

Expoziția *Medium* – moment de sinteză a neo-avangardelor sub semnul post-conceptualismului

Magda Predescu

În memoria lui Imre Baász (1941–1991)

Interesul meu pentru acest subiect a apărut în toamna anului 2009. Participam la European Course for Contemporary Art Curators organizat la Milano de Roberto Pinto și Gabi Scardi. Profesorul invitat, Ulrich Loock, Director Artistic la Muzeul Serralves din Porto, urma să inițieze grupul de tineri sosiți din toate țările Europei în tainele organizării unei expoziții având ca temă arta anilor '80. Înarmată cu entuziasm și cu informații dobândite în cadrul proiectului de arhivă „Atelier 35”, mi-am prezentat selecțiile din ceea ce consideram a fi zona de artă românească reprezentativă pentru deceniul nouă. Am primit zâmbete condescendente din partea grupului și o mustrare din partea colegei din Ungaria, care m-a avertizat că neglijez, pentru perioada menționată, un segment important al „artei maghiare” din Transilvania. După seminar am meditat la incident și am ajuns la concluzia că unei frustrări cu tentă ușor naționalistă eu îi răspundeam printr-o totală ignoranță, a cărei cauză o găseam și în lipsa unor referințe în literatura de specialitate din România. Din curiozitate am început să caut, descoperind, astfel, activitatea lui Imre Baász din deceniile opt-nouă și Sfântu Gheorghe ca spațiu de artă contemporană.

În organizarea Comitetului Județean Covasna pentru Cultură și Educație Socialistă, a Filialei Sf. Gheorghe a Uniunii Artiștilor Plastici și a redacției Igaz Szó a fost deschisă în decembrie 1981, la Sfântu Gheorghe, o expoziție de tineret. În cadrul seriei de manifestări au avut loc proiecții de filme, simpozioane, seri literare. Cu această ocazie redacția Igaz Szó a organizat o masă rotundă despre lucrările expuse, crezul artistic și problemele de integrare ale noii generații de artiști, dezbateri la care au participat tineri artiști, scriitori, critici de artă și redactori prezenți la eveniment.¹

Prin amploare (expoziția a reunit 121 de artiști și aproape 200 de lucrări), concept, prezența criticilor de artă și a dezbaterilor, *Medium* se înscrie în linia marilor expoziții ale deceniului nouă (expoziții-concept sau expoziții-sinteză caracterizate de interdisciplinaritate, prezența criticilor și a dezbaterilor privind reevaluarea mijloacelor de expresie artistică și propunerea unor soluții alternative): *Scrierea* (București, 1981), *Spațiul-obiect* (București, 1984), *Spațiul-oglină* (București, 1986), experimente artistice în pivnița Muzeului Farmaciei (Sibiu, 1986), *Alternative* (București, 1987), *Expoziția Tineretului* (Baia Mare, 1988) etc. Organizată la Sfântu Gheorghe, expoziția se încadrează într-o tendință a deceniului nouă, anume aceea de a contrabalansa centralizarea excesivă din cultură prin organizarea unor evenimente importante în zone *ex-centric*. În anumite cazuri, părăsirea Bucureștiului se explică prin faptul că evenimentele au fost organizate de/au avut girul Anei Lupaș, vice-președinte al UAP, președinte al Cenaclului Tineretului din Cluj (din 1973) și președinte național al aceleiași structuri din 1981. Poate pentru a ține la distanță ingerința capitalei, dar probabil mai ales pentru a acționa pe teren cunoscut, Ana Lupaș a optat în cazul unor manifestări culturale importante din deceniul nouă pentru orașe din Transilvania (Oradea, Sibiu, Alba Iulia, Baia Mare), orașe în care activa marea majoritate a foștilor săi studenți de la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu” din Cluj. Evenimentele culturale de la

1 „Médiom 1981”, în *Igaz Szó* (publicație lunară de literatură în limba maghiară editată de Uniunea Scriitorilor din România), nr. 4, 1982, Târgu-Mureș, p. 337. Vezi și Lázár László, „A kísérlet oka és joga” (Motivul și dreptul la experiment), în *Új Élet* (publicație din Târgu-Mureș), nr. 4, 1982, p. 18.

Timișoara sau de la Sfântu Gheorghe nu s-au mai datorat, însă, poziției în sistem a Anei Lupaș, ci au fost determinate de activitatea altor prezențe culturale importante din acei ani: colectivul Liceului de Arte, filiala UAP și Cenaclul Tineretului din localitate, în cazul Timișoarei, prezența lui Imre Baász², în cazul orașului Sfântu Gheorghe.

Maestrul de ceremonii din vara anului 1981, Imre Baász, a anunțat intenția organizării expoziției prin cotidienele *Vörös Zászló* din Târgu-Mureș și *Megyei Tükör* din Sfântu Gheorghe, precum și prin rețeaua de comunicare din cadrul UAP. A realizat selecția participanților împreună cu Károly Elekes³, liderul grupului *Mamű* din Târgu-Mureș și Bálint Chikán, critic și istoric de artă maghiar, bun cunoscător al artei contemporane din Transilvania. Ultimii doi erau în mod activ implicați în promovarea artei experimentale practicate de artiștii de etnie maghiară din România. Astfel, Elekes a fost editorul materialului vizual care a ilustrat antologia *Ötödik Évszak. Fiatal írók antológiája (Al cincilea anotimp, 1980)*⁴, supliment cultural al revistei *Igaz Szó*, iar Bálint Chikán a relatat periodic despre activitatea artiștilor (etnici români și maghiari) din Ardeal în paginile revistei *Művészet* din Ungaria.

Titlul, ales de Károly Elekes, „*Medium*, tineri artiști plastici din România”⁵, încadrează expoziția în manifestările Cenaclului Tineretului. Acesta a avut locul și rolul său în structura piramidală a Uniunii Artiștilor Plastici din România. Creată în 1956, devenind activă la mijlocul anilor '60, formula de cenaclu s-a extins în anii '70 și s-a generalizat în anii '80, odată cu sosirea Anei Lupaș la conducerea sa. Cenaclul a oferit numeroase facilități tinerilor artiști: protecție financiară, dreptul de a expune în galeriile UAP, eliberarea de adeverințe pentru slujbe, locuințe. Cele mai productive cenacluri de tineret în artele vizuale (care, din 1981, se numesc toate Atelier 35, preluând denumirea cenaclului bucureștean) au fost cele din București, Oradea, Cluj și Timișoara. Activitatea artiștilor era susținută și promovată în paginile revistei *Arta* de o echipă de critici tineri, între care Magda Cârneli, Călin Dan, Adrian Guță, Liviana Dan, Ramona Novicov, Anca Vasiliu, Carmen Popescu, Cătălin Davidescu.

Dintr-un anumit punct de vedere, *Medium* a fost, într-adevăr, o expoziție a tinerilor. Au fost prezenți la Sfântu Gheorghe reprezentanții grupului *Mamű* din Târgu-Mureș și ai cenaclurilor de tineret din Oradea, Cluj, București, Timișoara, Arad, respectiv generația optzecistă aflată la debut. Grupul *Mamű* (prescurtarea pentru „Marosvásárhelyi Művészek/artiști din Târgu-Mureș”) a fost fondat în 1978 și a fost foarte activ în perioada 1980–1984. Teoreticianul grupului era Vilmos Ágoston. Artiștii din Târgu-Mureș expuneau la galeria Apollo din localitate și își organizau întâlnirile de cenaclu după modelul cenaclurilor de tineret din țară: întâlniri săptămânale cu dezbateri pe teme de actualitate artistică. La București erau puțini cei care știau despre activitatea *Mamű*, iar acești puțini veneau din zona criticii tinere: Radu Procopovici, Mihai Drișcu. Expoziția *Medium* a fost momentul de maximă vizibilitate pentru Grupul *Mamű*: 25 de artiști, respectiv o cincime dintre participanți⁶. Atelier 35 Oradea, numit și cenaclul Dialog, după titlul primei expoziții importante care a fost organizată în primăvara anului 1981, a fost în deceniul nouă una dintre cele mai puternice filiale ale Cenaclului Tineretului. Mulți dintre membrii cenaclului erau foști elevi ai Anei Lupaș care dezvoltaseră o anumită sensibilitate pentru

2 Personalitățile culturale ale deceniului nouă au creat și au fost create de geografia artei. Stabilit la Sfântu Gheorghe în 1976, Imre Baász a fost muzeograf la Muzeul Județean Covasna, de unde a fost dat afară doi ani mai târziu ca urmare a unei întârzieri nemotivate în Occident (obținuse un premiu internațional pentru grafică și o bursă). Până în 1981 a lucrat la Galeria de Artă din oraș, de unde a fost, de asemenea, dat afară pentru purtare necorespunzătoare. Informații suplimentare privind viața și activitatea lui Imre Baász în interviul realizat cu Pálma Szigeti-Baász și publicat în *docu.magazin* (disponibil la: <http://www.mnac.ro/docu-magazin/index.php/2015/09/18/sfantu-gheorghe-centru-de-arta-contemporana-sepsiszentgyorgy-kortars-muveszeti-kozpont/>), în cartea Ilenei Pintilie, *Accionismul în România în timpul comunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2000, pp. 57–59, și în catalogul personal *Baász Imre*, Budapesta, 1994, editat de criticul maghiar Bálint Chikán.

3 Stabilit în prezent la Budapesta, deținător al unei bune părți din arhiva *Mamű*.

4 La momentul apariției, *Ötödik Évszak. Fiatal írók antológiája* a suplinit golul de vizibilitate creat prin încetarea seriei de publicații târgmureșene *Műhely*, dedicate artei experimentale practicate de artiștii de etnie maghiară din România. Redacția revistei *Igaz Szó* a considerat că, lipsind o publicație de specialitate în limba maghiară, este de datoria redacției să își asume promovarea artiștilor plastici și, în special, a tinerilor. Concepută a fi o publicație literară, *Al cincilea anotimp* a fost, totodată, o antologie a tinerilor artiști de etnie maghiară din țară.

5 Inițial, expoziția se numise *Matrix*. În documentele timpului denumirea variază: *Salonul de vară Sfântu Gheorghe, Expoziția (republicană) a tineretului*, expoziția *Noi modalități în arta plastică contemporană*.

6 La scurt timp după expoziție, grupul s-a destrămat prin emigrarea membrilor săi. Pentru activitatea artiștilor din Târgu-Mureș vezi lucrarea Peter Takács (ed.), *MAMŰ 1978–1989. Tegnáp és Ma, Szaszhalombatta*, Hungarian Ministry of Culture, József Eötvös Foundation, 1990.

arta experimentală⁷. Wanda Mihuleac, coordonatorul Cenaclului Tineretului din București, a sosit la Sfântu Gheorghe fără aprobarea și sprijinul financiar al forurilor superioare, însoțită fiind de criticii Mihai Ispir, Radu Procopovici și Mihai Drișcu. Alături de tinerii artiști, în expoziție au fost prezenți, de asemenea, câțiva artiști consacrați, rolul lor fiind acela de a legitima artistic evenimentul: Horia Bernea, Ion Grigorescu, Constantin Flondor, Sándor Plugor⁸.

Lista completă a participanților arată o acoperire a întregului teritoriu al României, cu o minimă prezență a artiștilor din Moldova. Deși organizatorii și aproape jumătate dintre participanți sunt de etnie maghiară (venind de la Târgu-Mureș, Timișoara, Arad, Sovata, Sfântu Gheorghe), expoziția a fost mai mult decât un eveniment cultural al minorității maghiare. Evenimentul a fost, de fapt, o colaborare româno-maghiară, fapt explicabil prin cauze multiple. La prima vedere s-ar zice că organizatorii, etnici maghiari, au avut nevoie de prezențe românești pentru a primi acordul organizării unui eveniment de o asemenea anvergură. Faptul reiese clar din documentele oficiale care mistifică procesul real de organizare a evenimentului: astfel, deși doar trei persoane au participat în mod real la selecția lucrărilor, la conceperea catalogului bilingv și la organizarea în sine a evenimentului, catalogul menționează în mod strategic o comisie de selecție mult mai numeroasă, alcătuită din persoane cu capital simbolic, deopotrivă etnici români și maghiari: Mihai Drișcu, Marius Deac, Sándor Plugor, Wanda Mihuleac, Alexandru Antik, Ioan Bunuș, Károly Elekes, Onisim Colta, Lajos Nagy, Imre Baász⁹.



Coperta catalogului *Medium. Tineri artiști plastici din România/ Fialat Romániai Képzőművészek*, reproducând o lucrare de Alexandru Antik
Muzeul Județean Covasna – Galeria de Artă, 1981

Pe de altă parte, voci provenind din rândul participanților explică azi indulgența de atunci a cenzorilor prin perceperea acestui eveniment tocmai ca manifestare culturală a minorității maghiare. În acea perioadă, regimul politic de la București ar fi manifestat prudență în raporturile cu minoritățile, în special cu cea maghiară, pentru a nu-și pierde credibilitatea în plan extern. Chiar dacă a existat o asemenea atitudine prudentă din partea oficialităților, este foarte clar că și organizatorii au fost foarte diplomați în abordarea problemei, folosind toate umbrelele ideologice și organizatorice posibile. Astfel, catalogul menționează deschiderea expoziției „sub egida benefică a Festivalului Național al educației politice și culturii socialiste Cântarea României”. Discursul oficial al organizatorului, folosind un mecanism de apărare, a îmbrăcat forma discursului ideologic oficial, acesta fiind o parte din prețul plătit de organizatori pentru ca expoziția să treacă fără probleme de comisia de verificare ideologică.

Dincolo de aceste speculații legate strict de contextul ideologic, puternica prezență românească nu se justifică doar prin nevoia de a legitima evenimentul în fața oficialităților, ci, așa cum afirma Bálint Chikán, unul dintre organizatori, prin faptul că ceea ce a contat în selecția lucrărilor a fost conștiința de generație, creată plecând de la practicarea unui anumit tip de artă¹⁰. De altfel, expoziția *Medium* nu a fost singura colaborare româno-maghiară. În 1977, la galeria Apollo din Târgu-Mureș a fost organizată expoziția *Desene*, cu participarea numeroasă a artiștilor din București. În aceste cazuri, expozițiile

7 Pentru evoluția artiștilor din acest cenaclu vezi Ramona Novicov, „Atelier 35 Oradea 1981–1989”, în *Contrapunct*, ianuarie 1991; *Atelier 35: Experiment Oradea-Cluj*, Oradea, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2007 și László Ujvárossy, *Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*, Cluj, Idea Design & Print, 2012. În zona proiectelor documentare de recuperare a activității cenaclului orădean amintim și expoziția *Experiment and Community, Atelier 35 of Oradea (1981–1995)*, 7 aprilie–19 iunie 2011, MODEM, Debrecen, curator Judit Angel.

8 Unul dintre cei mai importanți graficieni transilvăneni, Sándor Plugor (1940–1999) era în 1981 președintele filialei UAP Sfântu Gheorghe.

9 Strategii de acest tip fac din această expoziție și un revelator al funcționării relațiilor de putere. Catalogul expoziției, ca și interviurile cu martorii evenimentelor, au dezvăluit zonele de putere locală.

10 Articolul „Médiúm”, publicat în *Jelenkor*, nr. 1, ianuarie 1983, Pécs, Ungaria, p. 83.

au funcționat ca frontiere care unesc diferențele culturale. În cazul *Medium* s-a avut grijă ca cele două comunități să fie bine reprezentate, atât la nivelul discursului artistic, cât și la nivelul discursului critic. Astfel, deși organizatorii ar fi dorit ca expoziția să fie însoțită de un periodic, s-a renunțat la această idee, considerându-se că nu există destui critici de artă cunoscători ai artiștilor etnici maghiari, fapt care ar fi condus la o prezență covârșitoare în paginile revistei a criticilor cunoscători ai artiștilor etnici români, deci la o tratare neechilibrată a evenimentului¹¹.

La *Medium* au participat artiștii aparținând neo-avangardei cosmopolite, acea avangardă care fie trăise momentul de deschidere politică din deceniul șapte, fie activă în structuri de tipul Cenaclului Tineretului care mențineau parțial starea de spirit din acea vreme. Seniorii se formaseră în perioada 1965–1971, în care au fost inițiate gesturi de recuperare/reinventare a tradiției locale și de sincronizare cu neo-avangardele occidentale și est-europene. Câteva școli și universități au promovat atunci programe experimentale, tehnici și materiale alternative¹². Participarea la marile expoziții internaționale ale timpului, circulația informației prin cataloage și periodice care soseau fără cenzură prin poștă au determinat contactul artiștilor cu noi regimuri de semne vizuale care s-au propagat viral, modificând considerabil peisajul artistic românesc. Și-au făcut atunci apariția forme de artă încadrabile în curente precum neo-dadaism, neo-constructivism, informal, *pop art*. Au apărut, de asemenea, forme de artă intermedială¹³. Evoluția fotografiei ca mediu artistic în România anilor 1960–1970 își găsește, de asemenea, un corespondent în tendințele internaționale. Inițial, fotografia intervine în arta conceptuală cu rol de documentare a acțiunilor. Se va elibera însă treptat de statutul de document, căpătând valoare artistică autonomă. Experimente fotografice au fost realizate în cadrul Liceului de Arte din Timișoara și la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu” din Cluj. Ediția *Documenta* din 1977 a consacrat fotografia ca mediu artistic contemporan, unul dintre cele trei cataloage fiindu-i dedicat. În același an, Constantin Flondor și Ion Grigorescu au fost prezenți la Eindhoven într-o expoziție de fotografie conceptuală. În anii '70, au fost organizate câteva importante expoziții de fotografie: *Fotografii de artiști* (1976, 1978, Casa de Cultură „Friedrich Schiller” din București), *Realograme – tendințe hiperrealiste în imagini foto și pictură* (1976, Casa Scriitorilor din București), *Fotografie și film experimental: studii, proiecte, documentație plastică* (1979, Galeria Căminul Artei). În deceniul opt se dezvoltă, de asemenea, o nouă atitudine față de oraș și natură.¹⁴

Liberalizarea politică nu a durat, însă, prea mult, iar „Tezele din iulie” 1971 au anunțat schimbarea de direcție culturală. Puterea politică schimbă regulile discursului artistic, legându-l în mod mult mai vizibil de cel politic. Se cerea o nouă transformare a canonului artistic. Forme de artă care până în acel moment funcționaseră oarecum simbiotic cu ideologia oficială încep să deranjeze. Virușii culturali, însă, odată activați, au proliferat, în ciuda controlului politic. Reziduurile canonului anterior persistă, generând breșe în structurile instituționale, strecurându-se în discursul artistic oficial, mai ales că tinerii formați în structurile de învățământ cu programe experimentale au fost încadrați, imediat după absolvire, în structura de tineret a UAP. Este una din explicațiile pentru faptul că, la începutul anilor '80, cenaclurile de tineret, fără să refuze mediile tradiționale de expresie artistică, promovează arta ca participare, acțiune, proces, continuând, în mod programatic, experimentalismul anilor '60–'70. Se poate spune că anii '80 în artă reprezintă o consecință a alegerilor culturale din perioada liberalizării. Aceste forme de artă nu au fost încurajate, dar au fost tolerate de puterea politică pentru că în cele mai multe cazuri

11 Aflăm acest lucru din lucrările colocviului care a însoțit expoziția, text publicat în *Igaz Szó*, nr. 4, 1982, p. 337.

12 La Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu” din Cluj abordarea interdisciplinară s-a răspândit în rândul studenților datorită unor profesori precum Ana Lupuș, Mircea Spătaru, Cornel Ailincăi, Ioachim Nica etc. Datorită entuziasmului unor profesori precum Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Carola Fritz, Karin Bertalan, la Liceul de Arte din Timișoara se dezvoltă o artă experimentală de tip neo-constructivist.

13 După cum constata Magda Cărneci (*Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000, p. 93), tendințe intermedia/multimedia apar în România în jurul anului 1970.

14 Amintim în această ordine de idei proiectele Wandei Mihuleac (vezi mai jos, nota 29) și pe cele ale grupului *Sigma*. Începând din 1974, vreme de un deceniu, Liceul de Arte din Timișoara organizează practici de vară în care elevii experimentează aplicarea în natură a unor principii dobândite în cadrul cursurilor teoretice. *Sigma* și urmașii folosesc natura și orașul ca spații de intervenție, expunând rezultatele în cadrul unor expoziții importante precum *Studiul 2. Omul și natura, locul și lucrurile* (Timișoara, 1981), unde liceul participă la secțiunea „Natură: joc și obiect pentru o pedagogie a imaginii”, sau expoziția *Om-oraș-natură* (Iași, 1982), care a fost urmată de intervenții de tip arhitectură peisajeră pe malul Timișului.

nu păreau să pună sub semnul întrebării discursul ideologic oficial. În plus, o asemenea artă era utilizată uneori ca factor de legitimare pe plan internațional: părea să demonstreze cuplarea la contemporaneitate a regimului politic de la București.

În raport cu aceste forme de artă, expoziția de la Sfântu Gheorghe s-a dorit a fi un necesar moment de sinteză. Participanții la masa rotundă organizată cu acest prilej au confirmat intenția sintezei și au plasat evenimentul în context internațional. József Gazda: „Aici, la această expoziție, nu este nimic din ceea ce nu s-a putut vedea la marile expoziții, explorări, bienale europene ale perioadei cuprinse între anii '72 și încheind cu '76-'77, așa spune că trăim exclusiv din *déjà-vu*-uri. Într-adevăr așa este, trăim sau, mai bine zis, artiștii noștri trăiesc din *déjà-vu*-uri. Totuși, nu cred că fenomenul ar însemna ceva rău.”¹⁵ Faptul este consemnat și de textul catalogului oficial semnat de Imre Baász:

Cercetările plastice din ultima vreme, nevoia unui limbaj vizual comun, schimbările sociale structurale în domeniul valorilor, necesitatea de a învăța din activitatea trecutului apropiat sau de a crea un nou principiu regizoral au declanșat în întreaga lume analiza căutărilor și experiențelor artistico-vizuale din anii deceniului al VII-lea. Primele încercări au demonstrat de acum o tendință certă, sigură: imperativul sintezei. Nu ne stă în intenție și nici nu este necesar să dăm o sentință pripită; este sigur însă că creatorul (artist) s-a desprins de pe perete, nu mai vrea să ne delecteze (numai) cu iluzii, chiar dacă acestea sunt radicale, revoluționare, ci ne obligă la participare, elaborează planuri, regroupează obiectele și relațiile dintre ele lăsând loc (în mod intenționat) procesului ulterior de creație și regândire.¹⁶

Textul lui Vilmos Ágoston din catalogul expoziției constată diversitatea formelor de manifestare a neo-avangardelor locale și menționează teoriile estetice care au însoțit în Occident apariția acestor forme de artă.

Modalitatea de expunere de la *Medium* a fost inedită pentru un muzeu¹⁷, fiecare participant primind un spațiu cu o suprafață de 2–3 m². Alegerea acestei modalități de expunere se justifică în primul rând prin natura lucrărilor prezente în expoziție. Încă din 1969, arta procesuală fusese adusă în muzeu de două expoziții emblematice: *When Attitudes Become Form*, curatoriată de Harald Szeemann la Kunsthalle din Berna, și *Procedures/Materials*, curatoriată de James Monte și Marcia Tucker la Whitney Museum of American Art din New York. Aceste expoziții demonstrează, pe de o parte, că muzeul și avangarda nu se mai exclud reciproc, iar pe de altă parte, că expunerea de „anti-artă” în muzeu ar putea fi un exemplu de proto-critică instituțională. În 1981, Imre Baász era muzeograf și a ales să utilizeze infrastructura de care dispunea pentru a organiza *Medium*. Dar intervențiile unor participanți la colocviul de la Sfântu Gheorghe lasă să se înțeleagă că organizatorul avea și alte idei cu privire la expunerea lucrărilor de artă contemporană, intenționând să utilizeze în acest scop spații care nu erau consacrate¹⁸.

Deși textele catalogului și modalitatea de expunere a lucrărilor confirmă părăsirea mediilor tradiționale de expresie, *Medium* a fost o expoziție eterogenă ca practici artistice, lucrările încadrându-se fie într-un mediu tradițional de expresie (pictură, sculptură – în special plastică mică din materiale tradiționale – desen, artă decorativă, afiș publicitar), fie novator (fotografie, film, instalație).

15 „Intervenție la colocviul *Medium*”, în *Igaz Szó*, nr. 4, 1982, p. 337.

16 Imre Baász, „Recomandație”, în catalogul *Medium*. *Tineri artiști plastici din România/Fiatol Romániai Képzőművészek*, Muzeul Județean Covasna – Galeria de Artă, 1981, p. 1.

17 Galeria de Artă a Muzeului Județean Covasna.

18 László Bogdán: „Dacă nu mă înșel, acesta este cel de-al patrulea experiment al lui Imre Baász expus aici în ultimii ani. Atunci când a conceput primul experiment, a venit cu o idee destul de originală, pentru că nu a vrut să expună lucrarea intitulată *Părăsirea orașului* într-o sală de expoziție, ci pe un culoar al blocului în care locuia, loc frecventat și de oameni care în mod obișnuit sunt vizitatori ai galeriei de artă. Acest lucru are două concluzii importante. Una este faptul că muzeul și avangarda se exclud reciproc. Iar o expoziție de avangardă exclude mai mult de jumătate din publicul potențial, îi exclude pe cei care se situează sub nivelul culturii, cei care nu au pretenții culturale, cei cărora nici nu le trece prin cap să intre într-o galerie de artă. La cine mă gândesc? De exemplu, la acea parte a muncitorilor navetiști pentru care galeria de artă nu înseamnă nimic, în schimb care își pot face apariția în mod accidental pe culoarul unui bloc de locuințe.” József Gazda, *Intervenție la colocviul Medium*, p. 337.

Expoziția *Medium* a avut o pronunțată latură conceptuală, pe care o regăsim în *statement*-urile care însoțesc lucrările¹⁹, în textul lui Imre Baász din catalog, amintind necesara latură conceptuală a actului creator, dar, mai ales, în natura lucrărilor expuse.

Optzeciștii au fost influențați de primul val de conceptualism, cel din perioada de liberalizare politică a deceniului șapte, prin intermediul școlilor de artă cu program experimental. În cadrul acestor școli, artele decorative au realizat cel mai rapid tranziția spre conceptualism, fapt explicabil prin minima atenție pe care cenzura ideologică o acorda acestei zone artistice. Din acest motiv conceptualismul românesc a fost hibrid, intenția artistică exprimându-se în majoritatea covârșitoare a cazurilor prin obiecte, doar în puține situații ajungându-se la dematerializarea completă²⁰. Studenții ceramiști de la Cluj au evoluat spre obiect, instalație, *performance*. De asemenea, tapiseria acelor ani s-a eliberat de aspectul pur artizanal și a devenit, prin evoluția către tridimensional, unul dintre cele mai inventive, inovative și radicale medii de producție artistică. Ana Lupaș este unul dintre artiștii reprezentativi pentru această avangardă, provenind din zona artelor decorative, care a reușit să atragă atenția Occidentului²¹. Deși Ana Lupaș nu a expus la *Medium*, în expoziție au fost prezenți foștii studenți artiști decoratori de la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu” din Cluj, în cazul cărora este vizibilă evoluția spre artă conceptuală și intermedia. La *Medium*, tapiseria a fost prezentă prin Anna Kelemen Tamás, József Kántor, Mihaela Păcurar și Dalma Nagy. Arina Ailincăi a prezentat un *Container* în care porțelanurile evocă vechi papirusuri, în timp ce Alexandru Antik, aflat în perioada *Ipotezelor de obiecte* (1975–1980)²², a expus un desen și un obiect (*Microdurități*). Dimensiunea conceptuală este vizibilă și în cazul Mártei Jakobovits, care a expus pseudo-fructe și cuburi de porțelan.



Arina Ailincăi, *Container*, 1980
Obiect, porțelan
Credit fotografic:
Fondul de documentare MNAC

Spre dematerializarea obiectului de artă se îndreaptă artiștii care au optat pentru fotografii și filme cu rol documentar în *land art* și *performance*. Printre aceștia se numără membrii grupului *Mamŭ*, care înțelegeau arta ca prezență, participare, colectivitate și care au prezentat la *Medium* o proiecție de diapozitive documentând intervenții *land art* pe niște dealuri de tip tumulus din apropierea orașului

19 Cele mai multe propuneri de participare au sosit sub forma unor cărți poștale cuprinzând un scurt CV, un *statement*, uneori chiar un desen al lucrării. Materialele au fost păstrate în mapa expoziției de la Galeria de Artă Gyárfás Jenő, Muzeul Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe.

20 Vezi Lucy R. Lippard, *Six Years: the Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1973.

21 László Beke menționează grupul *Mamŭ* și pe Ana Lupaș ca reprezentativi pentru zona conceptualismului românesc în „Conceptual Tendencies in Eastern European Art”, în *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950–1980s*, New York. Queens Museum of Art, 1999, p. 50.

22 Cu lucrările din seria *Ipoteze de obiecte*, Antik a pătruns în zona conceptuală, textul însoțitor devenind parte componentă a lucrării. Ceramist format la Cluj, Antik era prezent, deja, în 1981, în zona *performance*, însă la *Medium* expune un obiect din perioada de tranziție. „Mustind de creativitate și inițiative, personaj pitoresc, acest artist s-a deplasat dezinvolt de la obiectualul ceramic la instalație și dialog sociologizant, de la *performance* la animație 3D interactivă [...]. Există o fibră conceptualistă în opera lui Antik, pe care o consemnez ca atare.” Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 208.

Târgu-Mureș (de aici și dimensiunea mistică a acțiunilor)²³. De asemenea, lucrările lui Károly-Sándor Kovács, *Sistem psihoforativ* (16 mm) și *Proces de conștientizare* (8 mm), realizate în tehnica filmului experimental, documentau acțiuni de artă procesuală²⁴. *Sistem psihoforativ* prezenta transformările suferite de un grup de statui de lut în cursul uscării, timp de mai multe zile, și înregistra reacțiile trecătorilor la procesul de degradare. *Proces de conștientizare* este primul film realizat pornind de la o lucrare de *land art*: crearea unor dealuri între blocurile de locuințe dintr-un cartier în construcție²⁵.

O altă instalație încadrabilă în zona artei procesuale, cu mare impact asupra vizitatorilor, a fost *Diptic spațial* de Ioan Bunuș. Unul dintre cei mai activi membri ai Cenaclului Tineretului de la Oradea, Bunuș²⁶ a prezentat o lucrare reunind organicul (ierba vegetală) și anorganicul (un obiect realizat din elemente de cale ferată)²⁷. Wanda Mihuleac, artistă din al doilea val de conceptualism, a prezentat câteva proiecte ecologice reprezentând moduli de peisaj. A tratat pentru prima dată această temă la începutul anilor '70, în urma contactului cu grupuri italiene de factură ecologistă. *Peisajele cu oglindă de apă* (1978-1980) au fost urmate de intervenții concrete în spațiu²⁸. Horia Bernea a participat cu un *Grafic de producție*, unul din proiectele timpurii, cu o accentuată notă conceptuală. Ion Grigorescu, un alt artist conceptualist al anilor '70, influențat de foto-realism, organizator al câtorva importante expoziții în care rolul principal era jucat de fotografie și film experimental, a prezentat *Cazul unor autori lucrând aceeași lucrare*. Împărțirea suprafeței în mai multe case, fiecare cu subiectul său, era o consecință a influenței benzilor desenate²⁹. Referitor la lucrarea expusă la *Medium – Mai mulți autori lucrând aceeași lucrare*, mapa documentară Ion Grigorescu de la MNAC conține următorul text (provenind dintr-o documentație realizată de Cristian Velescu, secțiunea „Fotocopii după texte și desene originale ale artistului”):

- 23 Montajul a fost realizat de Károly Elekes și a fost proiectat într-o sală a Galeriei de Artă. „În 1985, mare parte a membrilor grupului *Mamú* s-a stabilit în Ungaria, iar în 1991, Societatea s-a reînființat și funcționează și astăzi cu 120 de membri. În Ungaria, însă, ei nu mai sunt inspirați de ambientul sacral al tumulilor și nici de ritualurile populare din satele transilvane. Membrii acestei societăți au realizat lucrări apropiate de natură, ba mai mult, la expoziția *Natural*, care sintetiza străduințele asemănătoare din regiune, au participat și ei sub numele grupului *Pantemon*, însă la momentul formării lor ca grup, la începutul anilor '80, operele exprimau o comuniune cu natura mult mai intimă și de o factură nouă. Azi, mi se pare, absolut fără niciun echivoc, că perioada cuprinsă între 1981-1985 de la Târgu-Mureș a constituit epoca de glorie a grupului *Mamú*. La mijlocul anilor '90, sub redacția italianului Vittorio Fagone, a apărut un volum de studii *Art in Nature*, în care autorul a încercat să sintetizeze manifestările artei europene apropiate de natură. László Beke, autorul studiului care prezintă estul Europei, a considerat că merită a fi prezentată din această regiune geografică activitatea grupului *Mamú* din anii '80. Prezența lor în acest volum a plasat aceste creații într-un context paneuropean, creații care, în compania elitei artiștilor occidentali, au reprezentat în mod corespunzător activitatea artistică din estul Europei.” (István Eröss, „Grupul *Mamú*, Târgu-Mureș. Atingeri: mici și mari”, în *Arta*, nr. 4-5, 2012, pp. 24-29).
- 24 Acestea au putut fi vizionate în sala Galeriei și la cinematograful Arta/Művész din Sfântu Gheorghe.
- 25 Lucrările sunt descrise de László Ujvárossy, *Arta experimentală*, p. 46.
- 26 „Modul lui de gândire, întregul său raționament era mai profund, mai proaspăt în comparație cu „tradiția orădeană” și se pricepea cum să medieze între diferitele personalități creatoare.” (în „Atelierul 35 din Oradea. Despre activitatea tinerilor artiști orădeni dintre anii 1984-1987. Amintirile lui Gyalai István”, februarie 2008, Viena). Textul a fost scris la îndemnul lui László Ujvárossy (pentru cartea acestuia, *Arta experimentală*, pp. 13-22) și reprezintă o formulare personală a amintirilor legate de Oradea anilor 1984-1887.
- 27 Lucrarea este descrisă de László Ujvárossy, *Arta experimentală*, p. 76, și de Bálint Chikán, *Medium*, p. 83.
- 28 În iunie 1979, Muzeul de Artă Contemporană din Galați a găzduit un simpozion cu tema „Muzeul de artă contemporană, criticul de artă și publicul”, în cadrul căruia s-a discutat și problema conservării în muzeu a exemplarelor de bio-artă. În timpul simpozionului, trei artiști – Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Antonio Albici – și un critic, Radu Procopovici, au realizat o serie de intervenții artistice în curtea muzeului. În 1980, Wanda Mihuleac realizează instalația *Reflex* și primul *Moebius*, expus la Muzeul Colecțiilor (banda lui Moebius este o temă care aparține constructivismului contemporan, Max Bill elaborând-o începând din 1933). În 1981, Wanda Mihuleac, Mihai Drișcu și un grup de arhitecți organizează la Iași expoziția *Om, oraș, natură*. Expoziția a fost însoțită de un colocviu interdisciplinar, în cadrul căruia s-a vorbit despre necesitatea intervenției concrete în natură, trecându-se, astfel, de la conceptual-abstract la *environment* concret, la elemente de arhitectură peisajeră. În 1982, cu ocazia Bienalei pariziene de tineret, Wanda Mihuleac expune un alt *Moebius* la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris: instalația *Projet psycho-éco-logique* și desenele pregătitoare. În 1983, în colaborare cu o grupare italiană, *Messaggio Terra*, Wanda Mihuleac inițiază o acțiune pe malul Dâmboviței. În același an, la Muzeul Colecțiilor, în spațiul construcției plastice aparținând artistei, are loc colocviul „Natură: proiect și memorie”. Tot din 1983, datează și proiectele pe tema insulei. Un an mai târziu, în cadrul expoziției *Spațiul-obiect* de la Institutul de Arhitectură, Wanda Mihuleac expune o instalație cu sticlă și mușchi. În fine, filmele *Reconstruction of a Natural Milieu* și *Body Landscape*, realizate ulterior, sunt o extindere a proiectelor ecologice.
- 29 *Munca în uzină, Visul unei fete, Catastrofe, În zori, Dragoste de viață, Înfăptuirea planului istă în puterea colectivului, Lucrurile* – prezentate în expoziția organizată la Galeria Apollo din București în mai 1974 – sunt picturi care mimează colajul fotografic. Tot din primii ani ai deceniului șapte datează și colajele fotografice. Peste câțiva ani, de exemplu la personala din 1976, artistul va expune pictură hiperrealistă. „Grigorescu Ion dezvoltă un tip de demers realist inedit, deopotrivă descriptiv și analitic, fragmentar și sintetic, în care punctul de plecare era realul brut [...] fotografic, montat secvențial, reportericește și cu minime intervenții picturale, îngroșând sau subliniind doar unele detalii. [...] Acest nou fel de realism urmărește să recupereze banalul ca atare, netrucat, în toată varietatea lui multiformă, incluzând toate aspectele sale, de la sordid la senzațional.” (Magda Cârneli, *Artele plastice în România 1945-1989*, București, Meridiane, 2000, pp. 104-105).

Când mai mulți autori lucrează la aceeași lucrare. A fost doar un moment de încredere când, în 1978, am găsit deodată două lucrări identice cu *Omul care rupe crengi*, pictură făcută de mine la Cluj în 1968. Dar ce înseamnă lucrări identice? Am mers din nou la Cluj, am aflat că am pictat un păr, am fotografiat locurile, am regăsit texte scrise în acele zile la Cluj: corpul îndeplinind destinul în indiferență, un ritm e scos în afară, ca un eu pierdut. Scurgerea vieții – timpul – euri goale; la fiecare golire forma mea rămâne fără mine și este atunci reprezentată. Cum din arhetipuri apar imagini noi, cum pe stradă, acasă, mă întâlnesc cu zeități-oameni, cum și din spiritul nostru se nasc mereu, eu și realitatea îi producem, e că eu și realitatea suntem la fel. Lumea e în mine și trebuie scoasă. Între schematicism și modulare și formele desprinse de pe eu e o legătură cauzală. Acțiunile sunt goale, canonizate, geometrizate, ritual purificate.

În cazul lucrărilor grupului *Mamŭ* din Târgu-Mureș, care comunicau cu membrii Cenaclului Tineretului de la Budapesta și cu Cenaclul lui Vajda Lajos, se observă influența scrierilor despre conceptualism ale istoricului de artă László Beke, care identifica trăsături speciale ale acestui curent în Europa Centrală și de Est: flexibilitate, ironie, ambiguitate, utilizarea de materiale sărace, posibilitatea transformării în mișcare alternativă, dar dificil de depistat de către cenzură³⁰. Creația cu cel mai mare potențial subversiv din expoziția *Medium* este *R-evoluția*³¹ lui Károly Ferenczi, o cutie de chibrituri gigantizată pe care artistul a lipit *La Liberté guidant le peuple* a lui Delacroix, alături de trei fotografii montate pe verticală care documentează narativ procesul care a dus la nașterea obiectului. Lucrarea, în care se observă relația dintre arta conceptuală și apropiationismul postmodern, a fost expusă la *Dialogul* orădean în primăvara aceluiași an. A fost urmată, după un an, de lucrarea *Steagul* – un obiect din material textil realizat printr-o tehnică de imprimare în mai multe culori, de la roșu, trecând prin portocaliu, până la galben, având suprafață sfâșiată și arsă. Această lucrare a fost realizată la cererea lui Baász Imre pentru a două ediții *Medium*, care nu a mai avut loc. Conform mărturiei artistului, lucrarea fost expediată prin poștă pe adresa lui Baász, însă coletul s-a întors după câteva luni cu mențiunea „neridicat de către destinatar”. Seria a fost întregită de lucrarea *Chibrit familial* (1982), *performance* în care au fost utilizate elemente ale lucrărilor anterioare. După momentul *Medium*, Károly Ferenczi și-a găsit foarte greu de lucru și a avut probleme cu Securitatea.

Imre Baász a expus instalațiile *Șansele supraviețuirii*³² și *Posibilitatea de a părăsi orașul*. Ultima este alcătuită din trei desene, o simplă foto-documentare despre indicatoarele rutiere ale șoselei care duce către Miercurea Ciuc. Numai că în acea vreme mulți asociau cuvântul „părăsire” cu posibilitatea plecării din țară. În cazul acestui artist se poate vorbi de o strategie de supra-identificare³³ cu discursul ideologic oficial, prin utilizarea acestuia ca citat. Baász introducea în lucrări un discurs secund care seamănă foarte bine cu discursul ideologic oficial și care, tocmai din această pricină, este dificil de sancționat. Ne referim aici la câteva lucrări care nu au fost expuse la *Medium*, dar au fost contemporane cu expoziția. Astfel, în 1981, cu ocazia aniversării a 60 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român, la Sfântu Gheorghe a fost organizată o expoziție pe care Baász a anunțat-o prin intermediul unui „manifest” răspândit „clandestin” în oraș. Manifestul se încheia cu îndemnul amintind de cel care



Károly Ferenczi, *R-evoluție*, 1980
Instalație
Credit fotografic: Ferenczi Károly

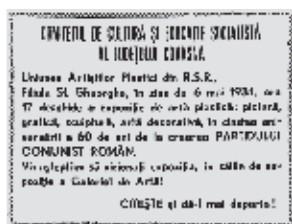
30 László Beke, *Conceptual Tendencies*, pp. 41–51. Vezi și László Beke, „The Present Time of the Conceptual Art. The Political Implications of Eastern European Art” (text prezentat în cadrul workshop-ului *Barcelona Vivid [Radical] Memory*, mai 2007 – http://www.vividradicalmemory.org/html/workshop/bcn_Essays/Present_Beke_eng.pdf) sau Edit András, „Transgressing Boundaries (Even Those Marked Out by the Predecessors) in New Genre Conceptual Art”, în Alexander Alberro și Sabeth Buchmann (ed.), *Art After Conceptual Art*, Cambridge MA, The MIT Press, 2006, pp. 163–178.

31 Deși în catalogul expoziției *Medium* lucrarea figurează cu titlul *Revoluție*, am adoptat ortografierea lui comunicată de artist Mădălinei Brașoveanu. A se vedea textul Mădălinei Brașoveanu din acest volum, n. 62.

32 Lucrarea a fost descrisă de Ileana Pintilie (*Acționismul*, p. 57) și de Bálint Chikán (în *Jelenkor*, ianuarie 1983: „Prin intermediul a șase fotografii reprezentând o legătură de vreascuri – precum și a obiectului așezat pe o pătură de frunze – a pus o întrebare existențială. Fotografia ne dezvăluie existența metamorfică a crengilor tăiate din coroana copacului și astfel încheindu-și existența, însă nedesprinsă din legea eternului circuit al materiei. Încetarea unei anumite stări a vieții însă nu echivalează cu neglijarea existenței – astfel ar putea fi formulat, destul de simplist, mesajul operei.”) și a fost reconstituită în cadrul expoziției retrospective *A ráctörő/Spărgătorul de gratii*, Sfântu Gheorghe, Magma Contemporary Art Exhibition Space (10 iunie 2011–16 august 2011).

33 Supra-identificarea este un concept utilizat de filosoful Slavoj Žižek pentru a descrie strategiile subversive ale grupului sloven *Laibach*. Supra-identificarea constă în a aborda strategiile sistemului politic cu mai multă seriozitate decât sistemul însuși și, prin chiar acest fapt, a te distanța ironic de sistem. Vezi Slavoj Žižek, „Why are the NSK and Laibach Not Fascists?”, în *MARS*, Volume 3/4, pp. 3–4, 1993.

figura pe manifeste în perioada în care partidul comunist era în ilegalitate: „Citește și dă-l mai departe!”. Evenimentul a trezit suspiciunea autorităților, însă explicațiile artistului au fost edificatoare, astfel încât, pentru moment, nu au existat sancțiuni. Iată, însă, că în ziua vernisajului, Baász Imre a expus instalația *Nașterea mitului*: 10 cămăși stropite cu vopsea roșie, agățate pe o sârmă, iar pe podea erau împrăștiate „manifestele”, redactate în română și maghiară. Folosind simboluri comuniste într-o formă alterată, acțiunea *Nașterea mitului* poartă urmele discursului ideologic pe care îl deconstruiește și îl semnaleză în calitate de cod. Altfel spus, utilizează o abordare estetică binară, în care două realități (estetică și ideologică) își evidențiază una alteia incompatibilitatea. Pentru Aleš Erjavec³⁴ acest discurs secund, care se strecoară în forma discursului ideologic inițial, codificându-l alegoric, în sens postmodern, este specific artei post-socialiste. Această practică a dublului sens a fost intens utilizată de conceptualismul analitic maghiar din deceniul opt, când elemente din cultură și politică au devenit coduri pentru reprezentare. În Occident întâlnim o teorie asemănătoare în scrierile lui Benjamin Buchloh, care leagă procedurile alegorice din arta postmodernă de tradiția marxistă a criticii ideologice³⁵. Instalația lui Baász deconstruiește „mitul”, prezentându-l ca instrument al ideologiei. Péter Egyed vorbește în legătură cu această lucrare nu doar despre deconstrucție, ci și despre „redirecționarea semnificației”³⁶. Egyed nu merge, însă, mai departe cu explicațiile; să fie, vorba, oare, despre repovestirea istoriei ca scenă de abator și nu ca moment de eroism? După *Medium și Nașterea mitului*, Imre Baász a ajuns șomer pentru următorii 10 ani, statut neobișnuit pentru un locuitor al unei țări socialiste.



Imre Baász, *Nașterea mitului*, 1981
Instalație reconstituită în cadrul expoziției
A răcștörö/Spărgătorul de gratii, Magma, 2011
Credite fotografice: Baász Pálma

Citarea ideologiei oficiale în scopul distanțării critice o întâlnim mult mai rar în lucrările artiștilor români. Am putea oferi, ca exemple, filmul lui Ion Grigorescu *Dialog cu Ceaușescu*, și lucrarea *Secera și ciocanul*, realizată în 1974 de Wanda Mihuleac pentru Bienala de la Paris. Lucrarea reprezintă documentația fotografică pentru o acțiune organizată pe un câmp de lângă București, în prezența unor prieteni. Artista a trasat pe pământ conturul celor două simboluri comuniste pe care a suprapus cărămizi. Pe măsură ce zidul se înălța, simbolurile se transformau într-un spațiu captiv pentru cel aflat în interiorul lor³⁷.

Deși există foarte puține lucrări care s-ar încadra în acest tip de demers conceptual, regimul semi-otic al postmodernismului pare să se fi instaurat în România comunistă în chiar inima discursului ideologic oficial. Lucrările multor artiști „de curte” introduceau o asemenea notă de rizibil încât privitorul avea senzația acută că zona de artă oficială, în loc să susțină ideologia, de fapt, o deconstruia.

Medium a fost nu doar o expoziție de sinteză, ci și una de tranziție: de la conceptualismul anilor '70 la postmodernismul incipient al anilor '80. În măsura în care a fost o retrospectivă, expoziția a fost

34 „Aceste caracteristici se reflectă în trăsăturile împărtășite de arta postsocialistă: conceptualismul ei și uzul specific al discursului secund, distanțat ironic față de ideologia oficială pe care o utilizează; utilizarea conștientă sau spontană a ceea ce astăzi sunt considerate tehnici și procedee postmoderne; uzul imagisticilor comuniste, a simbolurilor naționale, a culturii populare, tradiționale și de masă și abordarea sa artistică „binară”, având ca rezultat lucrări în care două realități își prezervă incompatibilitatea mutuală.” [trad. ed.] Aleš Erjavec (ed.), „Introduction”, în Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, 2003, p. 31.

35 Vezi „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, în *October*, vol. 55, iarna 1990, pp. 105–143.

36 Vezi textul din catalogul *A răcștörö/Spărgătorul de gratii*, p. 4.

37 România nu a trimis, însă, pe nimeni la Bienala pariziană din 1975. Următoarea participare a avut loc abia în 1982, expozații fiind Wanda Mihuleac (o instalație ecologică) și Sorin Dumitrescu. Între timp, Wanda Mihuleac a fost numită șefa Cenaclului Tineretului din București și a devenit animatoarea unor importante evenimente culturale, însă lipsite de vreo dimensiune critică la adresa regimului.

și o perspectivă, înregistrând, prin participarea artiștilor reprezentând cenaclurile de tineret, evoluția unui întreg deceniu. Câteva lucrări expuse la *Medium* sunt sugestive pentru modul în care fotografia realizează trecerea de la arta conceptuală la apropiere postmoderne. Citatul cultural este foarte prezent în lucrările orădenilor care, cu excepția lui Károly-Sándor Kovács, Ioan Bunuș și István Gyalai, s-au prezentat cu lucrările de la expoziția *Dialog*, organizată în primăvara anului 1981³⁸. În această expoziție artiștii au abordat în mod ludic codurile vizuale, s-au jucat cu fragmente din istoria artei pentru a produce lucrări lipsite, în cea mai mare parte, de vreun substrat ideologic. Aproprierea, alegoria au cu totul alt sens decât cel invocat de Benjamin H.D. Buchloh³⁹ sau Craig Owens⁴⁰. Dacă artiștii români și-au construit lucrările pe „ruinele muzeului”⁴¹, nu au făcut-o nici pentru a realiza critica societății de consum, nici pentru a deconstrui mitul autorului. Asta pentru că în România anilor '80 nu a existat același fundament teoretic pentru postmodernism ca în Occident⁴². De fapt, specific unor lucrări de artă românească identificate azi ca postmoderne este pronunțata dimensiune conceptuală. Postmodernismul românesc nu a înlocuit conceptualismul, ci a conviețuit cu acesta. Iată câteva exemple în acest sens. György Jovián a participat la *Medium* cu lucrarea *Hommage à Vincent*, realizată în cadrul unui *happening*, în prezența lui Ioan Bunuș și Miklós Onucsan, care au fotografiat evenimentul. Astfel, participarea lui Jovián la *Medium* nu a constat doar în prezentarea obiectului, ci și a materialului documentar obținut în cursul realizării acestuia. Acțiunea a cuprins și momentul înlocuirii fotografiei artistului de pe certificatul de absolvire a facultății cu imaginea lui Van Gogh. Miklós Onucsan a prezentat o instalație (obiect și documentație foto) în care dimensiunea conceptuală a fost dublată de cea postmodernă, și anume citarea unei teme din istoria artei, cea a Sfântului Sebastian. Instalația – un manechin utilizat în antrenamentele militare, însoțit de fotografii cu intervenții grafice – s-a dorit un protest împotriva războiului⁴³. Evoluția artistului va confirma opțiunea acestuia pentru dimensiunea conceptuală a lucrărilor în detrimentul citaționismului postmodern.

Însă foarte mulți artiști care au expus la *Medium* au utilizat neasumat procedee considerate azi postmoderne: confiscarea de imagini, intertextualitatea, fascinația pentru ruine, procese de disoluție și dezintegrare, fragmentarism, întoarcerea la autor, la memoria personală, ironia⁴⁴. Károly Elekes a expus instalația *Depozit de amintiri* (366 de fotografii realizate între 1971–1980 – copii xerox). La intrarea în instalație – o boxă construită din grilaj de sârmă – vizitatorului i se cerea să reacționeze la imaginile expuse, să sustragă acea fotografie care îl inspiră și să noteze într-un album motivul alegerii⁴⁵.



György Jovián, *Hommage à Vincent*, 1981
Obiect, *happening*
Credit fotografic: György Jovián

- 38 Dorel Găină a dialogat cu Brâncuși, Ujvárossy cu Marc Chagall și Brueghel, Zoltán Zsákó cu Vermeer, Anikó Gerendi cu Vincent van Gogh. Evenimentul din România pare să se fi produs doar cu un ușor decalaj față de cele întâmplate pe plan internațional: în 1977, la *Documenta*, principala temă a pavilionului de desen a fost „Arta din artă”; în același an, Douglas Crimp a organizat expoziția *Pictures* (Artists Space, NY). Un alt reper important în harta apropiationismului românesc va fi expoziția *Dialog 2 cu etnografia* (Oradea, 1988), în care au fost expuse obiecte etnografice scoase din muzeu. Expoziția a instaurat dialogul cu trecutul în sens postmodern, nu de tradiție, ci de citat. Tendința exista și în Ungaria, Studioul Tinerilor Artiști Plastici organizând în februarie 1982, la Galeria Pataky din Budapesta, expoziția intitulată *Tradiție 1* dominată, de asemenea, de prezența citatului. Pe de altă parte, în România deceniului nouă a continuat să funcționeze raportarea la trecut în sensul de continuitate, de tradiție. Menționăm, în acest sens, lucrările prezentate în cadrul expozițiilor: *Studiul 2. Omul și natura, locul și lucrurile* (Timișoara, 1983), *Locul – faptă și metaforă* (București, 1983), *Vatra* (București, 1984) și în expozițiile grupului *Prolog* (începând din 1985). Se pare că exista un spirit al timpului care făcea ca istoria să nu mai fie înțeleasă ca avansând pe o linie a progresului, ci ca fiind alcătuită din evenimente repetitive. O asemenea înțelegere a timpului este caracteristică atât gândirii mitice, cât și gândirii postmoderne. Diferența fundamentală este că în timp ce prima reînvie trecutul în mod ritualic, a doua îl citează, îl pune între ghilimele.
- 39 „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, în *Artforum* 21, septembrie 1982, pp. 43–56.
- 40 „The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism”, în *October*, nr. 12, 1980, pp. 67–86, republicat în Brian Wallis (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, New Museum of Contemporary Art, 1984.
- 41 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge MA, The MIT Press, 1993.
- 42 A se vedea, de pildă, Graham Coulter-Smith, în Graham Coulter-Smith, Imants Tillers, *The Postmodern Art of Imants Tillers: Appropriation in Abyeme, 1971–2000*, Southampton, Fine Art Research Centre, Southampton Institute, 2002, pp. 50–51.
- 43 „Certificatul de naștere a lucrării: imagine reconstituită sc.1:1. Mijloacele alese sprijină demersul care se materializează ca obiect-document. Tema propusă constituie relevarea ipostazei obiect-țintă în care se află figura umană sacrificată iraționalului – monstrul războiului. Identificând primejdia, tu, el, noi... am început dialogul.” Miklós Onucsan, *Statement*, material recuperat din mapa expoziției, păstrată la Galeria de Artă „Gyárfás Jenő”, Muzeul Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe.
- 44 Figurile caricaturale ale lui István Damó, lucrarea Pálmei Szigeti (Baász), *Icar sau totul este de vânzare*, capetele caricaturale din teracotă ale lui Vince Bocskay, sugerând degradarea ființei umane.
- 45 Conform spuselor artistului, vizitatorul era întâmpinat la intrarea în instalație de următorul text: „Dragă Vizitatorule! Imaginile din această expunere sunt în parte experiențe pe care le-am articulat în limbajul fotografiilor. Dacă se întâmplă ca una din ele să vă dea idei sau să vă trezească interesul, v-o puteți însuși. În albumul atârnat pe perete, veți găsi copii xerox ale fotografiilor. Vă rog să mă informați cu privire la experiența dumneavoastră personală, cauza și poate țelul alegerii dumneavoastră, fie printr-o notă, fie

Elekes îi cere privitorului să se lase provocat, „rănit” vizual de acel ceva din imagine pe care Roland Barthes îl definea ca *punctum*⁴⁶ și să reacționeze, instalația devenind, astfel, un adevărat teatru al memoriei în care timpul și memoria fotografului rezonează cu timpul și memoria privitorului atras în zona mitologiilor personale ale artistului.



Károly Elekes, *Depozit de amintiri*, 1980
Obiect, 366 de fotografii, copii xerox
Credit fotografic: Károly Elekes

Se poate observa prezența covârșitoare a fotografiei în cadrul expoziției, atât ca modalitate de înregistrare documentară, cât și ca mediu artistic independent⁴⁷. Continuând tendințele de la *Medium*, în anii '80 fotografia va evolua de la statutul de document la cel de operă artistică în sine, dovedindu-se o prezență constantă în expozițiile acelor ani⁴⁸. Influența fotografiei își va pune amprenta și asupra altor

printr-un desen pe pagina corespunzătoare a copiei xerox. Acest album prezervă amintirile acestor fotografii și va fi piesa noastră comună ca document al experienței noastre. [...] Acest mecanism a dus la împușinarea numărului fotografiilor din instalație și la îmbogățirea simultană a albumului în care ideile formau noi și noi straturi de amintiri și relicvele dobândeau calități diferite.” [trad. ed.] Károly Elekes, text din 1985 publicat în *Mamű 1978-1989. Tegnep és Ma*, 1990, p. 23. O descriere a instalației lui Károly Elekes și în articolul lui Bálint Chikán din *Jelenkor*, ianuarie 1983. În *statement*-ul lucrării *Album de amintiri* găsit în mapa expoziției (păstrată la Galeria de Artă „Gyárfás Jenő”, Muzeul Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe) artistul exprimă idei legate de creator ca „medium” și de cunoaștere ca act creator.

46 *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980 [ed. rom. *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, traducere de Virgil Mleşniță, Cluj, Idea Design & Print, 2009].

47 Este vorba de lucrările lui Antonio Albici (*Eroarea se naște din asemănare*, fotografie), Olimpiu Bandalac (*Dosarul violenței*, fotografie, obiect), Borbála Bocz (*Fără titlu*, fotografie, desen), Aladár Garda (*Invitație și răspunsuri propuse*, fotografie), Katalin Moldvay (*Galaxie – fragment al unui proces de creație*, fotografie, tehnică mixtă), Cristian Paraschiv (*Fără titlu*, obiect, fotografie și ace cu gămălie), Iosif Stroia (*John Lennon*, fotografie), Dan Stanciu (*Infra-intrare*, fotografie), Sándor Plugor (*Document subiectiv*, fotografie, ulei pe pânză).

48 A se vedea și mai sus. Foarte importantă în acest sens se dovedește seria de expoziții *Mobilul: fotografia* organizată de Atelier 35 Oradea în trei ediții succesive: 1984 (38 de participanți), 1986 (48 de participanți), 1988 (97 de participanți). La Oradea au fost expuse fotografii, intervenții pe fotografie, colaj foto, fotografii reprezentând înregistrarea unui eveniment, *performance*,

medii artistice. Ea se face simțită, de exemplu, în lucrarea *Câmpia mototolită*, o pictură cu mijloace hiperrealiste și suprarealiste a lui Kuti Dénes⁴⁹.

Posibile interogații postmoderne întâlnim și în lucrarea lui Cristian Paraschiv, *Studiu*, care instituie un dialog între referent și reprezentare. Ion Stendl, prezent la secțiunea afiș de film, anunță o sensibilitate postmodernă. De la Timișoara, alături de Călin Beloescu⁵⁰, tânărul optzecist care avea să conducă Cenaclul Tineretului din localitate în anii '80, este prezent Constantin Flondor cu o pictură, *Colivia*, în care regăsim temele creației sale din deceniul care tocmai începea: mâinile, norii, cerul. Încă de la sfârșitul anilor '70 experimentul tehnologic în cazul lui Flondor începe să fie infuzat cu alte teme. Logica și rațiunea științifică sunt înlocuite de experiența subiectivă⁵¹. Astfel, la începutul anilor '80 Constantin Flondor se întoarce – dificil de spus cât de postmodern – la pictură. Pentru că, în ciuda schimbării de tematică și de mijloace de realizare, în ciuda apropierii de grupul *Prolog*, Flondor continuă seria de proiecte conceptuale (de tip *mail art* sau intervenție în natură) împreună cu foștii elevi și colegi de la Liceul de Arte din Timișoara. Mai degrabă decât un postmodern, Flondor pare să fie un modern nostalgic.

Pe lângă ampla producție artistică experimentală, în expoziție au putut fi văzute și lucrări încădrabile în genurile tradiționale. Au fost expuse, de exemplu, multe lucrări de grafică publicitară⁵². Deși în cadrul expoziției remarcăm o lărgire a sferei termenului „peisaj” prin integrarea elementelor de instalație sau prin *land art*, întâlnim și lucrări încădrabile în definiția tradițională a genului: *Peisaj și Studiu de peisaj* aparținând Casei Csehi, *Copacul* lui Onisim Colta. Gheorghe Mazilu, artist din generația tânără, este prezent cu diapozitive reprezentând *Variațiuni cu elemente de peisaj*. De asemenea, alături de filmele experimentale, au fost proiectate câteva filme de animație⁵³.

Critica vremii a subliniat polifonia momentului *Medium*⁵⁴. Textul lui Mihai Drișcu din revista *Arta*⁵⁵ este descriptiv, constatând faptul că expoziția semnaleză modificarea peisajului artistic românesc din ultimul deceniu, inovațiile fiind explicate prin accesul artiștilor la noi cunoștințe științifice și la noi instrumente tehnice. Imaginea despre expoziție pe care o oferă textul lui Bálint Chikán este ceva mai complexă (comparații cu mișcarea internațională, analize detaliate de lucrări, mici încercări de sinteză), demonstrând accesul criticului maghiar la o terminologie mai adecvată momentului.⁵⁶

Prima expoziție intermedială de amploare, *Medium* a reprezentat o noutate prin format și concept. Imre Baász, unul dintre curatorii importanți ai deceniului⁵⁷, a reușit să creeze un moment polifonic, reunind artiștii celor două etnii, mai multe generații și mai multe tendințe artistice. Expoziția a evidențiat abordarea conceptuală a neo-avangardelor anilor '70, care a influențat generația postmodernă a deceniului următor. În expoziție se simte în mod clar tendința mutării accentului de pe obiect pe procesualitate și pe concept. Fascinația față de tehnologie, evidentă în anii '70, persistă în unele lucrări expuse la *Medium*, deși experimentul cultural nu mai este neapărat dependent de cel tehnologic. În expoziție

happening. Foștii elevi ai Liceului de Arte din Timișoara continuă experimentele fotografice – îi amintim aici pe doi dintre cei mai cunoscuți absolvenți: Iosif Király și Laurențiu Ruță. Fiind un mediu artistic relativ ieftin, fotografia va fi intens utilizată și în acțiunile *mail art* din anii '80.

- 49 Hiperrealismul cucerise Europa prin a 7-a Bienală a tinerilor artiști de la Paris (1971) și prin a 5-a *Documenta* de la Kassel (1972).
- 50 Călin Beloescu a prezentat lucrări din ciclul *Conștiința tunelului* (varianțe grafice și pictate). Artistul le descrie ca având un aspect ușor materist, cu brunuri și griuri metalizate.
- 51 *Colivia*, obiect pe care artistul îl avea în casă, făina și merlele cerate sunt elemente ale lucrărilor din anii '80 – la început fotografiile și filmele precum cele prezentate în cadrul expozițiilor *Studiu* (Timișoara, 1978), *Film și fotografie experimentală* (București, 1979), ulterior picturi (până la începutul anilor '90).
- 52 Afișul de film ocupă în acei ani prima poziție în domeniul publicității culturale. La *Medium* au fost expuse afișele lui Florin Ionescu, Dan Alexandru Ionescu, Klara Tamás Blaier, Alexandru Andrei, Sergiu Georgescu, Mihai Mănescu, Viorel Popescu, Vasile Socoliuc, Ion Stendl – tipărite de România Film pentru filmele *Stelele de iarnă* (1980), *Al treilea salt mortal* (1980), *Zbor planat* (1980), *Ultima noapte de dragoste* (1980), *Proba de microfon* (1980), *Vânătoare de vulpi* (1980), *Castelul din Carpați* (1980), *Stop cadru la masă* (1980), *Pungă cu libelule* (1980), *Șantaj* (1981), *Am o idee* (1981), *Croaziera* (1981), *Alo, aterizează străbunica* (1981), *Luchian* (1981).
- 53 Nicolae Alexi, *Zmeul*, Mihai Bădică (figurine de plastilină), Zoltan Szilagyi, *Nodul gordian și Arena*.
- 54 Reacții din presa vremii sunt reproduse în catalogul care a însoțit a doua ediție *Medium*, organizată în 1991.
- 55 *Arta*, nr. 4, 1982, a fost un număr dedicat intermediei și mediilor mixte.
- 56 *Igaz Szó*, *Medium* 1981.
- 57 Alături de Ana Lupaș, Wanda Mihuleac, Anca Vasiliu, Liviana Dan, Magda Cârnci, Călin Dan.

au fost prezente și forme incipiente de postmodernism, dar cea mai mare parte a lucrărilor nu se încadrează decât parțial în regimul semiotic al postmodernismului.

Chiar dacă arta experimentală a anilor '80 folosește procedee identificabile la nivel formal ca postmoderne, ea continuă să asume un conținut critic și utopic. Ceea ce expoziția lasă să se vadă foarte bine este diferența între conceptualismul artiștilor din grupul *Mamű* și conceptualismul celorlalți artiști, în mare parte etnici români. Artă conceptuală din România era mai puțin critică decât cea din Ungaria. Cum organizatorii și o bună parte dintre artiști erau influențați de conceptualismul maghiar, atmosfera de la *Medium* nu a fost nici pe departe postmodernă în sensul de sfârșit al tuturor ideologiilor și al intrării în post-istorie. Mai mult decât textele introductive la catalogul *Medium*, textul „Utopia care zorește acțiunea”, text nesemnat, descoperit în mapa de expoziție⁵⁸, spune câte ceva despre fundalul ideologic și estetic al acestei expoziții:

În secolul nostru încercat din plin, arta își ridică cuvântul împotriva dezumanizării, împotriva înstrăinării omului în societate și luptă pentru o comunitate umano-centrică, ne atrage atenția asupra pericolelor ce amenință existența umană. Demască diferitele forme ale aspirării, ale structurii de paianjeni a manipulației, luptă pentru înlăturarea obstacolelor din calea făuririi unei lumi noi; atrage atenția asupra poluării și pericolelor ce amenință mediul înconjurător; repune în drepturi pline ideile devalorizate ale sensului uman. În secolul nostru încercat din plin, arta demască și mobilizează! Luptă pentru făurirea unei culturi vizuale! Să reamintim cuvintele lui Moholy-Nagy, unul dintre ideologii artei noi, spuse în anii '20: Înainte de toate trebuie să dispară misteriozitatea artei, caracterul ei îngredit, după cum este accesibil doar specialiștilor; trebuie să dispară misterul care înconjoară arta, nevoia căutării permanente a geniiilor creatoare. Artă are un caracter comunitar și are menirea să străbată granițele dintre așa-ziii specialiști și public. Această expoziție este o dovadă a celor spuse mai sus, este utopia care zorește acțiunea!

Măcar o parte dintre participanții la expoziție trăiau sentimentul că granițele dintre diferitele domenii ale artei sunt arbitrare, în timp ce granițele convenționale care separă arta de viață ar trebui să devină mai fluide, că operele de artă constituie moduri de existență, moduri de acțiune în interiorul realității. Atmosfera era una de entuziasm utopic. Regăsim în textul anonim tendințele anarhiste care au animat avangardele istorice: o artă adevărată demască impostura, mobilizează masele și contribuie la făurirea unei lumi noi; o artă adevărată este provocatoare și aduce noi modalități de creație. În artă conceptuală de etnie maghiară se simte chiar o anumită radicalitate a angajamentului moral.

Există critică instituțională în arta expusă la *Medium*? Credem că întreaga expoziție a fost un exemplu de critică instituțională. Ce altceva putea să fie un eveniment plasat sub umbrela Festivalului Cântarea României, dar în cadrul căruia erau prezentate exemple de anti-artă? Baász a testat limitele structurilor oficiale, iar acestea au înțeles destul de repede că au cedat mult prea ușor, motiv pentru care un *Medium 2* nu a existat decât după 1989. Rezultat al laboratorului de gândire și creație din momentul de liberalizare, precum și al activității cenaclurilor de tineret, *Medium* a consacrat Sfântu Gheorghe ca centru de întâlniri artistice, producând un precedent care a făcut posibile manifestările din anii '90. După evenimentele din 1989, Imre Baász a fost chemat să predea la Academia de Artă din București, Secția Grafică. A murit pe 16 iulie 1991, reușind să organizeze a două ediții *Medium*, înainte, însă, de a două ediții a festivalului *AnnArt*, care urma să se desfășoare o lună mai târziu⁵⁹.

58 Acest text nu a văzut niciodată lumina tiparului. Nu există indicii sau mărturii care să confirme că acest text i-ar aparține lui Imre Baász.

59 Mulțumesc artiștilor participanți la expoziția *Medium* – Pálma Baász, Péter Domokos (traducerea textelor maghiare), István Gyalai, Károly Ferenczi, Márta Jakobovits, Borgó, Maria Schneller, Wanda Mihuleac, György Jovián – pentru informațiile pe care mi le-au pus la dispoziție, precum și Mădălinei Brașoveanu pentru observațiile prețioase.