly pronounced to advance proposals for social coexistence, with an ecological or political character. It is enough to mention here the radical proposal of ruangrupa for the 15th edition of documenta or the multitude of rural residences that have appeared in the local context in the last 2 years. Elena Scutaru, an artist who belongs to the generation of the first half of the 1990s, in recent years has benefited



Elena Scutaru. *Adăpost temporar*, MNAC (2022), vedere din expoziție. Credit foto © Dani Ghercă / MNAC.
Elena Scutaru. *Temporary Shelter*, MNAC Bucharest (2022), installation view. Photo © Dani Ghercă / MNAC.

văzut ca cel mai prolific, de reevaluare și cristalizare a producției. Vorbim de artiști care au prins ultimele manifestări ale anilor 1980 și cele două mari tendințe ale acestora, neoexpresionismul, respectiv un anume tip de procesualitate intermedia și care într-o formă diluată, alteori directă, încifrau nemulțumiri asupra statutului profesiei, individului, societății în ansamblu, încercând uneori să propună soluții prin formule colective. Elena Scutaru este formată și ea în această ambianță, având ca punct de plecare această primă tendință, utilizând adesea materiale poveriste sau naturale, în continuarea unei practici ce are ca reper intersecția land-art-ului cu neo-expresionismul tipic anilor 1980, în a sa latură mistic-ritualică. Ar fi fost și dificil altfel, având în vedere că dezvoltarea sa artistică se leagă de două personaje definitorii ale perioadei, Peter Jacobi și Napoleon Tiron. Pentru acest fapt folosesc termenul de revizitare, lucrările ei putând fi astăzi avansate în problemele ecologice și în dezbateri despre sustenabilitatea ecosistemică, dar și comunitară. De altfel, în interviul dintre artistă și directorul MNAC, Călin Dan, acesta menționează că a lansat invitația artistei, după ce i-a reîntâlnit lucrările în cadrul galeriei Sandwich, percutând la actualitatea temei propuse.

from a revisiting of her artistic production within certain contemporary platforms of high visibility (Sandwich Gallery), through personal or group exhibitions that led to the crystallisation occasioned by the recently concluded exhibition "Temporary Shelter," within the MNAC (National Museum of Contemporary Art of Romania). I would first dwell on the emphasis on the word "revisit," in relation to another more often used one, recovery, to briefly discuss an incipient aspect related to the historiography of Romanian contemporary art. If for the '60s - '80s generations, things are as clear as possible as a formative period for breaking away from modernism, with new key characters appearing periodically and in which the emphasis is placed on a type of practice that could have existed everywhere in any specific western artistic production, for the truly claimed contemporary area, defined by the new global order from the beginning of the 1990s, it had very few dedicated studies, clearly cut off. We often spoke, if we refer to the evolution of visual arts in the Bucharest area, of clearly defined moments, especially about artists from the last two years of this period, whose artistic approaches were assumed to be truly current by directly connecting to a consumer society

OVIDIU TOADER

ARTEFACTE ALE UNEI LUMI POST-POST

ARTIFACTS OF A POST-POST WORLD

AFTERIMAGE OF HOPE

Artist: Ovidiu Toader

Curatoare: Daria Nedelcu

Atelier 35, București

19.05 – 18.06.2022

„Ăsta e de fapt sfârșitul Universului, să te pierzi în centrul lui – da'n Centrul Vechi.” frateleNORD, *Slavă Domnului Că E Vineri* (Mister, Univers – 2013).

„Afterimage of Hope” e una dintre acele expoziții care intrigă încă de dinainte de-a o vizită – mai precis, începe de la nume: *afterimage... but after what?* Oricât de saturat se poate să fi ajuns recursul ideatic la Brâncuși, de data aceasta își găsește bine locul, cu atât mai mult cu cât convingerea care urmează guvernează, într-un fel, etapa de acum din activitatea artistică a autorului: bref, el îndemna la făurirea de lucrări cât mai durabile. Și într-atât de trainice sunt ale sale, încât se erijează în veritabile artefacte ale culturii. Supraviețuind indefinit, devin mărturii autoreferențiale, care continuă să comunice despre contextul care le-a născut. La fel, intenția florilor metalice ale lui Ovidiu Toader este să fie artefacte ale unei lumi *post-post-*. Post-, întâi, fiindcă prezentul însuși este o eră *post-* (post-adevăr, post-ironică, post-umană și tot așa). Artistul plasează universul expoziției într-un peisaj îndepărtat, atemporal, care a transcens conflictul, criza, frământările, natura umană și viața însăși – un fel de *illo tempore* inversat. Pentru a treia sa expoziție solo, Toader se întoarce către materialul predilect, metalul. Se remarcă matura stăpânire a acestuia, care devine versatil în mâna lui. Cea mai mare parte din lucrări sunt realizate din foi de oțel inoxidabil sudate și expandate sub presiune pentru a lua forma unor flori de dimensiuni variabile. Execuția e strâns legată de concept: carcasa dură e modelată de aer, care rămâne încapsulat. Lucrările devin „conserve” ce înmagazinează aerul – la propriu și la figurat – al timpului și spiritului în care au fost create. La fel de relevantă pentru concept este și abordarea curatorială a Dăriei Nedelcu: accentul cade pe relația dramatică, pe interacțiunea și dialogul pieselor. Plantele mari luminesc prin becul receptaculului și stau aplecate, ca pentru a-și disemina, într-un gest polenizator, înțelepciunea (sau ce a mai rămas din ea), în timp ce restul celor mici par receptive și ingenue, ridicându-și florile gata să capteze orice li s-ar oferi. O oarece neliniște se iscă din contrastul dintre actual și potențial. Deși predomină materialele dure, metalul și piatra, cu eternitatea immanentă, timpul nu rămâne încremenit. Măsura trecerii lui e dată de topirea gheții în care sunt încastrate câteva dintre lucrări. În ciuda

Text: Radu Ianoș

“This is in fact the end of the Universe, to lose yourself in the center of it – in the Old Center.” frateleNORD, *Thank God It's Friday* (Mister, Univers – 2013).

“Afterimage of Hope” is one of those exhibitions that already intrigues you before you even visit it. It actually starts with the name: *afterimage... but after what?* Saturated as it may have become to turn to the idea of Brâncuși, this time it finds its proper place, especially as the following belief, in a way, governs the present period of the author's artistic activity. Simply put, he was encouraging the crafting of sustainable creations. And his creations are so enduring that they pose as true artifacts of culture. By surviving for an indefinite period, they become self-referential testimonies that continue to convey the context that produced them. Likewise, the purpose behind Ovidiu Toader's metal flowers is for them to be artifacts of a *post-post-* world. Firstly, it is *post-* because the present itself is a *post-era* (post-truth, post-ironic, post-human, and so on). The artist sets the universe of the exhibition in a distant, timeless space that has transcended conflict, crisis, turmoil, human nature, and life itself – some kind of inverted *illo tempore*. For his third solo exhibition, Toader returns to his favorite material, namely metal. It demonstrates a mature control of the material, which becomes versatile in his hand. Most of the pieces are made of stainless steel sheets welded and expanded under pressure to take the shape of different-sized flowers. The execution is closely tied to the concept: the hard shell is shaped by air, which remains encapsulated. As a result, the pieces become “cans” storing the air – literally and figuratively – of the time and spirit in which they were created. The curatorial approach of Daria Nedelcu is equally relevant to the concept. The focus is on the dramatic relationship, the interaction, and the dialogue of the pieces. The large plants shine through the light bulb of the receptacle and bend over, as if to disseminate their wisdom (or what's left of it) in a pollinating gesture, while the rest of the small ones seem responsive and naive, lifting their flowers ready to capture whatever is offered. A certain unease stems from the contrast between present and potential. Although hard materials, such as metal and stone, are predominant with their immanent eternity, time does not stand still. The measure of its passage is given by the melting ice in which some of the



Vedere din expoziție. Credit foto: Diana Păun.
Exhibition view. Photo credit.

sentimentului aseptice, atmosfera nu pare nicidecum inertă. Din acest spațiu-timp mitic, posterior unei apocalipse ambiguu definite, umanitatea nu lipsește, ci participă sub forma reflecției fantomatice a siluetei în luciul de inox. Platforma dintre ape ademenește la înaintare, dar plantele sunt izolate și placide. Pare că se întâmplă ceva ce pur și simplu nu se poate intui... O așteptare. Pare că se stă și se așteaptă. Dar ce? Lucrarea care o sugerează cel mai bine este floarea ce pulverizează, ritmic, fum – ai zice că fumează, morometic, în așteptarea unor vremuri pe care doar ea le deslușește. În aceeași notă de *cute horror*, trimite la motivul plantelor care polenizează fecundare din filmul *Little Joe* (Jessica Hausner, 2019) – forma benignă și gingașă ascunde pestilența unei lumi degenerate, împinse la metamorfoză ca să-și supraviețuiască sieși. Un răspuns poate că este floarea circulară, așezată pe jos într-un bloc de gheață din mijlocul apei. Semiotica duce cu gândul la Floarea Vieții – reprezentată similar în culturi din cele mai diverse. O privire mai materialistă ne-ar putea aduce la colacul de salvare. Poate tocmai de aceea, aici supapa folosită pentru expandare a rămas neînălăturată. Colacul este, însă, inutilizabil, captiv adânc în interiorul gheții. Se va topi, dar o va face mult după ce noi toți vom fi plecat. Plantele, care au supraviețuit morții și vieții astfel cum o știm, întrezăresc totuși această șansă – a *true afterimage of hope*. Câteva cuvinte merită spuse despre mica inimă de pe peretele din spatele intrării. Lipsită de palpitație, dar umflată – paradoxal – prin pompă, ca una veritabilă. Conotația de simbol convențional al afecțiunii, și mai cu seamă al vieții, este cheia utopiei (în sensul etimologic de ne-loc). Conține în ea aerul Omului – și al artistului/Artistului (?). O sinecdocă, dacă vreți, pentru cultură, o meta-semnătură. În locul încheierii, voi spune despre cum este să lași în urmă expoziția. Îndepărtându-te, ți se relevă o nouă și finală perspectivă: Atelier 35, cu vastele ferestre și cu mediul steril și pastelat de dinăuntru, devine un glob de sticlă-souvenir, ca acelea în care ninge, și care înglobează deoptrivă o lume apusă și scânteia uneia încă nedevoalată.

pieces are embedded. Despite the sterile feeling, the atmosphere doesn't seem lifeless at all. Humanity isn't missing from this mythical space and time, following an ambiguously defined apocalypse, but rather takes part in the form of the silhouettes' ghostly reflection in the stainless-steel sheen. The plateau between the waters lures you forward, but the plants are isolated and placid. Something seems to be happening that one simply cannot fathom...

A waiting game. It feels like sitting and waiting. But for what? The work that best evokes it is the flower that rhythmically releases smoke. You'd say it is smoking lazily, waiting for a time that only it can unveil. On the same note of cute horror, it refers to the motif of the happiness-pollinating plants in the movie *Little Joe* (Jessica Hausner, 2019). The benign, gentle form hides the pestilence of a degenerate world, driven to metamorphosis in order to survive itself. One answer may be the round flower lying on the ground in a block of ice in the middle of the water. Semiotics leads one to think of the Flower of Life – similarly depicted in a great variety of cultures. A more materialistic approach might point us to the lifeline. Perhaps that is why the valve used for expansion here has been left in place. However, the lifeline is unusable, trapped deep inside the ice. It will melt, but it will do it long after we are all gone. Plants, having survived death and life as we know it, still have a glimpse of this chance – a true afterimage of hope.



A few words are worth mentioning about the little heart on the wall behind the entrance. Devoid of throbbing, but inflated, ironically, by pumping, much like a real one. Its connotation as a conventional symbol of affection, and especially of life, is the key to utopia (in the etymological sense of non-place). It carries within it the spirit of Man – and the artist/Artist (?). A synecdoche, if you will, for culture or a meta-signature. In lieu of a conclusion, I'll talk instead about what it feels like to leave the exhibition behind. As you walk away, a new and final perspective is revealed: Atelier 35, with its wide windows and sterile, pastel interior, becomes a souvenir-glass globe, like those in which it snows, and which encompasses both a lost world and the spark of an as-yet-undiscovered one.

Translated by Camelia Diaconu

GLORIA GRATI „ARIPĂ LA CER” “WINGS TO THE HEAVENS”

ARIPĂ LA CER

Artista: Gloria Grati

Curatoare: Maria Pașc

Galeria 28, Timișoara

11-29.04.2022

Pasărea este vestitor, emisar, semnifică libertatea, zborul, pacea și, bineînțeles, ascensiunea spirituală, călătoria, cu înțelesuri creștine. Aripa înseamnă ocrotire, prezența îngerilor, Sfânta Treime în varianta celor Trei Îngeri.

Aripa, formă aerodinamică, formă a desprinderii, delicată, agilă, dar și puternică pentru a învinge, a fascinat-o pe Gloria Grati încă din copilărie, atentă la modul cum aceasta își schimbă structura, desfășurându-se în evantai. „Penele, distribuite ordonat, au dimensiuni și forme atât de diferite pe aceeași aripă. (...) Mobilitatea, forța, grația aripii este fascinantă. Pentru mine, aripa este un semn al prezenței unei lumi nevăzute de ochiul fizic. Aripa este forma care transcende condiția umană, exprimă spiritul liber, forța spirituală” (Gloria Grati).

A început să modeleze aripi la scurt timp după absolvirea Universității de Artă și Design din Cluj, specializarea ceramică, în 1997. Primele aripi datează din anul 2000, în șamotă decorată cu săruri, artista observând penajul în concretețea lui, redând și corpul, aripa întreagă sau fragmentară, amintind de descoperiri arheologice, reper pentru teme cu mesaj legat de *Curgerea timpului*.

După ani, a revenit la această temă generoasă, încărcând-o cu înțelesuri spirituale. A modelat aripa în serii de mărimi diferite, mai concrete sau în forme abstractizate, dar care reprezintă totuși aripi, albe, cu ușoare umbre, cu suprafețele amprentate, texturate atât de diferit încât, deși se repetă, nicio aripă nu seamănă cu cealaltă. Gloria Grati stăpânește tehnicile, materialele și, în același timp, imprimă ceva din ființa sa: delicatețe, forță, căldură. Alte aripi sunt de culoarea cerului senin, exprimă ceva imponderabil, sunt parcă ireale sau apar în ocruri calde, în culoarea chihlimbarului. Sunt admirabile detaliile, cu grafieri nuanțate, cu zone mate, mătăsuite, cu texturi diferite. Fiecare aripă are identitate proprie, structuri alveolate, helicoidale, mai alungite sau cu unduire ce dau senzația prezenței aerului. Sunt sugerate mesaje subtile, aluzii la diverse stări de spirit sau fapte. Gloria Grati a creat compoziții în care cercul este așezat central, subliniat printr-un inel din care se înalță aripi, una, două, mai multe, modificând ușor mesajul transmis, cu conotații simbolice, cercul semnificând Universul. A recurs la forme-simbol primare: sferică pentru univers, pătrată pentru pământ, ortograma ca simbol al regenerării, amprentate prin desen și culoare, cu semne ce transmit mesaje peste timp. Unele aripi, câte două, se înalță asemeni unor brațe sau iau aspectul unui căuș, promițând, ocrotitoare, o înălțare lină. Totuși, într-o lume în care există violență, libertatea și zborul sunt uneori zăgăzuite, oprite. Aripile pot fi străpunse

Text: Maria Zintz

The bird is a messenger and envoy, symbol of freedom, flight, and peace and, of course, spiritual transcendence and travel in the Christian sense. The wing means shelter and the presence of angels, the Holy Trinity in the form of The Three Angels.

The wing, an aerodynamic form of letting go, delicate, agile yet strong and built to conquer, has fascinated Gloria Grati since childhood, when she noticed how it changed its structure, fanning out. “The feathers, orderly placed, have such different shapes and sizes on the same wing. (...) The wing’s mobility, force, and grace are fascinating. To me, wings are a sign of the presence of a world invisible to the naked eye. Wings are the ones that transcend the human condition, expressions of the free spirit and spiritual force” (Gloria Grati).

The artist started making wings shortly after graduating from the ceramics section of Cluj Napoca’s National University of Art and Design (Universitatea de Artă și Design din Cluj Napoca) in 1997. Her first wings date back from 2000, made using fireclay decorated with salts. The artist focuses on the materiality of the wingspan in works that borrow from archeological site discoveries, featuring the body, the entire wing or just its fragments, later used as reference for the *Curgerea timpului / The Passage of Time* series.

Years later, she revisited this rich theme, instilling it with spiritual meanings. She modeled wings within series that vary in size, others that are more realistic or on the contrary, abstract, while still suggesting the winged form, white wings, shaded wings, wings with handprints textured so differently that, despite their repetition, no wings look like the other. Grati is mastering her techniques and materials while conveying something from deep within her being: delicacy, force, warmth. Other wings are the color of a clear blue sky, expressing something weightless. They are almost unreal or painted in warm ochre tones, the color of amber. Her details are exquisite, with nuanced shading and matte, silk-like areas of different textures. Each wing has its own identity with alveolar or helicoidal shapes, more oblong or elongated, with movements that suggest the presence of air. Subtle messages are suggested, alluding to different feelings or events. Gloria Grati has created compositions where the circle is centrally placed, emphasized by a ring from which one, two, multiple wings are rising, slowly changing her symbolic message, the circle being a symbol of the Universe. The artist has reached for primal symbol-shapes: spherical for the universe, square for earth, the orthogram as a symbol of regeneration, all charged with signs that carry across time through lines and color. Some wings, in pairs, are





Vedere din expoziție. Credit foto: Gloria Grati.
View from the exhibition. Photo credit: Gloria Grati.

de cuie, așa cum se întâmplă cu unele aripi create în culori mai întunecate. Iar ele, aceste aripi sacrificate, vor transcende în *aripi albastre*, imponderabile, simbolizând Sacrificiul și Învierea într-o altă dimensiune. Sunt impresionante și aceste forme adunate în ele, singuratic, expuse torturii. A creat și forme „cuib”, deschise, cu semnificații simbolice, sugerând armonia, casa, rotunde sau ușor alungite, marcate de însemne, având în interior alte forme ce se cer ocrotite. Apoi, „ansamblurile de aripi” care sugerează prezența îngerilor, a „armatei în slujba binelui”, cetele îngeresti fiind toate prezente, ipostaze ale protecției supranaturale: *Marele Alb, Armata albă, Treime, Prottetore, Sacrum, Tronuri, Îngeri* etc. „Chiar având o materialitate deliberată, ușoară, aripi modelată din argilă poate transmite o mare forță și determinare, transfigurând elementele constitutive ale pământului” (Gloria Grati).

Aș remarca panotarea de excepție, crearea centrelor de forță, cu sugerarea impresiei de zbor, de substanță spirituală prin modul în care au fost grupate lucrările.

raised like arms or they take the form of a pitcher that promises protection and a smooth ascension. However, in a world where violence exists, freedom and flying are sometimes cut short, oppressed. The wings can be pierced by nails, like the ones painted in dark colors, which, in turn, thus sacrificed will transcend into blue weightless wings, symbols of Sacrifice and Resurrection in a different dimension. These lonely, withdrawn, tortured forms are also impressive.

She also created “nesting,” open shapes, with symbolic connotations, suggesting home and harmony. They are round or slightly elongated and filled with signs, containing other forms that require protection. Then, there are “wing ensembles” suggesting the presence of angels, of “The Army of Good,” all angelic hordes present being part of supernatural protection in works like *The Great White, White Army, Trinity, Prottetore, Sacrum, Thrones, Angels*, etc. “Even with a deliberate, light materiality, the wing made out of clay can convey incredible force and determination, transfiguring the base elements of the earth” (Gloria Grati).

I would also commend the exceptional exhibition stage design which creates the power centers giving off the impression of flight and spiritual substance through the works’ positioning.

Translated by andra nikolay

BIEFF PERSPECTIVE ECOLOGISTE, TENDINȚE DISTOPICE ȘI VIZIUNI POSIBILE ASUPRA VIITORULUI ÉCOLOGIST PERSPECTIVES, DYSTOPIAN TENDENCIES, AND VISIONS OF POSSIBLE FUTURES

Text: andra nikolay

Festivalului Internațional de Film Experimental București, 26 septembrie – 2 octombrie 2022, diverse locații.
Bucharest International Experimental Film Festival, 26 September - 2 October 2022, various venues



El Gran Movimiento, Marele Premiu BIEFF 2022.
El Gran Movimiento, BIEFF Grand Prix 2022

La fel ca echivalentul său muzical, termenul de „film experimental” este unul generic, destul de vag, folosit pentru orice, de la filme artistice, documentare, artă video, documentații despre reprezentatii și tot ceea ce nu se încadrează în structura tipică a cinematografului narative. Când locuiam la Paris, aveam acces la o paletă largă de filme experimentale iar multe dintre aceste proiectii aveau loc la Centrul Pompidou. Muzeul are două săli de cinema, una mai mare în care se proiectau filme documentare în fiecare zi de luni și o sală mai mică dedicată programului de filme experimentale, care se desfășura în fiecare miercuri. Abonamentul lor anual oferea acces nu numai la colecția permanentă și la expozițiile temporare, ci și la proiectii de filme, dar alte evenimente, precum concertele sau spectacolele de dans contemporan, se plăteau separat. Cu toate acestea, studentului obișnuit la arte sau vizitatorului de rând al muzeului i se dădea posibilitatea de expunere la o gamă mai largă de filme, de la eseurile vizuale de lung metraj ale lui James Benning până la proiectiile în format de 16 și 8 mm ale filmelor lui Warhol sau filmele poetice de antropologie ale lui Ben Russell. Muzeul a găzduit, de asemenea, *Cinéma du réel*, un festival dedicat filmului documentar. Uitându-ne la edițiile trecute, am putea observa cu ușurință că termenul „documentar” a fost folosit cu destulă generozitate, pentru a cuprinde și filme pe care le-am putea considera experimentale.

Just like its musical counterpart, experimental film is an umbrella term, rather vague, used for everything from artist films, documentaries, video art, documentations of performances, and anything that doesn't fall into the typical narrative cinema structure. When I was living in Paris I had access to a wide array of experimental films and many of these screenings took place at Centre Pompidou. The museum has two cinemas, a larger one where they would screen documentary films every Monday and a smaller theater dedicated to experimental film programming happening every Wednesday. Their yearly subscription plan offered access not only to the permanent collection and temporary exhibitions, but also to screenings, but other events like concerts or contemporary dance pieces were paid separately. Still, that offered the average art student or casual museum goer plenty of exposure to a wider range of films from the longform visual essays of James Benning to 16 and 8 mm projections of Warhol films or the poetical anthropology films of Ben Russell. The museum also hosted *Cinéma du réel*, a festival dedicated to documentary film. Looking at past editions, one could easily see the term “documentary” used rather generously to also comprise things that we could define as experimental.

When seeing the first film from this year's Bucharest International Experimental Film Festival competition, the first thing that came to mind was *Cinéma du réel*. Perhaps because Leandro Listorti's *Herbaria* was a tender essay shot on film drawing parallels between plant and film conservation, questioning of the role of the archive and its function as not just as a historical but a cultural repository, while being a seemingly futile attempt of humanity to preserve its culture against the inevitable ravages of time.

Festival co-programmer Flavia Dima said she is always looking to find films that challenge the preconceptions of narrative structures when building her selection. Also a reputed film critic, she keeps an eye out for works that might suit the festival during her regular trips in the film festival circuit, while also following the career of a select group of filmmakers. Having started working with the festival in 2020, when all of our cultural consumption habits changed, Dima mentions everything moving online as a blessing in disguise, offering her a chance to see significantly more films during a digital festival than she would have otherwise.

“We really wanted to have a look at everything,” says

Când am văzut primul film din competiția de anul acesta a Festivalului Internațional de Film Experimental București, primul lucru care mi-a venit în minte a fost Cinéma du réel. Poate pentru că *Herbaria* al lui Leandro Listorti este un eseu plin de sensibilitate transpus pe film, care trasează paralela dintre conservarea plantelor și cea a filmelor, punând sub semnul întrebării rolul arhivei și calitatea sa de păstrare nu doar a istoriei, ci și a culturii, fiind în același timp o încercare aparent inutilă a umanității de a-și proteja cultura în fața ravagiilor inevitabile ale timpului.

Potrivit coordonatoarei selecției din cadrul festivalului, Flavia Dima, atunci când își stabilește lista de filme, aceasta caută întotdeauna să le găsească pe acelea care sfidează preconcepțiile legate de structurile narrative. Totodată fiind și un reputat critic de film, ea caută cu atenție creațiile care s-ar putea potrivi festivalului în timpul călătoriilor sale periodice prin circuitul festivalurilor de film, urmărind în același timp cariera unui grup select de cineaști. Începând să lucreze în cadrul festivalului în 2020, când toate obiceiurile noastre de consum cultural s-au schimbat, Dima menționează că mutarea în mediul online a reprezentat o binecuvântare, oferindu-i șansa de a vedea mult mai multe filme în cadrul unui festival digital decât ar fi făcut-o altfel.

„Chiar am vrut să ne aruncăm o privire asupra tuturor”, spune criticul și coordonatorul Călin Boto, care a curatoriât „Ecologii speculative”, un program de scurtmetraje experimentale românești, împreună cu directoarea artistică Oana Ghera. Selecția lor include clasici ai artei video, precum *Earth Cake* al Getei Brătescu, un film rareori văzut al lui Ion Grigorescu, un film subversiv al lui Copel Moscu, care se prezintă ca un documentar, dar este și o satiră tăioasă la adresa regimului comunist, cu secvențe suprarealiste, aproape „Lynch-ian”, un scurtmetraj științific despre capacitatea plantelor de a simți emoții, demonstrată cu ajutorul unor sunete primitive de sintetizator, precum și un film găsit într-un club de amatori de film, printre altele. Boto explică modul în care chiar au încercat să facă tot ce le stă în putință și să se concentreze asupra unor filme care se află în afara canonului clasic al filmului experimental, care este adesea asociat cu arta spectacolului și cu arta video, încercând să înțeleagă valoarea artistică a unor lucrări care ar fi putut fi realizate cu un scop diferit în minte. Această sarcină i-a condus, de asemenea, către un film al Wandei Mihuleac, una dintre cele mai emblematice artiste de dinainte de 1989, a cărei activitate abordează adesea teme legate de ecologie și identitate. Acest film se află în colecția Pompidou și a fost socotit ca fiind un film mut. Urmărind secvențele, Boto a observat un singur insert la începutul peliculei care menționează muzica lui Octavian Nemescu.

Legendarul compozitor avangardist a decedat din păcate în noiembrie 2020, așa că au vorbit cu văduva sa, Erica, o ingineră care a avut un rol esențial în dezvoltarea primelor sale sintetizatoare și care a rămas un colaborator necunoscut pe tot parcursul vieții sale. Ea a menționat că filmul a avut într-adevăr o coloană sonoră care, din păcate, s-a pierdut, dar avea o versiune live a înregistrării, care era prea lungă pentru a fi sincronizată cu filmul. Coordonatorii au decis să ia legătura cu una dintre prietenele și fostele studente ale lui Nemescu, compozitoarea Irinel Anghel, care a creat o versiune revizuită. Cu toate acestea, deși avea coloana sonoră



Wanda Mihuleac, *Panta Rei*.

critic and programmer Călin Boto, who curated “Speculative Ecologies,” a program of Romanian experimental short films, together with artistic director Oana Ghera. Their selection features video art classics like Geta Brătescu’s *Earth Cake*, a rarely seen film by Ion Grigorescu, a subversive film from Copel Moscu, which presents itself as a documentary but is also a biting satire of the communist regime with surrealist, almost Lynchian sequences, a short scientific film about plants’ capacity to feel emotions demonstrated with primitive synthesizer sounds, as well as a film unearthed from an amateur filmmakers’ club, among others. Boto explains how they really tried to go above and beyond and look at films that were outside of what is considered the classical canon of experimental film, which is often associated with performance and video art, trying to see the artistic value in works that might have been made with a different purpose in mind. The task also led them to a film by Wanda Mihuleac, one of the most emblematic artists of the pre-1989 era, whose work often deals with ecology and identity. This particular film is in the Pompidou collection and was considered to be silent. Upon watching the footage, Boto noticed a single title card at the beginning of the film mentioning music by Octavian Nemescu.

The legendary avant-garde composer sadly passed away in November 2020, so they talked to his widow Erica, an engineer who was also instrumental in helping him develop his first synthesizers and remained an uncredited collaborator throughout his life. She mentioned that the film indeed had a soundtrack which unfortunately was lost but she did have a live version of the tape which was too long to be synced with the film. The programmers decided to get in touch with one of Nemescu’s friends and former students, composer Irinel Anghel, who created an edited version. However, this new version, while having a restored soundtrack, was not the original version of the film. Unless an earlier copy of the film or the composer’s tape can be located, the film in the Pompidou media library will be silent. Some questions arise – would it be more suitable to present this newer version although it is not a full restoration? Would continuing to show to film silent strip it of an essential artistic dimension? And then the end which is more important, the historical accuracy or this fragmented presentation? Or perhaps the film earns a new dimension from this re-contextualization?

While I was certainly happy to be able to see films I wouldn’t have access to otherwise like *Neptune’s Frost*,

restaurată, această nouă versiune nu era cea originală a filmului. Cu excepția cazului în care o copie anterioară a filmului sau a înregistrării compozitorului poate fi găsită, pelicula din medioteca Pompidou va fi mută. Apar unele întrebări – ar fi mai potrivit să se prezinte versiunea mai nouă, chiar dacă nu este o ediție complet refăcută? Dacă s-ar continua să se difuzeze filmul mut, s-ar pierde o parte esențială din dimensiunea artistică a acestuia? Și în final, ce este mai important, acuratețea istorică sau această prezentare fragmentată? Sau poate că filmul capătă o nouă perspectivă în urma acestei recontextualizări?



Emanuel Țeț, *Poem dinamic*, 1978.
Emanuel Țeț, *Dynamic poem*, 1978.

Cu toate că m-am bucurat să pot vedea filme la care nu aș fi avut acces altfel, cum ar fi *Neptune’s Frost*, o producție a rapperului american Saul Williams și a regizoarei ruandeze Anisia Uzeyman, un poem vizual absolut uimitor care abordează problemele de gen, colonialismul și feudalismul digital și care poate fi descris doar ca o versiune afrofuturistă arte povera a lui *Neuromancer*, mi-a plăcut faptul că festivalul nu a fost doar o clonă ieftină a echivalentelor sale internaționale, ci a abordat și aspecte specific românești. Lungmetrajul câștigător, *El Gran Movimiento*, de Kiro Russo, se află la granița dintre documentar, ficțiune și fantezie, spunând povestea clasei muncitoare sărace din orașul La Paz, Bolivia. Mi-a plăcut modul în care a îmbinat comentariul social a trei minori fără loc de muncă, mânați către orașul unde trec prin diferite locuri de muncă manuală. Lupta lor pentru supraviețuire după ce au fost scoși din uz de capitalism este înșesată de momente de bucurie și frivolitate, concentrându-se pe târgul plin de viață, cu propriul ecosistem social, superstiții și personaje pitorești, nu foarte diferite de băbuțele noastre din spatele tarabelor pietelor de provincie. Există chiar și o secvență de dans suprarealist pe muzică din anii 1980 care mi-a amintit de Tsai-Ming Liang. A fost un film extrem de bine încheiat, care arată cum cinematografia experimentală poate fi, totuși, amuzantă și emoționantă, transmițând în același timp un mesaj politic de care cred cu siguranță că avem mai multă nevoie.

Traducere de Camelia Diaconu

a film by American rapper Saul Williams with Rwandan filmmaker Anisia Uzeyman, which is an absolutely stunning visual poem that tackles gender, colonialism, and Digital feudalism which can only be described as an Afrofuturist arte povera take on *Neuromancer*, I loved that the festival was not just a low budget clone of similar international festivals but also delved into specifically Romanian issues.



Mircea Popescu, *Sensibilitatea Plantelor*, 1984.
Mircea Popescu, *The Sensitivity of Plants*, 1984.

The winning feature film, *El Gran Movimiento* by Kiro Russo, strode the fine line between documentary, fiction, and fantasy, telling the story of the poor working class in the city of La Paz, Bolivia. I loved the way it blended social commentary following three out of work minors driven to the city where they cycle through various manual labor jobs. Their quest for survival after being rendered obsolete by capitalism is brimming with moments of joy and levity, centering on the bustling market with its own social ecosystem, superstitions and colorful characters, not unlike our own little old ladies behind provincial market stalls. There’s even a surrealist dance sequence set to '80s music that reminded me of Tsai-Ming Liang. It was a particularly well rounded film that shows how experimental cinema can also be funny and endearing while also conveying a political message, which I think we definitely need more of.



EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE
EXHIBITIONS ABROAD
documenta 15

CÂND DOCUMENTA 15 A DEVENIT LUMBUNG 1 – IAR EUROPA NU ERA PREGĂTITĂ PENTRU ASTA

WHEN DOCUMENTA 15 BECAME LUMBUNG ONE – AND EUROPE WAS NOT READY FOR IT

Text: Anca Rujoiu

Când mă gândesc la edițiile documenta trecute, amintirile mă aduc în cele din urmă înapoi la Fridericianum. Îmi amintesc de coregrafia dansatorilor care sfidau gravitația și își țeseau drumul ușor printr-o rețea de frânghii cu haine atârinate, în performance-ul de 100 de zile a Trishei Brown de la documenta 12; briza răcoritoare a lui Ryan Gander întâmpinând vizitatorii în zilele fierbinți ale verii, dilema în scrisoarea de retragere a lui Kai Althoff, care i-a marcat în mod paradoxal prezența la documenta 13 și camera „creierului” idiosincronică a curatoarei Carolyn Christov-Bakargiev, un amestec de artefacte care comunicau multitudinea palpabilă de conexiuni pe care imaginația curatorială le poate genera. După cum recunoaște colectivul ruangrupa – directorii artistici ai documenta 15 – în catalogul evenimentului, Fridericianum a devenit punctul focal și nucleul viziunii curatoriale în istoria documenta. ruangrupa a încercat în mod conștient să se opună acestui model, stabilind la câteva minute de Fridericianum ruuHaus. Situat într-un fost magazin universal, ruuHaus a devenit, în spiritul practicii ruangrupa în Jakarta, un spațiu obișnuit pentru întâlniri, adunări și schimb de experiență. A fost camera „creierului” din această ediție, dezvoltând procesul de realizare a documenta prin hărți mentale accesibile și cronologii pe pereți, susținând promisiunea ruangrupa de transparență, printre alte valori care au stat la baza acestei ediții. Cu toate acestea, la Fridericianum, „echipa” artistică, așa cum preferă să se numească, a produs o declarație curatorială foarte clară. Experiența documentei a fost încadrată ca o întâlnire cu viața de care, după cum insistă ruangrupa, arta nu putea fi despărțită.

Odată ajunși în muzeu, vizitatorii au dat peste Rurukids, un spațiu de grădiniță dedicat bebelușilor și copiilor mici ai vizitatorilor. Conceput de artista Graziela Kunsch, Rurukids a aplicat prin design și mobilier principiile pedagogice ale medicului pediatru Emmi Pikler, care a pledat pentru dezvoltarea motrică a copiilor prin mișcare și joc liber. Rurukids a fost o parte integrantă a acestei ediții de documenta și nu a oferit nicicum impresia că cei care se aflau în și activau spațiul sunt „expuși”. Acest experiment artistic la intersecția dintre pedagogie și design a perturbat modelul de expoziții ca spații de exclusivitate. A făcut ca experiența de vizionare a expoziției să fie accesibilă în special pentru mame și jucăușă pentru cei mici. De la rampa activă de skateboarding creată de Baan Noorg Collaborative Arts and Culture și presa lumbung în mijlocul documenta Halle, până la *Ziarul Orizontal* al lui Dan Perjovschi, a existat atât de multă viață și bucurie în această documenta, derivate din prezența vieții a oamenilor și natura procesuală a multor lucrări de artă, care



Graziela Kunsch, *Grădinița publică*, 2022, instalație, Fridericianum.
Credit foto: Nicolas Wefers.

Graziela Kunsch, *Public Daycare*, 2022, installation, Fridericianum. Photo credit: Nicolas Wefers.

When I think of past documenta editions, memories eventually bring me back to the Fridericianum. I recall the choreography of dancers defying gravity and weaving their way gently through a grid of ropes with hung clothes in Trisha Brown's 100-day performance in documenta 12; Ryan Gander's refreshing breeze welcoming visitors in the hot days of summer, the dilemma in Kai Althoff's letter of withdrawal that paradoxically marked his presence in documenta 13 and curator Carolyn Christov-Bakargiev's idiosyncratic "brain" room, a mishmash of artefacts conveying so palpably the myriad of connections that curatorial imagination can generate. As the collective ruangrupa – documenta 15's artistic directors – acknowledges in the handbook, historically the Fridericianum became documenta's focal point and nucleus of curatorial vision. ruangrupa consciously tried to resist this pattern, establishing a few minutes away from the Fridericianum, the ruuHaus. Located within a former department store, the ruuHaus became, in the spirit of ruangrupa's practice in Jakarta, a regular space for meetings, gatherings, and exchanges. It was this edition's "brain" room, unpacking the process of making documenta through friendly mindmaps and timelines on the wall supporting ruangrupa's promise of transparency, among other values that underpinned this edition. Nevertheless, at the Fridericianum, the artistic "team," as they prefer to call themselves, produced a palpable curatorial statement. The experience of



Agus Nur Amal PMTOH, *Tritangtu*, 2022, instalație, Grimmwelt Kassel. Credit foto: Nils Klinger.

Agus Nur Amal PMTOH, *Tritangtu*, 2022, installation view, Grimmwelt Kassel. Photo credit: Nils Klinger.

s-au dezvoltat și s-au transformat în cele 100 de zile de expoziție. Ar putea fi uitat cu ușurință că aceasta a fost o ediție a „pandemiei”, cea mai mare expoziție din Europa, modelată în vremuri globale de izolare și suferință. ruangrupa a arătat ce înseamnă cu adevărat „a rămâne cu necazul”, în cuvintele adesea citate ale filozoafei Donna Haraway, a locui în lumea noastră ruinată, a vindeca și a restabili prin forme inovatoare de relaționare și extindere a viziunilor noastre asupra lumii. Punctul de plecare al acestei ediții a fost conceptul indonezian de „lumbung”, care se traduce direct ca „hambar de orez” și reprezintă o clădire comunală în care recolta unei comunități este colectată și distribuită ca resursă colectivă. Ceea ce ruangrupa a făcut diferit a fost să nu trateze această idee ca pe o temă sau ca subiect de investigație. Colectivul a adoptat această abordare doar într-un proiect separat, *majalah lumbung* – o revistă lumbung despre recoltare și împărțire – pentru care au invitat antropologi și scriitori să expună o varietate de ritualuri uzuale, credințe și relații sociale încorporate în numeroasele forme pe care le ia practica lumbung în Indonezia. Îndepărtându-se de o abordare reprezentatională, ruangrupa a tratat substanțiv „lumbung” ca pe un verb, atitudine care a pătruns în toate aspectele realizării acestei documenta: de la invitația a paisprezece colective și a peste 50 de artiști care îmbrățișează practica socială, la tratarea bugetului ca pușculiță colectivă, luarea deciziilor comunale prin modelul de *majelis* (adunare), până la galeria lumbung administrată în comun și așa mai

documenta was framed as an encounter with life from which, as ruangrupa insists, art could not be separated. Once inside the museum, visitors ran into the Rurukids, a daycare space dedicated to visitors' babies and toddlers. Conceived by the artist Graziela Kunsch, Rurukids applied in design and furniture pedagogical principles of the paediatrician Emmi Pikler who advocated for children's motor development through free movement and play. Rurukids was an integral part of this documenta, and it never felt that those who inhabited and activated the space were “on display.” This artistic experimentation at the intersection between pedagogy and design disrupted the model of exhibitions as spaces for exclusivity. It made the exhibition-viewing experience accessible for mothers in particular and playful for the little ones. From Baan Noorg Collaborative Arts and Culture's active skateboarding ramp and the roaring lumbung press in the middle of documenta Halle to Dan Perjovschi's continuously updated *Horizontal Newspaper*, there was so much liveliness and joy in this documenta derived from the vivid presence of people and processual nature of many artworks that grew and transformed during the 100 days of the exhibition. One could easily forget that this was a “pandemic” edition, Europe's largest-scale exhibition shaped during global times of isolation and distress. ruangrupa showed what it truly meant “to stay with the trouble,” in the often quoted words of the philosopher Donna Haraway, to inhabit our ruined world, heal and restore through innovative forms of relationality and expansion of our worldviews.

RECENZII DE CARTE / BOOK REVIEWS

IN MEMORIAM



Ingo Glass, *Poartă spre Serbia*, machetă aluminiu 6 mm, 110x50x60 cm, 2006. Prin amabilitatea Vasile Duda.
Ingo Glass, *Gate to Serbia*, 6 mm aluminum model, 110x50x60 cm, 2006. Courtesy of Vasile Duda.

FEMINISM INTERSECȚIONAL ÎN ROMÂNIA

INTERSECTIONAL FEMINISM IN ROMANIA

Text: Laura Grünberg

FEMINISM INTERSECȚIONAL ÎN ROMÂNIA

Editoare: Olivia Nițîș (Institutul de Istoria Artei) și Doina Talmann, K-West Verlag, Essen, Germania, 2022, 160 p.

Printre contribuțiile cele mai importante ale feminismului ultimei decade se numără reconfigurarea genului în termenii unui concept multidimensional. „There is no «women» and no «men», no woman’s experience. Masculine and feminine are always categories within every class, race and culture in the sense that women’s and men’s experiences, desires, and interests differ within every categories within gender since women’s experiences, desires and interests differ within every class, race and culture”, afirmă o cunoscută epistemoloagă feministă, Sandra Harding.

Înțelegerea faptului că genul este mereu „gen și”, fiind în strânsă relaționare cu alte categorii precum vârsta, clasa, etnia, rasa, orientarea sexuală, naționalitatea etc. este aparent o chestiune de bun simț. Pare evident că așa este, că suntem un melanj de identități care nu pot să fie separate și tratate independent una de alta. Cu toate acestea a fost nevoie de decenii de dezvoltare a Studiilor de Gen și a feminismului academic pentru a se ajunge la această conceptualizare mai rafinată, în termeni de multidimensionalitate a genului și implicit de complexitate a lumii sociale pe care dorim să o înțelegem. De la simpla introducere a variabilei sex în cercetări (căci lipsea) s-a trecut la recuperări, la confruntarea *andropocentrismului* din multe domenii de cercetare, apoi la conceptualizări teoretice inovatoare și la căutarea unei strategii de reflecție teoretică care să includă mai mult decât să excludă.

Recunoașterea faptului că oamenii sunt caracterizați simultan de apartenența lor la multiple categorii sociale identitare strâns legate între ele iar în cadrul fiecărei categorii se află relații dinamice de putere, în care aspectele personale, individuale trebuie mereu contextualizate este de fapt ilustrarea unei abordări a cunoașterii în termeni contextuali, situaționali, relaționali, abordare benefică pentru toate domeniile de reflecție teoretică și artistică.

Desigur, teoriile intersecționale au venit la pachet cu o serie de întrebări epistemologice și metodologice: Cum să definim mai bine intersecțiile? Cum să operaționalizăm „intersecția”? Câte intersecții să includem, multitudinea de asemenea axe de analiză fiind uneori contraproductivă, atât teoretic cât și practic, și, nu în ultimul rând, este oare bună intersecționalitatea pentru femei, mișcarea de femei, pentru egalitatea de gen?

Volumul *Feminism intersecțional în România* coordonat de Olivia Nițîș & Doina Talmann formulează o serie de răspunsuri explicite sau implicite la acest set de întrebări. Este un volum informativ – o serie de articole punctând direcții teoretice actuale de lucru

Among the most important contributions of feminism in the last decade there is the reconfiguration of gender in the terms of a multidimensional concept. “There is no ‘women’ and no ‘men,’ no woman’s experience. Masculine and feminine are always categories within every class, race, and culture in the sense that women’s and men’s experiences, desires, and interests differ within every categories within gender since women’s experiences, desires and interests differ within every class, race, and culture,” says a famous feminist epistemologist, Sandra Harding.

The understanding of the fact that there is always a “gender and,” closely related to other categories such as age, class, ethnicity, race, sexual orientation, and nationality, is apparently a commonsense fact. It seems obvious that we are a mixture of identities that cannot be separated and treated independently from one another. Still, decades of Gender Studies and academic feminism development were necessary to reach this sophisticated conceptualization in terms of gender multidimensionality and, implicitly, in terms of the complexity of the social world we seek to understand. From the simple introduction of variable “sex” in research (because it was missing) to recuperations, to confronting androcentrism in many research fields, to innovative theoretical conceptualizations, and to the search for a strategy of theoretical reflection that would include and not exclude.

The recognition of the fact that people are characterized simultaneously by their belonging to multiple social identity categories that are closely linked to one another, and that within each category there are dynamic power relations, where personal, individual aspects must always be contextualized, is the illustration of an approach to knowledge in contextual, situational, relational terms, an approach that is beneficial for all domains of theoretical and artistic reflection.

Of course, intersectional theories also put forth a series of epistemological and methodological questions: How do we best define intersections? How do we operationalize “intersections”? How many intersections to include, when the multitude of such directions of analysis is sometimes counterproductive, both theoretically and practically, and last, but not least, is intersectionality good for women, for the women’s movement, for gender equality?

The book *Intersectional Feminism in Romania*, edited by Olivia Nițîș and Doina Talmann, formulates a series of explicit or implicit answers to these questions. It is an informative book – a series of articles representing current theoretical debates in intersectionality from areas such as activist feminism, theater, art, educational pedagogy. Last, but not least, it is a work in which the specialists argue in favor of interdisciplinarity, of the potential of bringing together voices from various domains, converging around a certain topic – in this case, intersectionality.

Thus, Oana Băluță, author of several pieces of research in the field of gender studies and feminist activist, presents the intersectionality of the Romanian civil space, mentioning some directions that may operationalize the concept (for instance, political intersectionality) and emphasizing a series of recent events of the local feminist movement where the principles of intersectional inclusion have been put into practice.

cu intersecționalitate în zona feminismului activist, al teatrului, artei, pedagogiei educaționale. Nu în ultimul rând, este o ofertă editorială care, prin specialiștii invitați, pledează pentru interdisciplinaritate, pentru potențialul coagulării vocilor și expertizelor din domenii diverse care converg în jurul unei anumite teme de reflecție – în acest caz intersecționalitatea.

Astfel, Oana Băluță, autoare de cercetări în domeniul studiilor de gen și activistă în mișcarea de femei, ne introduce în intersecționalitatea spațiului civic din România punctând câteva direcții de operaționalizare ale conceptului (de exemplu intersecționalitate intra și intersecțională, politică etc.) și mai ales o serie de evenimente recente ale mișcării feministe autohtone în cadrul cărora s-au pus în practică principiile includerii de tip intersecțional.

Mihaela Michailov, inițiatoare și susținătoare a teatrului educațional și emancipator din România, discută despre teatrul feminist intersecțional, cu exemple concrete ale manifestărilor acestuia pe scenele teatrului independent de la noi (dar nu numai), punctând printre altele un aspect extrem de important – nevoia unei educații feministe de pe băncile școlii, educație care să dea acces la înțelegerea acestui tip de artă angajată, emancipatoare.

Olivia Nițîș abordează pe de altă parte tema din perspectiva curatorului, evocând și analizând o serie de practici curatoriale feministe de tip intersecțional. Autoarea oferă astfel un periplu critic succint dar dens, cu trimitere la câteva nume de artiste, expoziții și evenimente definitorii pentru arta feministă de la noi, cu precădere pentru acele discursuri artistice feministe cu o puternică pecete intersecțională.

Pentru Marilena Preda Sânc, ca femeie artist, dar și ca femeie-profesor, practicarea consecventă a unei reflecții critice, asumat feministe, asupra realităților genizate ale lumii în care trăiește este nu doar o datorie ci, mai mult, un mod de viață. Articolul, cu caracter autobiografic, ne introduce în universul artistic al autoarei, un univers plin de conotații feministe provenite dintr-o înțelegere contemporană (deci și intersecțională) a societății.

Interviul Deliei Pop cu Nita Mocanu și Liliana Basarab oferă o discuție colegială, deschisă, despre arta feministă în general dar și despre posibilitatea unor pedagogii inclusive, atente și critice la diverse tipuri de relații de putere, despre modalitatea în care acestea pot și trebuie să pătrundă într-un spațiu academic artistic precum cel din România.

Nu în ultimul rând avem și perspectiva unui manager cultural și profesor – Eugen Rădescu, care ne introduce în bucătăria unei experiențe curatoriale (expoziția „Tristeți ascunse – povești rome”, Galeria Mobius, București) pe care o consideră relevantă din perspectiva asumării unei abordări intersecționale pe axa sex-gen-etnie.

Per ansamblu, volumul merită receptat ca o pledoarie colectivă conturată în prelungirea bine cunoscutei afirmații a lui Audre Lorde – „There is no single story because we do not live single story lives”. Cu alte cuvinte, aduce la un loc voci diferite, fiind un volum al poveștilor și nu al unei povești unice, monocromatiche, esențialiste, despre complexitatea vieții, adică despre intersecționalitate.



Mihaela Michailov, an initiator and supporter of educational and emancipatory theater in Romania, talks about intersectional feminist theater, with concrete examples of its manifestations in local (but not only) independent venues, pointing out, among other things, an extremely important aspect – the need for a feminism education in schools, an education that can promote an understanding of this type of engaged, emancipatory art. On the other hand, Olivia Nițîș approaches the topic from the perspective of a curator, mentioning and analyzing a series of intersectional feminist curatorial practices. The author offers a brief, but dense critical perspective on a few names of artists, exhibitions, and defining events for the local feminist art, for those artistic feminist discourses with a strong intersectional mark.

For Marilena Preda Sânc, as a woman artist, but also as a woman professor, the arduous practice of a critical reflection that is decisively feminist about the gendered realities of the world in which she lives is not only a duty, but a way of life. Her autobiographical article introduces the readers within the artistic universe of the author, a universe filled with feminist connotations stemming from a contemporary (thus, intersectional) understanding of society.

Delia Pop’s interview with Nita Mocanu and Liliana Basarab offers an open, collegial conversation about feminist art in general, but also about the possibility of inclusive pedagogies that are careful and critical towards various types of power relations, about the way in which these may and must enter an artistic academic space such as the Romanian one.

Last, but not least, there is the perspective of a cultural manager and teacher, Eugen Rădescu, introducing us to the background of a curatorial experience (the exhibition “Tristeți ascunse – povești rome” [“Hidden Sadness – Roma Stories”], Mobius Gallery) which he considers to be relevant from the perspective of an intersectional approach of the sex-gender-ethnicity axis.

Overall, the book deserves to be received as a collective argument following Audre Lorde’s well-known statement: “There is no single story because we do not live single story lives.” In other words, it brings together various voices, being a volume of stories, and not one of a single, monochrome, essentialist story, a volume about the complexity of life, that is, about intersectionality.

Translated by Daniel Clinci



MIRCEA MUNTENESCU (1951-2022)

Text: Adrian Guță

Mircea Muntenescu: "I consider myself to be a European artist who turned towards the Orient." This is a self-portrait concentrated in words like a haiku, let's say; in making this literary analogy, I am thinking of his interest for Oriental culture.

Sorin Dumitrescu wrote about Muntenescu in the book *Anticritice: artiștii Catacombei* [Anti-critiques: the artists of the Catacomb], issued by Anastasia publishing house in 2002: "Mircea Muntenescu combines delirium, attention to detail, and rigor in the hope that their intersection contains the secret of the 'outside tunic' of the bodies, of our poor epidermis, shunned upon by all gnostics. This softness that covers blood vessels and bones is the first to rot. And it will be the first to be resurrected! Both oppressed and pampered by Fate, this softness is invoked in the relief of *skin mock-ups* that try to express the contents of an ontological shock. This idea is 'the nature,' which Mircea Muntenescu draws faithfully and respectfully" (p. 67, the text titled "Un atelier în epură").



Mircea Muntenescu, *Pietre-cerc*, în expoziția de la Galeria Etaj 3 pe 4, 2001. Prin amabilitatea lui Adrian Guță.

Mircea Muntenescu, *Rocks-circle*, in the exhibition at the Gallery Floor 3 on 4, 2001. Courtesy of Adrian Guță.

The artist was a calm man, with an attitude that probably stemmed from the philosophy he was interested in, mentioned above. He also had a rich humor, but without ostentation, sometimes "biting."

Muntenescu was, I dare say, one of the best drawing artists I have ever met, also possessing the skill to "manipulate" seemingly evanescent color surfaces – the chromatic line and spot were rather freed from one another, randomly meeting and still these encounters were harmonious and symphonic.

Mircea Muntenescu: „Mă consider un artist european întors cu fața către Orient”. Este un concentrat autoportret în cuvinte, ca un haiku, să zicem; mă gândesc, făcând această comparație literară, și la sensibilitatea lui pentru cultura Orientului.

Sorin Dumitrescu scria despre Muntenescu în cartea *Anticritice: artiștii Catacombei*, care a apărut la Editura Anastasia în 2002: „Mircea Muntenescu îmbină delirul, minuțiozitatea și rigoarea în speranța că la răspîntia acestora se află taina «tunicii din afară» a corpurilor, a bieteii noastre epiderme, bruftuită de toți gnosticii. Ea, această moliciune care acoperă vinele și oasele, se împute prima. Dar tot ea va învia prima! Deopotrivă răsfățată și urgisită de Pronie, această moliciune este evocată prin reliefurile unor *machete din piele* care încearcă să evoce conținutul unei stupori ontologice. Această idee este «natura» după care desenează cît mai prob și fidel Mircea Muntenescu” (p. 67, textul intitulat „Un atelier în epură”).

Artistul era un om calm, atitudine hrănită, poate, și de filosofia de care se apropiase, numită mai sus. Se adăuga un umor îmbelșugat dar neostentativ, care „pișca” uneori.

Muntenescu era, îndrăznesc să spun, unul din cei mai buni desenatori pe care i-am cunoscut, la această calitate adăugându-se aceea de a „manipula” suprafețe de culoare parcă evanescente – linia și pata cromatică erau mai degrabă libere una față de alta, se întâlneau parcă întâmplător și totuși aceste întâlniri erau armonioase, erau simfonice.

A debutat în 1976, când a prezentat lucrări în expoziția de grup „Arta și natura”, la Galeria Nouă din București, alături de Sorin Dumitrescu, Șerban Gabrea, Marin Gherasim și Horia Bernea.

La Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, pe care l-a absolvit în 1974, a studiat cu Stelian



Mircea Muntenescu, *Constructie & Nori*, desen. Prin amabilitatea lui Adrian Guță.
Mircea Muntenescu, *Construction & Clouds*, drawing. Courtesy of Adrian Guță.

He made his debut in 1976, when he presented some works in the “Arta și natura” [Art and Nature] group exhibition at the Galeria Nouă in Bucharest, together with Sorin Dumitrescu, Șerban Gabrea, Marin Gherasim, and Horia Bernea.

At the Nicolae Grigorescu Institute of Plastic Arts in Bucharest, where he graduated in 1974, he studied with Stelian Panțu, Sorin Dumitrescu, and Ion State. He participated in the exhibition “Studiul 1” [Study 1] in Timișoara, 1978, one of the first conceptual art exhibitions in Romania. In 1982, he participated in the *Jugendtriennale* in Nürnberg. The most important personal exhibition of the artist was the one at the Round Room (Etaj 3 pe 4 Gallery) of the Bucharest National Museum of Contemporary Art, 2001. In 1976, he received the Atelier 35 Award. In 1991, the Union of Plastic Artists offered Mircea Muntenescu an award for his entire artistic activity. In 2017, he was awarded the Prize for Graphics, for his entire activity, by the Romanian Union of Visual Artists.

In an interview with Iolanda Malamen in 2005, Mircea Muntenescu said: “In my old age, I am benefitting from a second artistic youth which I do not want to explain myself. I find myself in a comfortable situation, I do whatever I want, I am enjoying life! I do not feel the need to exhibit my works. I will exhibit where and when I want. It is as if I only work for myself and for God. This means that I rarely exhibit, if at all. I feel that my behavior is natural, I am not in pursuit of an artistic career. I do not really like award winners.” This freedom of movement and action was an important behavioral characteristic of the artist, only getting stronger in time. A precious key to interpret Muntenescu’s works is represented by his own words, quoted by Ioana Vlasu in an article in *Observator cultural*, no. 877 from 2017: “A fragment of reality can generate a mountain of imagination.” Ioana Vlasu wrote in the same article that “it is hard to believe that Mircea Muntenescu touches the paper with the commonplace tools of the drawing artist. The transparency, the dematerialization, these are the main characteristics of his universe. [...] It seems as if still unknown tools touch upon an evanescent materiality. In the subtext, the artist’s interest for cultural spaces outside Europe – more precisely, India, Mircea Muntenescu tells us, otherwise parsimonious when it comes to offering information – may give us keys to unlock and understand.” Valued both by his artist colleagues and by the critics, Mircea Muntenescu’s work deserves to be better known by art lovers in Romania and beyond. The present text is one step in this direction.

Translated by Daniel Clinci

Panțu, Sorin Dumitrescu și Ion State. A participat la expoziția „Studiul 1” de la Timișoara în 1978 – una din primele expoziții de artă conceptuală din România. În 1982 a participat la *Jugendtriennale* din Nürnberg. Poate că cea mai importantă expoziție personală a artistului a fost cea deschisă la Sala Rondă (Galeria Etaj 3 pe 4) a Muzeului Național de Artă Contemporană din București, în 2001. În 1976, a obținut Premiul Atelierului 35. În 1991, Uniunea Artiștilor Plastici l-a premiat pe Mircea Muntenescu pentru întreaga activitate. În 2017 a fost distins cu Premiul pentru Grafică, pentru întreaga activitate, al Uniunii Artiștilor Plastici din România. Într-un interviu cu Iolanda Malamen din 2005, Muntenescu afirma: „Beneficiez la bătrânețe de o a doua tinerețe artistică pentru care nici nu doresc să îmi dau o vreo explicație. Sint într-o situație confortabilă. Adică fac ce vreau, mă bucur de viață! Nu mă simt dator să expun ce lucrez. Expun unde vreau și cînd vreau. Parcă lucrez doar pentru mine și pentru Dumnezeu. Adică expun foarte rar sau deloc. Mi se pare firesc să mă comport așa, eu nu urmăresc să am o carieră artistică. Nu prea iubesc premianții”. Această libertate de mișcare, de acțiune, a fost o importantă trăsătură comportamentală, care s-a accentuat cu timpul, a artistului. O prețioasă cheie de lectură pentru opera lui Muntenescu, cred că o reprezintă propriile sale cuvinte, citate de Ioana Vlasu într-un articol apărut în *Observator cultural*, în numărul 877 din 2017: „O frîntură de real poate da naștere unui munte de imaginar”. Scria Ioana Vlasu în același articol: „Pare greu de crezut că Mircea Muntenescu atinge hîrtia cu banalele unelte ale desenatorului. Transparențele, dematerializarea constituie punctul forte al imaginarului său. [...] Impresia este că unelte încă necunoscute pipăie o materialitate evanescentă. În subtext, interesul artistului pentru spațiul cultural extraeuropean – India, mai precis, ne spune Mircea Muntenescu, care se zgîrcește, altminteri, cu informațiile – ar putea oferi chei de apropiere și de înțelegere”. Prețuită atât de colegii artiști cât și de critici, opera lui Mircea Muntenescu merită să fie mai bine cunoscută în cercuri cât mai largi ale iubitorilor de artă din România și nu numai. Textul de față se dorește a fi un îndemn în acest sens.

INGO GLASS (1941-2022)

Text: Sorina Jecza

Pe Ingo Glass l-am întâlnit pe când inaugurasem cu lucrarea sa, *Hommage à Vasarely*, Grădina de sculptură Triade. Era în anul 2003. Am deschis atunci, paralel, și o expoziție personală a artistului, „Forme și culori primare în spațiu”, pentru a-i da publicului timișorean contextul înțelegerii operei sale. Zâmbesc și acum amintindu-mi surpriza ce am avut-o când Ingo mi-a predat materialul expozițional. Cele vreo 20 de sculpturi ce urmau a fi expuse le adusesese într-un mic pachet. Erau plăci din aluminiu bidimensionale – pătrate, rotunde și triunghiulare, asociate constant cu aceleași culori primare. Expoziția s-a constituit sub ochii mei fascinați de mirajul generării tridimensionalității. Era expresia elocventă a noii sale practici sculpturale, care realiza configurarea spațiului prin mișcarea planurilor și intersectarea lor felurită. Galeria se transforma pe nesimțite într-un laborator unde proteismul unei imaginații constructoare fără margini plia și deplia formele ce nășteau artă.



Ingo Glass, *Cercul dominând triunghiul*, aluminiu 10 mm, 100x110x60 cm, 2013. Prin amabilitatea Vasile Duda.

Ingo Glass, *The circle dominating the triangle*, aluminum 10 mm, 100x110x60 cm, 2013. Courtesy of Vasile Duda.

Colaborarea noastră a continuat cu o altă lucrare produsă pentru spațiul public al Timișoarei, *Poartă pentru Serbia*. Am înțeles atunci sensul crezului său în arta concretă pe care o practica: „Eu cred azi că un triunghi galben, un pătrat albastru și un cerc roșu sunt suficiente ca să faci o sculptură, condiția este să găsești acel ritm universal al vieții din care poți să extragi, și sensul, și emoția”.

Anul trecut, atunci când m-am angajat la Reșița în proiectul de reconversie a orașului printr-un demers artistic, Re:METAL, alegerea mea s-a îndreptat din nou spre Ingo Glass. Nu-l mai văzusem de ani buni. A răspuns propunerii mele cu aceeași veche prietenie. Nu s-a putut deplasa să supravegheze execuția. Indicațiile tehnice le primeam telefonice. Experiența întregului proiect a fost covârșitoare. Dificultățile, pe



I met Ingo Glass when we were inaugurating Grădina de sculptură Triade / the Triade Sculpture Park with his piece *Hommage à Vasarely*. That was back in 2003. Alongside, we opened a solo exhibition of the artist's work, “Forme și culori primare în spațiu” / “Primary Shapes and Colors in Space,” to give the public of Timișoara the context to understand his oeuvre. Even now, I smile at the memory of my surprise when Ingo handed me the exhibition material. He brought the 20 or so sculptures to be exhibited in a small package. They were two-dimensional aluminum sheets – square, round, and triangular, consistently paired with the same primary colors. The exhibition came together before my eyes, which were fascinated by the mirage of three-dimensional composition. It was the eloquent expression of his new sculptural practice, which achieved the configuration of space through the movement of planes and their haphazard intersection. The gallery was unexpectedly turning into a laboratory where the proteanism of a boundless constructive imagination folded and unfolded the forms that gave birth to art. Our collaboration went on with another artwork produced for the public space of Timișoara, *Poartă pentru Serbia / Gate for Serbia*. Then, I understood the meaning of his belief in the concrete art he practiced: “I believe that today a yellow triangle, a blue square, and a red circle are enough to make a sculpture. The only condition is to find that universal rhythm of life from which you can draw both meaning and emotion.” Last year, when I became involved in the project to redevelop the town of Reșița through an artistic approach, Re:METAL, my decision was again oriented towards Ingo Glass. I hadn't seen him for years. He replied to my proposal with the same old sense of friendship. He couldn't travel to oversee the execution. I was given the technical instructions by phone. The experience of the whole project was overwhelming. The difficulties were equally great. But at the end, six monumental sculptures were majestically lined up in front of Hala Minda. The enfilade of artworks created a stylistic dialogue that was conclusive for the diversity of the investigated leads. Ingo Glass's *Răsăritul Soarelui / Sunrise* was in conversation with Constantin Flondor's *Trigona*, a piece from the neo-constructivist period practiced by the I.I. group, just as it rhymed with the vertical sign of colored columns, Roman Cotoșman's *Brâuri / Waist Belts*, with their maximum formal sobriety, as a rendering option of the constructivist project.

măsură. La final, însă, în fața Halei Minda, șase sculpturi monumentale se aliniau maiestuos. Anfilada lucrărilor crea un dialog stilistic concludent pentru diversitatea pistelor investigate. Lucrarea lui Ingo Glass, *Răsăritul Soarelui*, dialoga cu *Trigona* lui Constantin Flondor, din perioada neoconstructivismului practicat de gruparea I.I.I., la fel cum rima și cu semnul vertical al coloanelor colorate, *Brâuri* de Roman Cotoșman, cu maxima lor sobrietate formală, ca variantă de redare a proiectului constructivist.

Când am ales pentru Re:METAL lucrarea *Răsăritul Soarelui*, mă gândisem la convergența dintre sensul pe care îl întvedea artistul în ivirea astrului și renașterea unui oraș prin puterea artei. Nu-mi imaginam că acest mesaj va dobândi semnificații simbolice. Și totuși, ultima operă semnată de sculptor afirma, fără tăgadă, peste timp, puterea biruitoare a artei – renașterea, răsăritul. Mi-l imaginez acum pe Ingo Glass prefigurând mesajul. Știa, desigur, că opera sa captase acel „ritm universal al vieții din care poți să extragi, și sensul, și emoția”. Împlinirea la care aspirase, veșnic răsărit.

Ingo Glass este unul dintre exponenții importanți ai artei concrete.

Este membru de onoare al Uniunii Artiștilor Plastici din România, Membru al Südostdeutschen Kulturwerks, München (din 1995), Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Ungaria (din 1998).

Lucrările sale se găsesc în colecții muzeale importante din Germania (Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, Galeria de Stat în Lehnbachhaus München, Colecția de Grafică a Bavariei München, Muzeul Ostdeutsche Galerie Regensburg, Artothek München, Edwin-Scharff-Museum Neu-Ulm, Forum de Artă Concretă Erfurt, Muzeul de Artă Concretă Ingolstadt, Galeria Orășenească de Artă Mannheim, Muzeul Șvabilor Dunăreni Ulm, Muzeul de Artă Modernă, Colecția Jürgen Blum Hünfeld), Ungaria (Muzeul de Artă Concretă Veszprém, Muzeul de Arte Frumoase Budapesta, Muzeul Vasarely Budapesta), România (Muzeul de Artă Modernă și Contemporană Galați, Muzeul de Stat Brăila, Muzeul Banatului Timișoara, Muzeul Național al României București), Polonia (Muzeul de Artă Concretă Chelm, Muzeul de Sculptură Oronsko) ș.a.



Ingo Glass, *Nașterea și iluzia unui pătrat*, aluminiu 8 mm, 80x80x80 cm, 2010. Prin amabilitatea Vasile Duda.

Ingo Glass, *The birth and illusion of a square*, aluminum 8 mm, 80x80x80 cm, 2010. Courtesy of Vasile Duda.

When I picked *Răsăritul Soarelui* for Re:METAL, I was reflecting on the convergence between the significance that the artist envisioned in the rising of the star and the rebirth of a town through the power of art. I couldn't have imagined that this message would take on a symbolic meaning. And yet, the sculptor's latest work unmistakably stated, over time, the triumphant power of art – rebirth, sunrise.



Ingo Glass, *Mișcare interioară*, aluminiu 6 mm, 60x60x80 cm, 2008. Prin amabilitatea Vasile Duda.

Ingo Glass, *Internal movement*, aluminum 6 mm, 60x60x80 cm, 2008. Courtesy of Vasile Duda.

I now imagine Ingo Glass foreshadowing this message. Of course, he knew that his work captured “that universal rhythm of life from which you can draw both meaning and emotion.” The fulfillment he aspired for was the eternal sunrise.

Ingo Glass is one of the leading figures of concrete art. He is an honorary member of the Romanian Visual Artists' Union, Member of Südostdeutschen Kulturwerks, Munich (since 1995), Member of the Hungarian Artists' Union (since 1998).

His artworks can be found in important museum collections in Germany (Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Lehnbachhaus Art Gallery Munich, Bavarian State Collection of Graphic Art Munich, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Artothek Munich, Edwin-Scharff-Museum Neu-Ulm, Forum Konkrete Kunst Erfurt, Museum of Concrete Art and Design Ingolstadt, Open Urban Art Gallery Mannheim, Danube Swabian Central Museum Ulm, Museum Modern Art Hünfeld, Jürgen Blum Collection), Hungary (Modern Art Gallery Veszprém, Museum of Fine Arts Budapest, Victor Vasarely Museum Budapest), Romania (Museum of Modern and Contemporary Art Galați, Brăila Museum, Banat Museum Timișoara, National Museum of Art of Romania Bucharest), Poland (Chelm Museum, the Centre of Polish Sculpture Orońsko), etc.

Translated by Camelia Diaconu