Lumea artei contemporane în România postcomunistă: modele mentale, instituții și organizații[1]

Mara Rațiu

Considerații introductive

Cercetarea de față a avut ca factor declanșator o observație empirică, bazată pe o experiență socio-profesională de peste zece ani: lumea artei contemporane românești, la mai mult de două decenii de la căderea regimului comunist, este încă una profund tensionată și fragmentată în comparație cu alte lumi ale artei contemporane din diferite țări din Europa Centrală și de Est. Atitudinile radicale, luările de poziție tranșante și mărturiile actorilor lumii artei – artiști, critici, curatori, galeriști etc. – în raport cu ceilalți actori sau cu instituțiile și organizațiile specifice acestei lumi au oferit continuu argumente pentru o astfel de observație. Desigur, luate în mod izolat și în sine, acestea nu reprezintă o problemă. Dar amploarea, frecvența și generalizarea atitudinilor și luărilor de poziție de acest gen sunt de natură să conducă la dificultăți evidente în ceea ce privește cooperarea între diverșii actori ai lumii artei sau chiar la imposibilitatea acesteia, adică la o fragmentare profundă a lumii artei contemporane românești. Chiar dacă, din perspectiva prezentului, credem că modul de acțiune și relaționare al acestor actori – al artiștilor, în particular – a cunoscut recent o serie de nuanțări în raport cu primii ani de după 1989, diagnosticul este în continuare valabil.

Scopul demersului nostru este explicarea relației acut tensionate dintre actorii angrenați în lumea artei contemporane din România postcomunistă și a consecutivei fragmentări a acesteia. Ipoteza noastră este aceea că, pe lângă factorii exogeni – condițiile macrosociale și macroeconomice –, se pot identifica factori endogeni care au determinat un mod particular de evoluție a lumii artei contemporane românești, diferit de dezvoltările urmate de mediile artistice profesionale din alte țări post-comuniste. Din perspectiva noastră, factorii endogeni țin de procesele de constituire a unui nou sistem instituțional-organizațional al artei contemporane, precum și de modurile de acțiune ale artiștilor în cadrul acestui nou sistem.

În consecință, vom investiga, pe de o parte, transformările instituționale și organizaționale suferite de lumea artei contemporane, precum și impactul acestora asupra practicilor artistice. Pe de altă parte, vom analiza modul în care aceste schimbări au fost percepute de actorii individuali, precum și modul în care transformările instituțional-organizaționale au influențat comportamentul acestora. De asemenea, lumea artei contemporane românești va fi comparată cu cea maghiară, scopul fiind acela de a-i evidenția caracteristicile specifice care au condus la starea de lucruri mai sus prezentată.

Înainte de a trece la analiza propriu-zisă, vom prezenta cadrul conceptual-teoretic, metodele utilizate și sursele de documentare. Cum sarcina explicativă asumată este una complexă, depășind granițele unei analize filosofice, utilizăm în cadrul demersului nostru atât rezultate conceptuale ale unor teorii din aria științelor sociale – cu precădere din domeniul sociologiei artei –, cât și metode de investigare empirică specifice sociologiei, precum metoda interviului calitativ.

---

1 Inițiat ca parte a cercetării doctorale, studiul de față prezintă o versiune revizuită și extinsă a rezultatelor proiectului de cercetare *Romanian Contemporary Art Institutions of the 90's: Between Acceptance and Rejection*, realizat în cadrul programului GE-NEC III al Colegiului Noua Europă (NEC) din București în anul 2010. Prima versiune a rezultatelor proiectului a fost publicată în limba engleză sub titlul „Romanian Contemporary Visual Arts World after 1989: Tension and Fragmentation", în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philosophia*, LVI, nr. 3, 2011, pp. 107–126, și în limba română, „Lumea artei contemporane în România postcomunistă: tensiune și fragmentare", în Dan Eugen Rațiu (ed.), *Politica culturală și artele: local, național, global*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2011, pp. 298–322. În raport cu acea primă versiune, textul de față include o serie de corecturi și adăugiri generate de observațiile și criticile formulate de coordonatorii sau de colegii-bursieri din cadrul programului GE-NEC III, cărora le mulțumesc și pe această cale.

În primul rând, este necesară clarificarea utilizării conceptului de *artă contemporană*. În cadrul acestui demers, sintagma „artă contemporană" desemnează practicile artistice actuale și rezultatele acestora, evaluate și recunoscute de un mediu profesional. Opțiunea pentru sensul cronologic în defavoarea celui tipologic[2] este bazată pe faptul că, în România, majoritatea covârșitoare a artiștilor profesioniști împărtășește o concepție tradiționalist-academistă despre artă – orientarea spre măiestrie și producția de frumos –, fie și cu unele accente moderniste. Mai mult, practicile artistice orientate către ceea ce se numește artă contemporană într-un sens tipologic, restrâns – *cutting edge* – sunt mai degrabă compozite, încorporând elemente de multe ori incompatibile. O explicație pentru această stare de lucruri poate fi aceea că arta contemporană în perioada comunistă a fost caracterizată de un „amalgam de limbaje vizuale moderne și postmoderne, decontextualizate ideologic"[3], cu alte cuvinte, relativ puțini dintre artiștii care au apropriat noi limbaje vizuale sau noi medii artistice au făcut-o în urma unei reflecții consistente.

Tocmai această confuzie privitoare la arta contemporană ne determină ca, din perspectivă metodologică, să utilizăm în cadrul cercetării atât concepte, cât și metode specifice abordării sociologice a artei. Astfel, cadrul teoretic al analizei noastre este articulat plecând de la teoria lumilor artei formulată de Howard S. Becker[4] și de la teoria sistemului internațional al artei contemporane propusă de Raymonde Moulin[5]. Potrivit lui Becker, unitatea fundamentală a unei lumi a artei este o rețea stabilită de relații colaborative între indivizi care, bazându-se pe *convenții* încorporate în practica lor comună, își coordonează activitățile, adică producția, distribuția, consumul și evaluarea necesare realizării de opere de artă.[6] Deși se află în competiție, rețelele de cooperare din cadrul unei lumi a artei complexe au același scop: să facă posibilă existența acelei arte.[7] În această linie de gândire, tensiunea din lumea artistică românească poate fi explicată prin absența unor convenții comune, în timp ce fragmentarea lumii artei contemporane este explicabilă prin incapacitatea sau prin refuzul diverșilor actori de a-și coordona activitățile în cadrul unor rețele de cooperare. Conform viziunii lui Moulin, valoarea artistică și eticheta de „artă contemporană" sunt rezultatul unui proces de construcție și de omologare în care doi poli ai unui sistem puternic internaționalizat interacționează în mod strâns: pe de o parte, câmpul cultural sau instituțiile artistice non-profit – muzee, centre de artă contemporană – și specialiștii care operează evaluările estetice și recunoașterea socială, iar pe de altă parte, piața de artă, unde au loc tranzacțiile financiare.[8] Din această perspectivă, prezenta stare a artei contemporane din România este explicabilă prin faptul că procesul de reconfigurare a lumii artei contemporane nu a fost pe deplin realizat, ceea ce înseamnă că unul sau chiar ambii poli structurali sunt încă nu doar insuficient dezvoltați, ci și decuplați de sistemul internațional.

Pe de altă parte, apelăm la o teorie din aria mai largă a științelor sociale, și anume teoria schimbării instituționale formulate de laureatul Premiului Nobel, Douglass C. North[9]. Acest apel are drept scop, în primul rând, realizarea unei serii de clarificări și nuanțări conceptuale. În limba română termenul „instituție" este folosit indistinct, pentru a desemna atât structuri administrative – guvernamentale sau non-guvernamentale –, cât și dimensiunea intersubiectivă, ceea ce am numi „regula jocului". În această cheie dublu-semantică am utilizat termenul de instituție în prima versiune a rezultatelor cercetării noastre. În schimb, literatura de specialitate din domeniul analizei neo-instituționale și organizaționale, precum teoria schimbării instituționale propusă de North, distinge clar cele două denotații. Astfel, *organizațiile* desemnează „jucătorii", grupuri de indivizi reuniți în activități cu un scop comun, precum

---

2 Catherine Millet, sintetizând răspunsurile la chestionarul privitor la modul în care actorii lumii artei, în principal curatorii, se raportează la sintagma „artă contemporană", propune pentru ea două sensuri: unul cronologic și unul tipologic. Catherine Millet, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006, pp. 8–9.

3 Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945–1989*, București, Meridiane, 2000, p. 189.

4 Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1982.

5 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992/1997.

6 Howard S. Becker, *Art Worlds*, pp. 34–35.

7 Pierre-Michel Menger, „Présentation", în Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988/2006, p. 8.

8 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution*, p. 45, și *Le marché de l'art: Mondialisation et novelles technologie*s, Paris, Flammarion, 2003, pp. 9, 39–42.

9 Vezi Douglass C. North, *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, și Douglass C. North, „Institutional Change: A Framework of Analysis", 1994, în *Economic History*, ECONWPA. Disponibil la: http://ideas.repec.org/p/wpa/wuwpeh/9412001.html.

partide politice, parlament, agenții de reglementare, asociații (e.g., profesionale, gen UAP), școli (e.g. de artă) etc., în timp ce *instituțiile* desemnează „regulile jocului" într-o societate, adică „regulile formale și constrângerile informale: norme de comportament, convenții și maniere de comportament auto-impuse".[10] Pe acest fundal, primul sens va fi preluat, în cele ce urmează, de termenul *organizație*, în timp ce termenul *instituție* va desemna cadrul intersubiectiv de reguli și norme ce ghidează și constrâng comportamentul actorilor dintr-o lume socio-profesională dată. În această cheie de lectură, legislația aplicabilă domeniului artei – legea drepturilor de autor sau dreptul de proprietate, de exemplu – și reglementările puse în operă prin politicile publice/culturale constituie regulile formale. Regulile informale țin de *convențiile* împărtășite de grupuri mari de actori cum ar fi, de exemplu, viziunea asupra artei contemporane.

Referința la teoria schimbării instituționale nu se limitează la clarificarea conceptului de instituție. În cele ce urmează vom folosi o serie de alte concepte îndatorate lui North, cum ar fi cele de *model mental* și *ideologie*, care pot fi mai utile analitic decât termenul „mentalitate colectivă" utilizat anterior în explicarea inerției sau schimbării instituționale. Așa cum se arată într-o aplicare a acestei teorii la analiza politicii culturale, North „argumentează că ‚ideile și ideologiile contează', la fel ca ‚instituțiile': toate acestea ghidează/constrâng alegerile indivizilor, structurează interacțiunile umane și, în continuă interacțiune cu organizațiile, fasonează evoluția sistemelor politico-economice și a societăților, direcția schimbării fiind determinată de *path dependence* (dependența de calea trasată)"[11]. Dacă sensul cu care North investește termenul „instituție" l-am clarificat deja, sensul conceptului de *ideologie* se articulează plecând de la cel de *model mental*. „Modelele mentale sunt reprezentări interne create de fiecare individ pentru a conferi sens lumii din jurul său și a lua decizii", în timp ce „ideologiile sunt cadrul împărtășit de modelele mentale ale grupurilor de indivizi, oferind atât o interpretare a mediului, cât și o prescripție cu privire la modul în care acesta trebuie structurat".[12] Astfel înțelese, *ideologiile* constituie reguli informale ale jocului, convenții ce ghidează și constrâng activitatea actorilor individuali. Schimbarea ideologiilor este extrem de dificilă deoarece acestea sunt, prin natura lor intersubiectivă, inerțiale. Astfel, în linia teoriei schimbării instituționale, starea de lucruri din arta contemporană românească poate fi explicată, pe de o parte, prin inerția modelelor mentale și a ideologiilor ce decurg de aici și, pe de altă parte, prin disonanța acestora în raport cu noile reguli, formale și informale, de funcționare a artei contemporane după schimbarea de regim politic și în acord cu lumea artei internaționale.

Cât privește documentarea, datorită cantității reduse de literatură pe această temă[13] sau a accesului dificil la arhive, o parte însemnată a informațiilor ce stau la baza prezentei cercetări provine dintr-o serie de interviuri, realizate conform metodei cercetării calitative a interviului semi-structurat. Astfel, utilizăm, pe de o parte, rezultatele interviurilor realizate cu Călin Dan, director al Centrul Soros pentru Artă Contemporană (CSAC) între 1993 și 1995, Mihai Oroveanu, director al Oficiului Național pentru Documentare și Expoziții de Artă (ONDEA) între 1990–2001 și, mai apoi, director al Muzeului Național de Artă Contemporană (MNAC) între 2001–2013, Irina Cios, director din 1995 al CSAC, transformat în 1997 în Centrul Internațional pentru Artă Contemporană (CIAC) și Petru Lucaci, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici (UAP). Pe de altă parte, dat fiind că unul dintre obiectivele acestui demers este de a investiga modul în care procesul de reconfigurare a lumii artei este perceput de către profesioniștii din domeniu, utilizăm și rezultatele interviurilor realizate cu o serie de artiști clujeni care aveau în jur de 35 de ani în 1989: Radu Solovăstru (grafician), Radu Moraru (sculptor), Alexandru Păsat (sculptor) și Dorel Găină (fotograf, artist intermedia). Rezultatele acestor interviuri constau într-un set de narațiuni individuale despre transformările pe care le-au parcurs atât lumea artei contemporane românești, cât și actorii acesteia după 1989.

---

10 Douglas C. North, Institutional Change.

11 Dan Eugen Rațiu, „Statul și cultura: Concepte, valori și justificări ale politicii culturale în România postcomunistă", în Dan Eugen Rațiu (ed.), *Politica culturală și artele: local, național, global*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2011, p. 63.

12 *Ibidem*.

13 Dintre aceste scrieri menționăm: dosarele „Unde să căutăm arta? Nuclee de artă contemporană în România" și „Răspunsuri la chestionarul Balkon", în *Balkon*, nr. 6, 2001, pp. 4–16 și pp. 18–36; Judit Angel, „Scena de artă RO/The Romanian Art Scene", în *Balkon*, nr. 6, 2001, pp. 38–39; Cosmin Năsui, „Anii '90 în arta românească" I și II, în *Observator cultural*, nr. 94, 2006 și nr. 95, 2006; Erwin Kessler, *CeARTă*, București, Nemira, 1997. *Site*-urile de internet ale diferitelor organizații, publicații sau proiecte artistice au constituit, de asemenea, o sursă documentară importantă.

În privința deciziei de a intervieva artiști clujeni în defavoarea artiștilor din București sau din alte orașe, oferim aici câteva justificări. Primul argument al unei asemenea opțiuni este familiaritatea noastră cu comunitatea artistică clujeană, ceea ce conferă acestui demers o mai mare precizie în selecția intervievaților și mai multă eficiență în realizarea interviurilor ca atare. În al doilea rând, cum lumea artei contemporane românești este încă una profund centralizată, considerăm ca fiind crucială extinderea investigației dincolo de granițele capitalei, pentru a pune în lumină diversitatea și fragmentarea acestei lumi. În fine, decizia de a intervieva artiști care aveau în jur de 35 de ani în 1989 are două motivații, legate de existența în acel moment a unei secțiuni a UAP dedicată tinerilor artiști – Atelier 35 – și de faptul că această generație de artiști a avut și continuă să aibă un rol esențial în procesul de reconfigurare a lumii artei.

Arta contemporană în România postcomunistă: scurtă istorie a controverselor

Unul dintre termenii-cheie ce pot fi utilizați pentru descrierea lumii artei contemporane românești de după 1989 este *controversa*, văzută ca simptom al caracterului său fragmentat și al tensiunii dintre membrii săi. Prima reconfigurare majoră a acestei lumi, generatoare a unui lung șir de dispute, a vizat palierul organizațional moștenit din regimul comunist: Uniunea Artiștilor Plastici și sistemul superior de educație artistică. Această reconfigurare a avut loc imediat după căderea regimului comunist, când spiritul revoluționar și dorința acută de schimbare i-au cuprins deopotrivă pe profesioniștii din domeniu și pe studenții de la Arte. După dezbateri polemice și greve studențești ce aveau ca miză înnoirea sistemului prin înlocuirea celor ce deținuseră poziții de putere în timpul regimului comunist, artiștii și profesorii-artiști care se aflau atunci la conducerea UAP și a academiilor de artă din țară au fost înlăturați. În perioada imediat următoare au fost realizate îmbunătățiri instituționale și organizaționale semnificative în academiile de artă prin dinamizarea agendei pedagogice și prin înființarea de noi programe de studii, precum fotografia. De asemenea, în fruntea structurilor naționale și locale ale UAP au fost numiți, nu fără dispute, artiști ce se bucurau de o semnificativă recunoaștere din partea breslei. Cu toate acestea, procesul de „purificare" nu a satisfăcut așteptările unei însemnate părți a comunității artistice, așteptări ce țineau de multiplicarea mecanismelor de recunoaștere bazate pe actualizarea practicilor artistice, pe de o parte, și de o reformă profundă a educației artistice, pe de altă parte. Atât UAP, cât și academiile de artă au continuat să fie supuse, timp de mulți ani, unor permanente critici, deopotrivă din exterior și din interior, care vizau cvasi-monopolul uniunii asupra resurselor financiare – spații de expunere și ateliere – sau direcția tradiționalistă a normelor și practicilor pedagogice.[14]

A doua controversă în procesul de reconfigurare a lumii artei contemporane a fost legată de apariția unor organizații private, menite să ofere noi oportunități de expunere, recunoaștere și consacrare pentru artiști și practici artistice ce nu făceau parte din curentul dominant, susținut atât de UAP, cât și de autoritățile publice centrale – Ministerul Culturii – și cele locale – directoratele județene pentru cultură și primăriile. Este vorba de artiștii care lucrau cu noi medii și tehnologii sau ale căror proiecte artistice abordau teme socio-politice. Cazul cel mai reprezentativ în acest sens este cel al CSAC din București. În condițiile unui sprijin public redus și dispersat pentru arta contemporană, acest centru independent a devenit rapid un reper datorită programului său coerent și, mai ales, rețelei internaționale din care făcea parte și a oportunităților asociate acesteia. Totuși, o parte semnificativă a artiștilor care au fost lăsați deoparte sau care nu au dorit să participe la activitățile CSAC a început să chestioneze dur sau chiar să-i respingă politica și proiectele artistice. Una dintre explicațiile acestui fenomen constă, în opinia noastră, în faptul că nu a existat nicio altă organizație – națională sau internațională – care să beneficieze de un sprijin financiar comparabil cu cel acordat de Fundația Soros pentru arta contemporană și care, prin urmare, să ofere oportunități similare de recunoaștere pentru artiștii a căror practică implica utilizarea mediilor tradiționale – pictură, sculptură sau artă grafică – cu o miză eminamente estetică.[15]

În linia controverselor legate de noile mecanisme de recunoaștere artistică asociate cu CSAC, o altă tensiune majoră din lumea artei contemporane românești a fost generată de problema accesului

14 Vezi răspunsurile intervievaților la întrebarea 4 a chestionarului realizat de revista *Balkon* – „Răspunsuri la chestionarul Balkon" în *Balkon*, nr. 6, 2001, pp. 18–36, care vizează relația dintre „nucleele de artă contemporană" și educația academică în artele vizuale.

15 Pentru corectitudine, precizăm că CSAC a finanțat și proiecte ce implicau mediile artistice tradiționale. Cu toate acestea, orientarea majoră a Centrului rămâne legată de noile practici artistice, dovadă fiind conceptele curatoriale și proiectele artistice expuse în patru dintre cele cinci expoziții anuale organizate de CSAC.: *Ex Oriente Lux*, *01010101...*, *MediA CULPA* și *Experiment. Arta românească după 1960*.

artiștilor la organizații/rețele internaționale de recunoaștere și consacrare – centre de artă contemporană, muzee sau rețele de muzee. Relevantă în acest sens este vizita din 1994 la București a colecționarului și filantropului Peter Ludwig, vizită ce a fost precedată de o adevărată furtună în comunitatea artistică. Tensiunea a fost alimentată, pe de o parte, de speranța că, urmând modelul maghiar de succes, un nou Muzeu Ludwig s-ar putea deschide la București. Pe de altă parte, miza era vizibilitatea artiștilor în cadrul celor două expoziții organizate de ONDEA cu această ocazie[16]. Mai recent, discuțiile din 2006 despre un posibil muzeu Guggenheim în cadrul proiectului Esplanada București au avut un ecou puternic în rândul profesioniștilor din domeniul artei, oferind speranța unei târzii, dar binevenite integrări în circuitul internațional al artei contemporane.[17] Suplimentar, controversele bienale legate de procesul de selecție pentru pavilionul românesc din cadrul Bienalei de la Veneția – desfășurate atât prin intermediul presei cotidiene sau săptămânale, cât și pe blogurile dedicate artei contemporane, precum *incepem* sau *nettime.ro* – dovedesc că miza majoră a artiștilor locali este posibilitatea de a-și expune lucrările în contextul unor evenimente internaționale prestigioase, considerate a fi cel mai eficient mijloc de obținere a recunoașterii artistice.[18] Fără a intra în detaliile și nuanțele disputelor mai sus menționate și păstrându-ne neutralitatea în raport cu acestea, observăm doar un laitmotiv al acestor dispute: conform acuzatorilor, deciziile importante cu privire la arta contemporană (concursuri de proiecte, achiziții și comenzi publice etc.) sunt luate, într-o manieră netransparentă și părtinitoare, de un grup restrâns, cu o agendă clară. Acest laitmotiv, dincolo de exactitatea sau inexactitatea sa factuală, exprimă, de o manieră percutantă, tensiunea și fragmentarea lumii artei contemporane românești: contestarea oricărei decizii, indiferent de cel sau cei care au luat-o.

Pe lângă acestea, cea mai aprinsă controversă din lumea artei contemporane românești postcomuniste a fost și rămâne legată de existența unui muzeu național de artă contemporană, înțeles ca platformă-cheie de consacrare artistică. De la deschiderea sa în 2004, MNAC se află în centrul unui lung șir de controverse[19]. Deși întreaga comunitate artistică – națională, dar și internațională – este de acord în ceea ce privește importanța unei asemenea instituții în „economia" lumii artei contemporane[20], au existat nesfârșite dezbateri, în primul rând cu privire la însăși filosofia muzeului – centru expozițional *versus* colecție permanentă – și, în al doilea rând, referitor la simbolistica și caracterul nepractic al amplasării lui în fostul palat al lui Ceaușescu, actualul sediu al Parlamentul României. Momentul de deschidere a muzeului a reactivat traume mai vechi sau mai noi, fapt ce a condus la o puternică tensiune în interiorul unei lumi artistice din ce în ce mai fragmentate și chiar la respingeri ale MNAC-ului[21], în timp ce programul său expozițional, orientat spre expunerea unor proiecte internaționale, a fost supus de atunci încoace unor critici continue, mai mult sau mai puțin valide.

Pe fundalul acestor controverse majore – lăsând deoparte controversele asociate cu achizițiile sau comenzile ocazionale de artă contemporană ale Ministerului Culturii – se poate conchide că lumea artei contemporane românești este în continuare una profund traumatizată, în timp ce tensiunea și fragmentarea care o caracterizează sunt legate sau generate de accesul la oportunitățile de expunere,

---

16 Vezi articolul „Lozul cel mare" al lui Erwin Kessler, publicat inițial în *Revista 22* în noiembrie 1994 și reluat în Erwin Kessler, *CeARTă*, pp. 130–132.

17 Centrul pentru Studii și Cercetări în Domeniul Cultural (CSCDC) din cadrul Ministerului Culturii și Cultelor a realizat în 2006–2007 două anchete asupra acestei problematici: „Muzeul Guggenheim în București – Cultura vizitării muzeelor și o prospecție de piață", disponibil la: http://culturadata.ro/PDF-uri/16%20Muzeul%20Guggenheim%20in%20Bucuresti.pdf, și „Peisajul de artă contemporană în vederea deschiderii muzeului Guggenheim. Raport al studiului despre galeriile de artă contemporană", disponibil la: http://culturadata.ro/PDF-uri/15%20Galerii%20arta%20contemporana.pdf.

18 Vezi seria de articole de presă din ziarul *Cotidianul* de după anunțarea câștigătorului concursului de proiecte din aprilie 2009 sau, mai recent, schimbul de replici pe parcursul lunii aprilie 2013 din *Revista 22* dintre Erwin Kessler, pe de o parte, și Magda Cârneci, președinte al juriului competiției de proiecte pentru Pavilionul românesc din cadrul Bienalei de la Veneția, ediția 2013, și Dan Perjovschi, pe de altă parte, cu privire la proiectul desemnat câștigător. E. Kessler, „Venala", disponibil la: http://www.revista22.ro/venala-24419.html și „Parada adevărurilor împotrivă", disponibil la: http://www.revista22.ro/parada-adevarurilor-dimpotriva-25156.html; Magda Cârneci, „Un risc de credibilitate", disponibil la: http://www.revista22.ro/un-risc-de-credibilitate-25091.html, și Dan Perjovschi, „Corpul istoriei", disponibil la: http://www.revista22.ro/corpul-istoriei-24725.html.

19 Caracterul controversat al MNAC este evidențiat și de ancheta „Peisajul de artă contemporană în vederea deschiderii muzeului Guggenheim. Raport al studiului despre galeriile de artă contemporană" realizată de CSCDC în 2007.

20 Vezi dosarul „Questioning MNAC", în *Artelier*, nr. 7, 2001, pp. 8–45, și Claire Bishop, „Romania Report" în *E-Cart*, nr. 1, 2003, disponibil la: http://www.e-cart.ro/1/claire/uk/gri/claire.html.

21 Poate cea mai cunoscută respingere publică a MNAC este cea a reputatului artist român Dan Perjovschi, care a declarat, de nenumărate ori, că „nu va călca niciodată" în Muzeul Național de Artă Contemporană din București.

recunoaștere și consacrare pe care le oferă organizațiile artistice, fie acestea vechi sau noi. La prima vedere, un asemenea verdict ar putea fi cu ușurință extins la toate lumile artistice contemporane din fostele țări comuniste, unde trecerea de la un sistem socio-economic centralizat și controlat politic la unul pluralist și democratic a agitat profund toate mediile sociale și profesionale. Dar tensiunea acută detectată în mărturiile artiștilor și ale celorlalți profesioniști de pe scena de artă contemporană din România cu privire la alți actori individuali sau la diverse organizații, unde totul este jucat în termeni de acceptare sau respingere totale, nu se regăsește în comunitățile artistice învecinate, cel puțin nu cu asemenea intensitate. Relevante în acest sens sunt reacțiile de perplexitate ale celor din afara României, din țări imediat apropiate precum Ungaria sau Bulgaria, când sunt confruntați cu disputele din cadrul comunității artistice românești.[22]

Organizații de artă contemporană de după 1989 și regulile jocului: de la UAP la Ministerul Culturii și de la CSAC la MNAC

Sintagma *organizații artistice* desemnează aici structurile – guvernamentale sau non-guvernamentale, profit sau non-profit – care îndeplinesc una dintre următoarele funcții sau desfășoară una dintre următoarele activități: organizarea, medierea, documentarea și finanțarea practicilor artistice și a operelor de artă contemporană. De asemenea, dintre acestea fac parte și structurile ce desfășoară activități de educație artistică. Pentru a evita construirea unei imagini statice și, în consecință, artificiale a organizațiilor românești de artă contemporană din România postcomunistă, recurgem la o cartografiere narativă, aptă să descrie dinamica proceselor de reconfigurare și construcție instituțional-organizațională. Miza noastră este de a elucida nu doar mecanismele administrative, ci și regulile și normele ce subîntind activitatea acestora sau sunt generate de acestea. Cât privește cadrele temporale ale analizei noastre, dacă în prima versiune am limitat cercetarea la nivelul anilor '90, optăm acum pentru o extindere a acesteia până la nivelul anului 2004, momentul deschiderii MNAC. Rațiunea pentru o astfel de extindere constă în faptul că „tranziția culturală" din România, înțeleasă ca renunțarea la sistemul instituțional-organizațional de tip sovietic și trecerea spre modelul artistic occidental[23], s-a încheiat nu la sfârșitul deceniului zece al secolului XX precum tranziția economico-politică, ci odată cu deschiderea Muzeului Național de Artă Contemporană. Referitor la dezvoltările din cadrul lumii artei românești de după 2004, chiar dacă parțial și punctual invocate aici, acestea nu fac obiectul prezentei analize.

1. UAP și sistemul de educație artistică

În timpul regimului comunist, toate funcțiile și activitățile ce caracterizează o lume a artei contemporane, cu excepția educației artistice, erau realizate de Uniunea Artiștilor Plastici, înființată în 1950 de regimul Gheorghiu-Dej, după model sovietic. Uniunea a fost cel mai important jucător, fiind finanțată, dar și dirijată estetic și politic, de autoritățile comuniste – de partid și de stat. De aceea, primul factor care a determinat demontarea acestui sistem extrem de centralizat și reglementat/controlat politic a fost decizia din 1990 a uniunilor de creație – inclusiv a UAP – de a se rupe de patronajul politic și, în consecință, financiar al statului și de a-și continua activitățile într-un regim de autofinanțare (o decizie care s-a dovedit, în fapt, greu de respectat).

Alți jucători majori în fostul regim au fost organizațiile din sistemul de educație artistică – liceele și institutele/academiile de artă. În vreme ce înainte de 1989 exista în fiecare județ din România, precum și în capitală, cel puțin un liceu cu profil artistic pentru segmentul de vârstă cuprins între 10 și 18 ani, nu existau, în domeniul artelor vizuale, decât două institute autonome, la București și la Cluj, și o facultate la Iași. Toate organizațiile de învățământ superior artistic au fost supuse, pe parcursul anilor '80, unei severe politici *numerus clausus*, fapt ce a condus la o rată foarte scăzută de acces atât la statutul de student, cât și la poziția de cadru didactic în învățământul superior. În sens invers, una din schimbările majore inițiate în 1990 a fost deschiderea academiilor de artă prin recrutarea unui număr mai mare de

22 „Legenda" spune că artistul bulgar Nedko Solakov, colaborator apropiat al lui Dan Perjovschi, a propus un *performance* în cadrul căruia ar fi intrat în MNAC cărându-l pe Dan Perjovschi în spate și rezolvând, astfel, simbolic, așa-zisul conflict dintre cele două părți. Dincolo de anecdotă, exemplul este revelator pentru modul de raportare a celor din afara României la lumea artei contemporane românești: de la nedumerire la dorința de a contribui la schimbarea stării de lucruri.

23 Pentru conceptul de „tranziție culturală" a se vedea Octavian Eșanu, „The Transition of the Soros Centers to Contemporary Art: the Managed Avant-garde" în catalogul proiectului *Speaking of a Gap Can Cause Doubles* produs de Center for Communication and Context Kiev (CCCK) pentru Bienala *Periferic 8 – Art as a Gift*, Iași 2008, disponibil la: http://www.ccc-k.net/.

studenți și a unui număr important de cadre didactice, care erau anterior „pseudo-liber profesioniști"[24], profesori de liceu sau angajați în diferite întreprinderi socialiste/de stat.

Astfel, primii doi ani de după revoluția română sunt caracterizați în principal de inițierea procesului de reconfigurare a UAP-ului și a învățământului superior artistic. Liderii anteriori ai acestor organizații au fost înlăturați din funcții, dar, după cum am arătat deja, procesul nu a fost unul lin. În timp ce o nouă facultate de arte a fost înființată la Timișoara, celelalte academii și facultăți de artă au fost nevoite să facă față presiunii studenților care solicitau modificarea curriculei în sensul deschiderii cursurilor spre practici artistice care fuseseră marginalizate până atunci, ca fotografia și mai apoi arta video.

Este crucial să explicăm aici relația complexă dintre UAP și sistemul de educație artistică în anii '90, relație ce își are originile in perioada comunistă. Înainte de 1989, din cauza unei legi stricte ce reglementa șomajul, statutul de liber profesionist era aproape inaccesibil artiștilor. Sistemul de educație artistică era cel mai atractiv, dată fiind proximitatea sa cu practica artistică și avantajele sociale și financiare implicate pe atunci de exercitarea activității de profesor. Începând cu 1990, când sprijinul statului pentru UAP a fost întrerupt și datorită atât reflexelor sociale inerțiale, cât și a noilor condiții – extrem de precare – de pe piața muncii în domeniul artistic, artiștii au continuat să urmărească obținerea unei a doua slujbe, de regulă ca profesori. Postura de membru proeminent al UAP oferea un avantaj semnificativ în competiția pentru obținerea funcției de cadru didactic, în special în învățământul superior. A fi un membru important al UAP echivala cu a fi recunoscut profesional de către mediul colegial – fapt ce implica o activitate expozițională semnificativă –, în timp ce statutul de cadru didactic universitar aducea cu sine o postură de autoritate în cadrul UAP, atât la nivel local, cât și la nivel național.

UAP și academiile de artă au păstrat, pe parcursul anilor '90, o poziție de cvasi-monopol în cadrul lumii artei contemporane românești datorită mecanismelor de recunoaștere artistică și socială pe care le-au moștenit: UAP punea la dispoziție spații de expunere și ateliere, în vreme ce academiile de artă confereau un statut social și profesional superior. Poziția de putere menținută de UAP în primul deceniu de după 1989 se explică și prin inerția modelelor mentale. Chiar dacă uniunea se afla într-o vădită pierdere de viteză și autoritate, majoritatea artiștilor au continuat, inclusiv până în prima parte a anilor 2000, să se raporteze la UAP ca la un *administrator atotputernic* al artei contemporane, apt să impună regula jocului. Totuși, dispariția generosului sprijin financiar din partea statului, precum și conflictele interne din cadrul UAP – între artiștii anterior influenți și cei care fuseseră marginalizați în timpul regimului comunist și care ulterior au pretins poziții de conducere în cadrul instituției –, ca și absența unei strategii coerente, generată de neînțelegerea modului de funcționare a sistemului internațional al artei contemporane, au condus la un vid organizațional ce se cerea umplut.

2. Noi organizații de artă contemporană

Ca rezultat, o serie de organizații private non-profit s-au constituit de-a lungul anilor '90. Acestea au fost concepute de către inițiatorii lor – care erau, în marea lor majoritate, artiști – ca structuri „alternative" la vechiul sistem „oficial" de legitimare profesională și de omologare a valorii artistice.[25] În plus, muzeele finanțate de stat din întreaga țară, care anterior erau dedicate în principal expunerii de artă clasică, au fost constant presate de comunitatea artistică să expună artă contemporană. În consecință, au fost înființate în cadrul muzeelor românești, de o manieră mai mult sau mai puțin formalizată, departamente de artă contemporană, iar cea mai importantă structură de acest tip a fost Departamentul de Artă Contemporană din cadrul Muzeului Național de Artă al României – MNAR (1994). Muzeele de artă din Arad, Sibiu, Timișoara sau Cluj au fost de asemenea foarte active în a expune artă contemporană, dar acest fapt s-a datorat nu politicilor muzeale, ci interesului și dăruirii unora dintre curatorii ce activau în aceste instituții.

Printre noile organizații de artă contemporană, alternative la cele ce funcționau în timpul fostului regim, Centrul Soros pentru Artă Contemporană (1993) și Fundația Anastasia (1992), cu programul său expozițional de la Galeria Catacomba – o galerie pilot a MNAR – sunt cele mai cunoscute. Inițiat în relație cu grupul artistic *Prolog*, programul expozițional de la Galeria Catacomba a avut o influență semnificativă în mediul artistic bucureștean de la începutul anilor '90, prezentând artiști a căror practică era

24 Vom explica opțiunea pentru această formulă în paragrafele următoare.

25 Vezi răspunsurile intervievaților la chestionarul realizat de revista *Balkon* – în special contribuția lui Alexandru Antik – din Răspunsuri la chestionarul Balkon, pp. 18–36.

caracterizată de o puternică „sensibilitate ortodoxă"[26]. În ceea ce privește CSAC, acesta a dezvoltat un program mai complex, structurat pe trei direcții: documentarea artiștilor și a practicilor artistice, oferirea de granturi pentru artiști și, nu în ultimul rând, organizarea unei expoziții anuale.

Am menționat deja controversa născută în jurul acestei ultime instituții. A existat o serie de factori care au contribuit la receptarea controversată a CSAC, dintre care cel mai important a fost faptul că Centrul fusese inițiat de Fundația Soros. Cu toate că regimul comunist din România se prăbușise, componenta sa pronunțat naționalistă a supraviețuit schimbării de regim și, ca urmare, toate structurile străine erau privite, în epocă, cu neîncredere. În lumea artei contemporane, CSAC a fost frecvent văzut ca parte a unei scheme „colonizatoare", chiar dacă, pe de altă parte, comunitatea artistică a fost mai mult decât bucuroasă să beneficieze de sprijinul financiar al Fundației Soros.

Unul dintre aspectele-cheie ale prezentului demers vizează tocmai receptarea CSAC în lumea artei contemporane românești. Pe parcursul interviurilor realizate cu profesioniști din domeniul artei din România și Ungaria, unul dintre punctele esențiale de interes a fost contribuția Soros la procesele de reconfigurare a lumii artei românești. Date fiind rezultatele interviurilor, este esențial, pentru cineva care nu a fost un observator direct al anilor '90, să înțeleagă dinamica proiectului Soros ce s-a aflat în spatele centrelor de artă contemporană deschise în toată Europa de Est.

Dacă Fundația Soros a deschis filiale în fostele țări comuniste în baza unei agende clare – cu scopul de a sprijini trecerea de la societăți „închise" la societăți „deschise" –, centrele Soros de artă contemporană s-au constituit oarecum *din mers*. Această informație este crucială pentru deconstruirea receptării CSAC în România în termeni colonizatori. Fondarea tuturor acestor centre – inclusiv al celui din București – a fost un proces *organic*, fiind permanent negociat și ajustat la specificul contextelor naționale. În orice caz, toate centrele Soros au prezentat o trăsătură comună, și anume orientarea spre practici artistice percepute și categorisite ca fiind *cutting edge* – ce implicau noi medii și tehnologii sau abordau teme socio-politice –, pe scurt, orientarea către arta contemporană înțeleasă într-un sens tipologic. CSAC a funcționat în perioada 1993–1997, finanțând nu doar proiecte din zona artelor vizuale, precum expoziția anuală, ci și din cea a artelor spectacolului sau arhitecturii. În 1997 Fundația Soros a inițiat procesul de reducere graduală a finanțării pentru arta contemporană (*sunset strategy*), iar CSAC a fost reorganizat, primind titulatura de Centrul Internațional de Artă Contemporană (CIAC). Retragerea finanțării Soros a echivalat, însă, cu o ieșire a CSAC/CIAC din prim-planul lumii artei contemporane românești. Chiar dacă proiectele realizate după 1997 s-au bucurat de apreciere din partea comunității artistice, centrul nu a mai fost niciodată în măsură să impună regula jocului, adică să influențeze în mod real deciziile și comportamentele actorilor lumii artei. Relevant în acest sens este reculul temporar al practicilor artistice bazate pe noile medii și tehnologii, după frenezia din prima parte a anilor '90. Cu toate acestea, rolul emancipator și formator al CSAC în România postcomunistă nu poate fi contestat.

Urmând calea deschisă de Fundația Anastasia și de CSAC, procesul de reconstrucție a lumii artei contemporane românești s-a intensificat la mijlocul anilor '90, când mai multe organizații de artă au fost fondate, având diverse profiluri și misiuni și beneficiind, multe dintre ele, de sprijinul financiar al CSAC. Astfel, Fundația Artexpo din București (1994) a fost înființată cu scopul de a crea mecanisme valide de sprijin financiar pentru arta contemporană, și anume atragerea de sponsorizări din sectorul privat sau organizarea de activități lucrative precum organizarea de târguri de carte, al căror profit să fie utilizat pentru sprijinirea proiectelor de artă contemporană. Între timp, o serie de colective de artiști și-au formalizat activitatea și au fondat ONG-uri, cum ar fi Fundația Etna din Sfântu Gheorghe (1995), bazată pe colectivul artistic *Etna* – organizator al Festivalului de *performance* „AnnArt" la Lacul Sfânta Ana –, Fundația Meta din București inițiată de duoul artistic *2META* (1995) și, mai târziu, Fundația ArtEast (1999) a colectivului artistic *ArtEast* din Târgu-Mureș.

Dacă în prima parte a anilor '90, capitala a fost de departe cel mai activ centru de artă contemporană, în cea de a doua parte a decadei alte orașe au devenit mai dinamice din perspectiva procesului de construcție de noi organizații artistice. Astfel, au fost înființate o serie de organizații de artă contemporană precum Fundația Vector la Iași (1997) – inițiator și organizator al Festivalului „Periferic", devenit în 2003 Bienala Periferic –, Fundația Tranzit la Cluj (1997) și, tot la Cluj, Galeria Sylvie Moreau

26 Cosmin Năsui, „Anii '90 în artele vizuale" II, în *Observator cultural*, nr. 95, 2006, disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/articol/arte-vizuale-anii-90-in-artele-vizuale-ii-2/.

(1997–1999)[27]. În timp ce Fundația Vector a rămas singulară în regiunea Iașului, în Cluj au apărut alte trei instituții de artă contemporană la finele deceniului: Centrul Cultural Sindan (1999–2003)[28] – o inițiativă filantropică a Companiei Farmaceutice Sindan din Finlanda –, Revista *Balkon* (1999) – un proiect colaborativ dezvoltat de compania Idea Design & Print din Cluj și de revista maghiară *Balkon* din Budapesta – care devine, în 2003, revista *IDEA artă+societate/IDEA Arts+Society*, precum și programul expozițional Studio Protokoll (2000–2007), aflat, până în 2004, sub patronajul Societății Genezius, iar apoi sub cel al mai sus amintitei reviste *IDEA artă + societate*. Între timp, în Timișoara a fost înființată Fundația Format Mailing-List Nettime.ro, al cărei scop era conectarea dezbaterilor publice din arta contemporană românească la cele europene, prin intermediul spațiului electronic.

Este important de notat aici faptul că mai multe inițiative și proiecte semnificative vizând arta contemporană nu s-au transformat în organizații, fie datorită deciziei în acest sens a inițiatorilor acestora, fie din cauza legislației nefavorabile. Situații de primul tip sunt ipostaziate de Festivalul de *performance* Zona – Europa de Est din Timișoara, care a avut prima ediție în 1993 și a funcționat până în 2002, în timp ce a doua situație mai sus descrisă este exemplificată de structuri ca Arhiva de Artă Contemporană (AAC), un proiect inițiat în 1985 de cuplul artistic Dan și Lia Perjovschi și care, din cauza unei „legi a fundațiilor" complet neadaptată noilor realități și datând din 1924 (legea a fost modificată după 2000) nu a reușit să își formalizeze activitățile[29]. O altă categorie de proiecte de artă contemporană neformalizate sunt cele realizate de organizații deja existente, dar care și-au câștigat o identitate independentă, cum ar fi foto-galeria GAD (1993), constituită sub patronajul Fundației Artexpo.

Începutul anilor 2000, văzut prin lentila publicațiilor din epocă[30], aduce cu sine o oarecare așezare a peisajului organizațional al artei contemporane. Organizațiile deja existente își intensifică activitatea, în timp ce apar noi spații de expunere sau organizații precum Galeria SPACE (1999) inițiată de CIAC și Asociația Galeria Nouă (2001) cu galeria omonimă, orientată spre promovarea fotografiei, artei video și a proiectelor multimedia și interdisciplinare, ambele la București. Revistele de artă contemporană publică dosare și dezbateri legate fie de „nucleele" de artă contemporană deja existente, fie de profilul și politica iminentului muzeu de artă contemporană.

Relativul calm și începuturile unui proces de normalizare sunt, însă, subminate de fluctuația sau reducerea treptată a surselor de finanțare privată prin închiderea unor organizații precum Centrul Cultural Sindan. Cât privește finanțarea publică, pe parcursul anilor 2002–2004 aceasta a fost orientată spre construcția Muzeului Național de Artă Contemporană, astfel că deschiderea acestuia la finalul lui 2004 a avut loc pe fundalul unor așteptări imense din partea artiștilor, fie aceștia orientați spre practici artistice tradiționale, fie spre practici artistice contemporane în sens tipologic. Așteptările, însă, erau total divergente: artiștii tradiționaliști – aparținând în marea lor majoritate unor generații mature – vedeau în apariția muzeului șansa unei „binemeritate" consacrări naționale, după decenii de activitate artistică. În viziunea lor, muzeul ar fi trebuit să aibă funcția de recuperare, achiziționare, arhivare și expunere a operelor produse în ultimele decenii, indiferent de tipologia acestora. Pe de altă parte, cei atașați noilor organizații de artă contemporană înțelegeau muzeul ca o platformă de sincronizare și raliere la sistemul internațional de artă contemporană, sperând într-o orientare spre practicile artistice de tip *cutting edge*. În consecință, deși politica muzeului, văzută prin prisma seriei de expoziții organizate cu prilejul deschiderii oficiale a muzeului[31], a încercat să răspundă ambelor tipuri de

27 O altă galerie înființată în a doua parte a anilor '90, de data aceasta la Timișoara, este Galeria 28, așa cum rezultă dintr-o serie de publicații din epocă sau din CV-urile artiștilor. Nu am menționat-o, însă, în corpul studiului deoarece nu deținem mai multe informații despre aceasta.

28 Notăm aici faptul că apariția Centrului Cultural Sindan a compensat, într-o anumită măsură, reducerea graduală a finanțării Soros cauzată de inițierea, în 1997, a *sunset strategy*. Astfel, multe dintre proiectele de artă contemporană organizate în jurul anului 2000, inclusiv numere ale revistelor de artă contemporană, au fost realizate cu sprijinul financiar al Sindan. Pentru mai multe informații, vezi articolul „Centrul Cultural Sindan" în *Observator cultural*, nr. 122, iunie 2002, disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/articol/centrul-cultural-sindan/.

29 Relevant în acest sens este proiectul artistic realizat de Lia & Dan Perjovschi și prezentat în catalogul expoziției *The Mistake—stories about mistakes*, publicat de Studio Protokoll, Cluj-Napoca, 2000, pp. 24–29: catalogul cuprinde o reproducere a documentului oficial prin care Ministerul Public prezintă Curții de Apel București motivele de recurs referitoare la decizia Tribunalului București de acordare a personalității juridice Fundației „Arhiva de Artă Contemporană".

30 Ne referim la revistele *Balkon*, *Artelier* și *Arta*, serie nouă.

31 Alături de proiecte în cheie *new* și *multi-media*, deschiderea oficială a MNAC a prilejuit și o expoziție „recuperatoare" a artiștilor Horia Bernea și Paul Neagu – intitulată *Bernea și Neagu. Experiențe timpurii*, curator Mihai Oroveanu –, considerați unii dintre cei mai importanți artiști români din anii '60–'70.

așteptări – fără să recurgă, însă, la populism sau să facă rabat de la calitatea artistică –, foarte curând MNAC a devenit ținta nemulțumirilor, deopotrivă dinspre generațiile mature sau cele mai tinere. Din perspectiva noastră, efectul de contestare a MNAC se datorează unor așteptări supradimensionate și de multe ori eronate, indiferent de vectorul acestora, precum și unei comunicări ineficace din partea muzeului, generate atât de lipsa de experiență în gestionarea unei organizații cu o asemenea încărcătură simbolică, cât și de lipsa mijloacelor financiare, care, odată deschis muzeul, s-au subțiat treptat.

În pofida controverselor, criticilor și a respingerilor muzeului, MNAC a devenit, încet-încet, „jucătorul" principal al lumii artei contemporane românești. Chiar dacă miza artiștilor români este, în continuare, consacrarea la nivel internațional, recunoașterea locală rămâne un scop important. Relevante în acest sens sunt expozițiile la MNAC – e drept, de dată recentă – ale unor tineri artiști români ce au câștigat deja o semnificativă reputație internațională și pentru care consacrarea la nivel național nu constituie o rampă de lansare în sistemul artistic internațional, ci un instrument de influențare a scenei de artă locale.[32]

3. Practici de expunere, mediere și documentare

Am constatat o evoluție importantă din perspectiva palierului organizațional: multiplicarea și diversificarea jucătorilor din lumea artei contemporane românești. Întrebarea care se pune acum vizează „regulile jocului", adică instituțiile ce normează, constrâng sau stimulează organizațiile și actorii individuali. Vom investiga în cele ce urmează tipurile de activități derulate de organizații în contextul unei inerții instituționale care agravează tensiunea tradițional/contemporan.

Activitatea expozițională reprezintă, cu siguranță, una dintre activitățile majore ale lumii artei contemporane și, cu toate că este doar o arie de interes colateral în contextul prezentei analize, câteva lucruri trebuie precizate. La începutul anilor '90, odată cu dispariția cenzurii și a regulilor stricte referitoare la expozițiile organizate sub egida UAP, a apărut în comunitatea artistică un fel de frenezie expozițională. Pe lângă inerțialele saloane ale UAP, au fost organizate expoziții de mai mici dimensiuni, în spații ale UAP, dar și în spații care nu erau concepute pentru expoziții de artă, cum ar fi de exemplu foaierele instituțiilor publice sau ale băncilor. Marea majoritate a artiștilor a fost foarte dornică să își prezinte lucrările în fața publicului, iar ca urmare au fost făcute multe compromisuri estetice în privința calității expunerii, fie că era vorba de o artă tradiționalistă sau de o artă ce începea să asume din ce în ce mai mult o linie contemporană.

În paralel cu această practică expozițională de multe ori bazată pe improvizație, au existat, de asemenea, programe și proiecte expozitionale bine organizate, cum ar fi acelea realizate de Fundația Anastasia și de colectivul *Prolog* – de exemplu expoziția *Filocalia* (1990) și programul Galeriei Catacomba (1992–1997) –, de grupul *subREAL* – expoziția *Sexul lui Mozart* (1991) – și mai apoi de CSAC – în primul rând cele cinci expoziții anuale (1993–1997). În timp ce meritul programului expozițional de la Galeria Catacomba a fost coerența sa, expozițiile organizate de CSAC, conjugate cu cele două festivaluri de *performance* de la Timișoara și de la Lacul Sfânta Ana, au avut meritul de a propune noi tipuri de practici expozitionale care, cum am menționat deja, pot fi considerate ca fiind contemporane într-o accepție tipologică.

În ceea ce privește a doua parte a anilor '90, se poate observa o ușoară scădere a numărului de expoziții de artă contemporană. Acest fapt s-a datorat, pe de o parte, unei selectivități crescute, iar pe de altă parte, reducerii progresive a mijloacelor financiare, odată cu diminuarea considerabilă a finanțării publice pentru cultură și arte. În ciuda acestei situații, Departamentul de Artă Contemporană din cadrul MNAR a organizat o serie de expoziții personale și de grup importante, cum ar fi expoziția *Transitionland* din 2000. Tot la finalul anilor '90, inițiativele mai multor tineri artiști s-au materializat sub forma unor colective artistice temporare. Printre aceste inițiative s-au numărat colectivul artistic *Rostopasca* și grupul *Cutter* din București, *Grupul celor Șase* și colectivul *super us* din Cluj. Totuși, ofensiva puternică a generațiilor tinere și foarte tinere de artiști – în termeni de construcție de organizații și de activitate expozițională susținută – va avea loc spre mijlocul anilor 2000, fiind legată de apariția, în România, a unei piețe de artă contemporană conectată la sistemul internațional.

În privința medierii publice – a comunicării – proiectelor și programelor de artă contemporană, anii '90 au consacrat oarecum o deconectare și, în consecință, o izolare a lumii artei contemporane de

32 Ne referim la Adrian Ghenie și la a sa expoziție personală de la MNAC din 2009–2010 și la Mircea Cantor, a cărui expoziție, intitulată *Q.E.D*, a debutat la MNAC în aprilie 2013, luând sfârșit un an mai târziu.

alte lumi sociale. Cotidienele și posturile de televiziune nu au realizat o acoperire semnificativă a evenimentelor de artă contemporană, cu excepția unui număr redus de emisiuni culturale ca „Totul la vedere", transmisă pe canalul principal al Televiziunii Române (2000). Publicațiile săptămânale sau lunare au acordat o atenție redusă sectorului artelor vizuale, preferând să se preocupe în primul rând de literatură și teatru, din nou cu câteva excepții, cum ar fi revistele *Observator cultural*, *Dilema* și *22*.

Mai mult decât atât, chiar în interiorul lumii artei contemporane era dificilă informarea cu privire la evenimentele de artă contemporană organizate în alte orașe decât cel de reședință, iar aceasta s-a datorat absenței unei publicații de circulație națională, după ce revista *Arta* – care fusese publicația specializată lunară a UAP – și-a încetat apariția în 1993. Doar la finalul decadei au apărut noi publicații de artă ca deja menționata revistă *Balkon*, care devine în 2003 revista *IDEA artă + societate*, și revista *Artelier* (1997–2004) editată de CIAC și majoritar finanțată de Fundația Artexpo și de Centrul Cultural Sindan, ambele fiind orientate spre susținerea artei contemporane în sens tipologic. În schimb, noua serie a revistei *Arta*, editată de UAP (2000) și parțial finanțată de Pro Helvetia, al cărei program editorial viza promovarea activităților artistice ale membrilor UAP, a apărut, însă pentru foarte scurt timp (ea a putut fi relansată abia în 2010). Revista *Intermedia*, interesată de noile tehnologii și editată de Laboratorul Intermedia al Muzeului din Arad, a fost publicată în toată această perioadă, dar distribuția și influența ei au fost foarte reduse.

În pofida acestui reviriment – chiar dacă temporar – al activității publicistice-critice, care a început să contribuie la evaluarea-omologarea unor noi practici artistice, problema majoră a lumii artei contemporane din România postcomunistă în termeni de mediere o reprezintă absența aproape totală a cataloagelor de expoziție. Cu excepția a trei dintre cele cinci expoziții anuale organizate de CSAC, a câtorva din expozițiile organizate de Departamentul de Artă Contemporană al MNAR și a expozițiilor organizate la deschiderea MNAC, care au beneficiat de cataloage profesionist realizate, marea majoritate a proiectelor de artă contemporană nu a fost însoțită de vreo publicație sau, în cele mai bune cazuri, a beneficiat de broșuri sau de pseudo-cataloage cu aspect neprofesionist. Între timp, activitatea de documentare a artei contemporane a început să se dezvolte în cadrul unor instituții ca departamentele de teorie din academiile de artă, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" al Acandemiei Române, muzeele de artă, CSAC și, nu în ultimul rând, ONDEA.

4. Finanțarea artei contemporane

Organizațiile culturale și diplomatice străine – Institutul Francez, Institutul Goethe, Centrul Cultural Maghiar etc. – și filialele lor din orașele mari au jucat un rol important atât în finanțarea, ca și în prezentarea artei contemporane de după 1989[33]. De asemenea, la finele anilor '90, diverse fundații și organizații internaționale au inițiat programe de finanțare pentru arta contemporană, cum a fost cazul Fundației Pro Helvetia sau al Fondului Cultural European pentru România, în timp ce unele dintre inițiativele artiștilor români de etnie maghiară au fost finanțate de Fondul Cultural Național Maghiar.

Cu toate acestea, din perspectiva finanțării, jucătorul cu cea mai mare influență asupra lumii artei contemporane românești – ca și asupra celorlalte lumi artistice – a fost, în tot acest interval, Ministerul Culturii. UAP, deși a rămas un jucător important datorită patrimoniului său – spații expoziționale și ateliere –, nu a avut mijloace financiare pentru a susține producția artistică și activitățile-suport ale practicilor artistice, precum distribuție, mediere și documentare. În timp ce academiile de artă erau finanțate de Ministerul Educației, muzeele de artă, precum și o serie de structuri și proiecte artistice de nivel județean, erau finanțate de Ministerul Culturii.

Înființat în 1989 – după ce, în perioada regimului comunist, funcțiile lui fuseseră îndeplinite de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și apoi de Consiliul Culturii și Educației Socialiste – în baza unei scheme profund centralizate și birocratice, Ministerul Culturii – împreună cu direcțiile județene pentru cultură – nu s-a limitat la coordonarea și finanțarea instituțiilor, programelor și proiectelor culturale: ministerul și-a asumat rolul de operator cultural, organizând, mai cu seamă în perioada 2001–2004, o lungă serie de evenimente culturale cu mize „omagiale" și „de reprezentare", atât pe plan național, cât și internațional.[34] Expozițiile de artă contemporană au fost, de regulă, parte a unor asemenea

33 Edificator în această direcție este articolul lui Erwin Kessler, „Arta noastră – la alții", în Kessler, *CeARTă*, pp. 197–199.

34 Dan Eugen Rațiu, „The Arts Support System in a Transitional Society: Romania 1990–2006", în *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 37, nr. 3, 2007, p. 203.

evenimente, alături de spectacole de teatru, concerte de muzică clasică sau spectacole folclorice. În toată această perioadă, ministerul a finanțat și o serie de proiecte specifice de artă contemporană, dar, de obicei, în baza unor decizii arbitrare și, prin urmare, controversate. După câteva încercări, la începutul anilor '90, de reformulare a „politicii culturale" moștenite, acest tip de abordare anacronică a artei contemporane – care își are originea în statutul de instrument de propagandă conferit artelor vizuale de ideologia comunistă – a dominat activitatea ministerului. Cu toate acestea, Ministerul Culturii a suferit transformări considerabile, care au fost benefice pentru arta contemporană. Astfel, reînființarea, în 1990, a ONDEA a reprezentat un moment crucial al procesului de reconfigurare a lumii artei contemporane. ONDEA a jucat rolul dificil de interfață între Ministerul Culturii, UAP și noile organizații private de artă contemporană care s-au înființat după 1989. Majoritatea expozițiilor-cheie de artă contemporană din anii '90 au fost găzduite de spații ale ONDEA – Galeria 3/4 și Sala Dalles –, ONDEA fiind, în același timp, și principalul inițiator și organizator al expozițiilor de artă contemporană românească în străinătate. Mai mult, fuziunea dintre ONDEA și Departamentul de Artă Contemporană al MNAR a condus la fondarea, în 2001, a MNAC, ce se va deschide oficial, după cum am menționat deja, în 2004.

Un alt moment important a fost reprezentat de fondarea, în 1997, în cadrul Ministerului Culturii, a Departamentului de Arte Vizuale – DAV. Deși mărturiile diverșilor actori cu privire la DAV consemnează un rol minor al acestuia în „economia" lumii artei contemporane, considerăm că din perspectiva unei politici publice favorabile artei contemporane, o astfel de structură – care avea drept scop coordonarea producției și practicilor artistice contemporane – ar fi putut fi extrem de benefică. Oricum, DAV nu a avut când să producă efectele scontate, deoarece a fost desființat în anul 2000, cu toate că structuri specifice pentru artele spectacolului – teatru, muzică și dans – au fost păstrate în cadrul ministerului. De asemenea, Fondul Cultural Național, deși înființat în 1999, a început să funcționeze efectiv abia șapte ani mai târziu.

Rolul proeminent al Ministerului Culturii în lumea artei contemporane românești avea să fie semnificativ atenuat doar în a doua parte a anilor 2000. Cauzele acestui fapt au fost următoarele: în primul rând, orientarea din ce în ce mai pronunțată a politicilor culturale publice spre conservarea patrimoniului în defavoarea creației vii, angrenând diminuarea treptată a bugetelor destinate artelor vizuale; în al doilea rând, delegarea către Administrația Fondului Cultural Național, începând cu 2006, a finanțării culturii contemporane și, nu în ultimul rând, reorganizarea și dinamizarea după 2005 a Institutului Cultural Român care a sprijinit, până de curând, multe din inițiativele de prezentare a artei contemporane românești în afara granițelor țării, eliminând, astfel, monopolul ministerului.

Din perspectiva finanțării private a artei contemporane, până în jurul anului 2005 nu a existat nicio inițiativă semnificativă a sectorului de afaceri în sensul unui proces de construire a unei piețe de artă contemporană. Faptul este explicabil atât prin absența aproape totală a unei tradiții a colecționării de artă contemporană, cât și prin aceea că nu au existat în perioada analizată niciun fel de stimulente din partea statului în această direcție. Comerțul de artă contemporană din România anilor '90 a fost dominat de achiziții sporadice și la prețuri scăzute făcute de colecționari individuali din galeriile cu vânzare ale UAP sau direct din atelierele artiștilor. În schimb, în a doua parte a decadei în chestiune, a început să se dezvolte sectorul pieței de artă antebelică și interbelică, prin deschiderea unui mic număr de case de licitație. În ceea ce privește constituirea unui sistem de piață a artei contemporane, internațional conectat, aceasta se va produce doar după anul 2005.

5. Rezultatele cartografierii

Odată realizată cartografierea narativă a organizațiilor de artă contemporană, putem să formulăm o primă serie de concluzii. În primul rând, trebuie văzut dacă s-a reușit sau nu reformarea organizațiilor de artă care au activat în regimul comunist și i-au supraviețuit. În al doilea rând, trebuie investigat dacă noile organizații de artă contemporană au reușit să creeze o alternativă validă la structurile anterioare, în conformitate cu obiectivele inițiatorilor lor. De asemenea, trebuie examinat dacă lumea artei contemporane din România postcomunistă, din punct de vedere structural, a fost una funcțională, adică a avut toate elementele structurale necesare pentru desfășurarea activităților unei lumi artistice. Nu în ultimul rând, trebuie identificate regulile formale și informale care au ghidat și constrâns, în același timp, activitatea acestor organizații.

Cu privire la reformarea organizațiilor de artă, jucătorul major, UAP, a inițiat procesul de reconfigurare imediat după decembrie 1989 prin respingerea patronajului statului. Totuși, UAP, prin membrii

săi, nu a reușit să înțeleagă că ar trebui să asume un nou tip de misiune, precum aceea de sindicat profesional, și a continuat să țintească o poziție atotputernică în lumea artei contemporane. Între timp, academiile de artă au avut mai mult succes în procesul lor de reformare, iar aceasta s-a datorat, pe de o parte, entuziasmului studenților și profesorilor nou recrutați, dar și – pe de altă parte – unei structuri mai riguroase, specifică sistemului de învățământ superior. Cu toate acestea, situații conflictuale s-au regăsit și în cadrul academiilor de artă, fapt ce a împiedicat un proces mai rapid de actualizare a filosofiei pedagogice.

Reformarea muzeelor de artă din țară a fost de asemenea un proces foarte lent, dar, grație câtorva curatori dedicați, acestea s-au deschis gradual spre expunerea artei contemporane. Oricum, structura publică cu cel mai puternic impact asupra lumii artei contemporane a fost Ministerul Culturii. Politicile culturale ale autoritățile române, departe de a sprijini apariția acelui pol fundamental în sistemul artei contemporane – piața de artă –, au continuat să opereze cu instrumente precum subvenția publică directă și ajutorul de stat, întreținând o mentalitate etatistă în rândurile artiștilor. Astfel, regula jocului impusă de minister, în loc să sprijine fasonarea unor noi modele mentale apte să producă schimbări ale modurilor de acțiune ale actorilor lumii artei contemporane, a contribuit major la menținerea unor modele etatiste, disonante cu noile condiții socio-profesionale ale vieții artistice.

Cu toate acestea, un număr semnificativ de artiști și profesioniști din domeniul artei au inițiat organizații de artă contemporană private cu scopul de a construi o alternativă la cele publice. Problema este că aceste organizații s-au dovedit a fi în principal demersuri individuale[35] și în consecință confundabile cu inițiatorii lor. Datorită opiniilor divergente ale acestora din urmă, organizațiile nou înființate nu au reușit să genereze o strategie comună și mecanisme valide pentru coordonarea activității lor.[36] De aceea, noile organizații au eșuat în a construi o contrapondere eficientă la cele publice, chiar dacă – așa cum vom arăta mai jos – au reușit să contribuie la formarea de noi modele mentale ale celor implicați, direct sau indirect, în activitățile lor, fie acestea expoziții, proiecte artistice sau educaționale. Mai mult, odată cu retragerea din România a unor finanțări private precum cele oferite de Fundația Soros sau de Compania Sindan, multe dintre aceste organizații au dispărut sau și-au redus drastic activitatea. Dat fiind și faptul că nicio inițiativă remarcabilă a sectorului de afaceri nu s-a produs până în 2005, se poate argumenta că, în ciuda transformărilor semnificative, lumea artei contemporane românești din acei ani nu a fost nici pe departe funcțională.

Modele mentale, ideologii și moduri de acțiune ale artiștilor

Odată ajunși la finalul cartografierii organizațiilor de artă contemporană din România postcomunistă, este momentul pentru investigarea modului în care artiștii au reacționat la procesele de reconfigurare a lumii artei contemporane, adică a modelelor mentale create de aceștia și a consecutivelor ideologii, precum și a modurilor de acțiune. Vom folosi pentru această analiză rezultatele interviurilor cu artiștii clujeni amintiți mai sus.

Toate cele patru narațiuni au în comun diagnosticul în ceea ce privește starea de lucruri din lumea artei contemporane în perioada schimbării de regim: entuziasm, pe de o parte, și confuzie, pe de altă parte. Entuziasmul era legat de posibilitatea de a călători în străinătate și de oportunitățile de a intra în contact cu organizații de artă contemporană din afara granițelor – muzee, centre și galerii de artă –, pe când confuzia era generată de începutul procesului de prăbușire a sistemului artistic comunist și a valorilor asociate acestuia.

Una dintre consecințele slăbirii rolului UAP și restrângerii activității Atelierului 35 a fost diminuarea dramatică a comunicării și a colaborării dintre centrele artistice din România. Ca urmare, organizațiile ce luau naștere în București – precum Fundația Anastasia – au prezentat un interes secundar pentru artiștii clujeni, care erau dornici să se racordeze la lumea artei contemporane occidentale și ignorau în mare parte ce se întâmpla în alte centre ale țării. Diverse strategii individuale sau mai mult sau mai puțin conjunctural colective au fost puse în joc pentru organizarea de expoziții *afară*. *Afară* însemna orientare spre vest, indiferent de tipul de organizație care era doritoare să găzduiască expoziții de artă

35 În acest sens, vezi Judit Angel, Scena de artă RO, pp. 38–39, și răspunsurile intervievaților la chestionarul Balkon – în special cele ale Irinei Cios și ale lui Călin Dan – din Răspunsuri la chestionarul Balkon, pp. 18–36.

36 Vezi răspunsurile lui Alexandru Patatics la chestionarul *Balkon*, *Ibidem*.

contemporană românească. Foarte frecvent, Ungaria era primul pas în aceste demersuri și aceasta datorită legăturilor pe care artiștii din Transilvania le aveau cu colegi maghiari.

Frenezia artiștilor de a organiza expoziții peste hotare era dublu motivată. Expoziția peste hotare era un puternic instrument de legitimare profesională în România, pe măsură ce mecanismele locale de recunoaștere artistică își pierdeau eficiența și legitimitatea. Totodată, această activitate reprezenta o considerabilă sursă financiară. Dată fiind simpatia de atunci a occidentalilor față de România, un număr semnificativ de artiști clujeni a reușit să vândă lucrări, dar la prețuri relativ mici. Oricât de mici în comparație cu profiturile din lumea artei contemporane occidentale, aceste prețuri erau acceptate de artiștii români, într-o perioadă în care inflația galopantă afecta dur, în România, veniturile populației. Oricum, cu rarisime excepții, această „cucerire a vestului" nu a fost un succes pe termen lung. Aceasta s-a datorat mai ales faptului că această generație de artiști – având vârsta de aproximativ 35 de ani în 1989 – a fost considerată deja prea bătrână de galeriștii și comercianții occidentali de artă care acționau în conformitate cu o logică diferită a competiției de piață. În consecință, odată dispărut „mirajul Occidentului", artiștii clujeni s-au reorientat spre mecanismele locale de recunoaștere.

Cum în regiunea Clujului nu exista, în acei primi ani de după 1989, nicio organizație privată de artă contemporană, iar sporadicele achiziții făcute de autoritățile publice sau de colecționari privați nu reprezentau o garanție, sistemul de învățământ superior artistic constituia cea mai sigură și mai satisfăcătoare opțiune pentru artiști. În aceste condiții, Academia de Artă din Cluj – actuala Universitate de Artă și Design – a devenit, în scurt timp, cel mai influent jucător din regiune. Filialele locale ale UAP, deși jucau un rol important în lumea artei contemporane clujene, și-au pierdut, încet-încet, autoritatea datorită lipsei de finanțare și a conflictelor interne. Organizațiile private înființate la finalul anilor '90, deși extrem de dinamice, au fost fie ignorate, fie receptate de artiștii-profesori ca fiind oarecum dependente de academie, în condițiile în care publicul lor era format în cea mai mare parte din studenții academiei de artă. Astfel, impactul proiectelor desfășurate de Fundația Tranzit, revista *Balkon*, Studio Protokoll sau Centrul Cultural Sindan asupra artiștilor intervievați nu a fost unul semnificativ. De altfel, orientarea estetică a majorității artiștilor clujeni, fie ei profesori sau simplii membri ai UAP, a rămas legată de o concepție tradiționalist-modernistă asupra artei.

Cu privire la CSAC, am detectat, în ceea ce privește receptarea lui de către artiștii intervievați, un amalgam de puncte de vedere care merg de la respingere sau lipsă de interes până la acceptare și valorizare. În timp ce această ultimă poziție a fost asumată de artiști care fuseseră anterior asociați cu o anumită direcție din cadrul Atelierului 35 numită *mișcarea inter-media*[37], lipsa de interes a celorlalți poate fi explicată prin faptul că, amplasat în București, Centrul Soros era suficient de îndepărtat pentru a nu avea un impact asupra comunității artistice clujene. Mai mult, cea mai mare parte a artiștilor clujeni nu era interesată de oportunitățile de consacrare oferite de mediul artistic bucureștean în general și de CSAC în particular, dată fiind orientarea spre o recunoaștere profesională în afara granițelor. Deși secundare, resentimentele față de CSAC au fost prezente în comunitatea artistică clujeană. Aceasta se datorează faptului că CSAC a fost perceput de o parte a artiștilor transilvăneni ca fiind o structură dublu invazivă: ca o „conspirație iudeo-maghiară" de către artiștii de etnie română și ca o „colonizare" culturală de către majoritatea acestor artiști, indiferent de etnia lor. Dacă prima receptare era bazată pe stereotipuri alimentate de etnia lui George Soros, a doua era legată de tipul de practici artistice promovate de CSAC, cele bazate pe noile medii și tehnologii sau cele angajate politic și social. Această ultimă receptare a fost îmbrățișată de artiștii care nu erau dispuși să renunțe la mediile tradiționale – pictură, sculptură sau artă grafică – pentru a obține sprijinul CSAC. În plus, ideologia ce stătea la baza practicilor artistice sprijinite de CSAC a fost complet respinsă, în condițiile în care, pe tot parcursul guvernării comuniste, artiștii s-au luptat să-și deconecteze practicile de regimul politic.

După cum se poate observa, modelele mentale și ideologiile împărtășite de către artiștii intervievați nu au suferit mari modificări în raport cu momentul 1989. Viziunea lor asupra artei nu a fost major influențată nici de călătoriile în Occident și nici de noile organizații de artă contemporană orientate spre practici de tip *cutting edge*. Deducem de aici că modalitățile de structurare și investire cu sens a mediului profesional au loc până la vârsta 30 de ani, astfel că schimbarea de regim care i-a surprins pe artiștii intervievați în jurul vârstei de 35 de ani nu a echivalat și cu o schimbare a modelelor mentale.

37 Magda Cârneci, *Artele plastice*, p. 153.

Ca urmare, modurile de acțiune ale artiștilor au vizat integrarea în învățământul superior artistic, apt să asigure prestigiu profesional și securitate socială.

Reconfigurarea lumii artei contemporane maghiare după 1989

Referitor la opțiunea pentru comparația între lumile artistice română și maghiară, principalele motivații ale acesteia sunt proximitatea și istoria comună a celor două țări. Date fiind schimburile culturale permanente și ample dintre România și Ungaria, datorate mai ales importantei comunități maghiare din Transilvania, comparația este cea mai adecvată obiectivului prezentului demers, și anume identificarea caracteristicilor specifice ale lumii artei contemporane românești.

Cât privește alcătuirea unui corpus valid de informații despre scena de artă maghiară din anii '90, pe lângă utilizarea câtorva publicații pe această temă[38], am făcut apel la o importantă serie de interviuri cu profesioniști din domeniul artistic din Ungaria, printre care László Beke, Edit András și Erzsébet Tatai – cercetători principali la Institutul de Istoria Artei din cadrul Academiei Maghiare de Științe; Miklós Peternák – la momentul interviului decan al Facultății de Intermedia din cadrul Universității de Arte Plastice din Budapesta; János Szabaszlai – la momentul interviului cadru didactic la mai sus amintita universitate și curator șef al Institutului de Artă Contemporană din Dunaújváros; Zsolt Petranyi – director al Műcsarnok (Kunsthalle Budapest) și Judit Angel – curator în cadrul aceleiași organizații, la momentul interviului; Nikolett Erőss – director și curator al Galeriei Trafó; Gábor Andrási – pe atunci director al Muzeului Kassák și redactor-șef al revistei de artă *Műertő*; reprezentanți ai galeriilor comerciale de artă contemporană Knoll, Várfok și ACB etc.

Comparația cu lumea artei contemporane maghiare urmărește să ofere un punct de reper extern în vederea identificării caracteristicilor lumii artei românești ce au condus la fragmentare și la relații profund tensionate între membrii săi. Cartografierea lumii artistice din Ungaria nu este una exhaustivă, ea fiind centrată doar asupra proceselor-cheie de construcție și reconfigurare instituțional-organizațională.

La finele anilor '90, lumea artei contemporane maghiare includea o amplă varietate de organizații vechi și noi, cum ar fi: Muzeul Ludwig (1991) și Muzeul de Artă Contemporană (1996) – ambele localizate în Galeria Națională a Ungariei din Cetatea Budei; Műcsarnok și sateliții săi, Muzeul Ernst și Galeria Dorottya – plasate sub patronajul Asociației Naționale a Artiștilor Maghiari; Academia de Arte Plastice și Academia de Arte Aplicate din Budapesta, ca și recent înființata Universitate de Arte Plastice de la Pécs (1990); C3 – fostul Centru Soros pentru Artă Contemporană (1993); Casa Trafó pentru artă contemporană (1998); diverse spații municipale sau non-profit, precum Galeria Liget, galeriile Óbuda Club și Pivnița, Galeria Bartók 32; Galeria Studió a Atelierului Asociației Tinerilor Artiști etc.; câteva spații comerciale ca Galeria Knoll (1989), Galeria 56 (1990) și Galeria Várfok (1990).[39] Cum aproape toate aceste organizații de artă contemporană erau concentrate în Budapesta, în afara capitalei maghiare funcționau doar Muzeul din Székesfehérvár, dinamicul Institut de Artă Contemporană din Dunaújváros și Galeria Picture din Szombathely.[40]

Principala structură care finanța arta contemporană era Fondul Cultural Național (1993), asociat Ministerului Maghiar al Educației și Culturii. De asemenea, Centrul local Soros a fost, până în 1997, o sursă importantă de finanțare, în timp ce sponsorii și sectorul privat au avut un rol crucial în constituirea colecției Muzeului de Artă Contemporană.[41] În ceea ce privește comerțul de artă contemporană, prezența câtorva galerii comerciale încă de la începutul anilor '90 – în special Galeria Knoll, filială a Galeriei Knoll din Viena – a însemnat că, deși incipient și având de înfruntat provocări considerabile, un sistem de piață de artă contemporană era deja instituit, încurajând apariția unui consistent grup de colecționari maghiari de artă contemporană[42].

---

38 Agnes Berecz, „The Hungarian Patient: Comments on the Contemporary Hungarian Art of the 90s", în *ARTMargins*, nr. 2, 2003, disponibil la: http://artmargins.com/index.php/featured-articles-sp-829273831/251-the-hungarian-patient-comments-on-the-qcontemporary-hungarian-art-of-the-90sq; Emese Kürti (ed.), *Bucharest – Budapest Bridge. Contemporary Romanian and Hungarian Arts in the Gábor Hunya Collection*; Susan Snodgrass, „Report from Bp/In a Free State", în *Art in America*, nr. 10, 1998, pp. 85–86.

39 Susan Snodgrass, Report from Bp/In a Free State, p. 85.

40 Agnes Berecz, The Hungarian Patient.

41 Susan Snodgrass, Report from Bp, p. 85.

42 Menționăm aici colecția Gabor Hunya de artă contemporană maghiară și română. Vezi, în acest sens, Mara Rațiu, „Is Art Collecting Fashionable?", în Emese Kürti (ed.), *Bucharest – Budapest Bridge. Contemporary Romanian and Hungarian Arts in Gábor Hunya's Collection*, Budapest, Vince Kiádó, 2009, pp. 90–103.

În privința activității expoziționale, Budapesta a fost una dintre cele mai vibrante capitale din estul Europei în anii '90. Pe lângă promovarea artiștilor maghiari, Muzeul de Artă Contemporană și Műcsarnok au găzduit câteva survolări-cheie ale artei contemporane din estul și centrul Europei. CSAC a fost, de asemenea, un activ organizator de expoziții, iar printre realizările sale majore se numără expozițiile *Polifonia* (1993) și *Butterfly Effect* (1996). Un alt proiect expozițional major de la jumătatea anilor '90 a fost seria de expoziții *Water Ordeal* (1995), desfășurat de galeriile Óbuda Club și Pivnița. Aceste expoziții au avut meritul de a consacra, în lumea artei contemporane maghiare, noi discursuri și practici artistice precum arta publică, noile medii și arta feministă. În ce privește medierea artei contemporane, trebuie remarcat faptul că aproape toate expozițiile de artă contemporană au beneficiat de excelente cataloage, care, de regulă, au inclus discurs critic profesionist. În aceeași direcție, un număr semnificativ de reviste de artă erau publicate, cu toate că acoperirea artei contemporane în mass-media de informare generală era foarte redusă.[43]

În baza rezultatelor cartografierii lumii artei contemporane românești din anii '90 și a sumarei treceri în revistă a organizațiilor maghiare de artă contemporană, o comparație între cele două lumi artistice este acum posibilă. Principala diferență dintre cele două țări, în ceea ce privește arta contemporană, este *ritmul* proceselor de construcție și reconfigurare instituțională și organizațională prin care au trecut ambele lumi. În timp ce în Ungaria organizații ca Muzeul de Artă Contemporană și structuri ca Fondul Cultural Național, operând după regula *arm's length* ca organism autonom de selecție și finanțare, funcționau deja la mijlocul anilor '90, în România va mai trece un deceniu până să apară organizații și structuri similare. O explicație esențială în această direcție este că în Ungaria „tranziția în domeniul artei a precedat de fapt schimbările sociale politice și structurale"[44]. Întrucât ultimii ani ai regimului Kádár au fost mult mai puțin restrictivi decât guvernarea ceaușistă, arta contemporană maghiară a cunoscut, pe tot parcursul anilor '80, modificări importante, în special orientarea către o producție artistică bazată pe reguli de piață.[45] De asemenea, prezența Fundației Soros în Ungaria încă din 1985 s-a dovedit a fi decisivă pentru procesele de construcție și reconfigurare a lumii artei contemporane maghiare, fără a genera, așa cum s-a întâmplat în România, controverse majore.

Cu toate acestea, cea mai frapantă diferență dintre cele două lumi artistice ține de activitatea de mediere. În vreme ce în Ungaria cataloagele de expoziție și discursul critic au fost percepute ca necesități esențiale, în România foarte puține expoziții de artă contemporană au beneficiat de publicații corespunzătoare. Firește, principalul motiv pentru aceasta a fost lipsa acută de finanțare cu care se confruntau, în epocă, profesioniștii români. Există însă și un alt motiv, care – considerăm – indică una dintre slăbiciunile lumii artei contemporane românești, și anume absența aproape totală a unui discurs critic profesionist pe parcursul anilor '90, absență cauzată de lipsa unor publicații de artă cu distribuție națională și generând, la rândul ei, această lipsă. S-a instalat, astfel, un cerc vicios care a împiedicat apariția criticii de artă profesioniste în România – spre deosebire de Ungaria – și a publicațiilor periodice, fapt ce se datorează și unui alt factor: refuzul artiștilor români de a accepta teoreticianul ca partener cu drepturi egale în cadrul lumii artei contemporane.

În timp ce comparația dintre lumea artei contemporane românești și a celei maghiare pe care am realizat-o în prima parte a anului 2010 a evidențiat o superioritate netă a celei de-a doua în raport cu prima, din perspectiva anilor imediat următori situația este mult mai puțin clară. Instalarea la Budapesta, pe parcursul anului 2010, a unui regimul politic cu vădite accente naționalist-populiste a condus la o schimbare radicală a regulilor jocului din lumea artei contemporane maghiare. Noua arhitectură instituțional-organizațională din domeniul culturii și artelor pusă în operă de guvernul maghiar a făcut ca mulți dintre vechii directori ai muzeelor și centrelor de artă contemporană să fie înlăturați, în locul lor fiind instalați profesioniști „sensibili" la noua politică din domeniul culturii, care au inițiat importante schimbări în ceea ce privește programele expoziționale – de acum orientate, într-o mai mare măsură, către practicile artistice de influență tradiționalistă. Mai mult, finanțarea publică orientată spre artă a scăzut dramatic, obligând muzeele și centrele de artă să reducă sau chiar să renunțe la o bună parte din proiecte și activități.

---

43 Agnes Berecz, The Hungarian Patient.

44 Emese Kürti, „Art Historical context of Gábor Hunya Collection", în *Bucharest – Budapest Bridge*, p. 15.

45 *Ibidem*, p. 19.

Din această perspectivă, chiar dacă ne menținem diagnosticul cu privire la semnificativele diferențe între cele două lumi, constatăm acum și o puternică asemănare, și anume vulnerabilitatea lumilor artei contemporane românești și maghiare în raport cu autoritățile publice, care dețin resursele financiare cele mai consistente și astfel sunt capabile să impună regula jocului.

Concluzii

Scopul demersului nostru a fost cel de a explica relația acut tensionată dintre actorii angrenați în lumea artei contemporane din România postcomunistă și consecutiva fragmentare a acesteia.

Am analizat, într-o primă fază, organizațiile de artă contemporană din România postcomunistă. După cum am arătat, UAP nu a reușit să asume un nou tip de misiune, precum aceea de sindicat profesional, și a continuat să țintească o poziție atotputernică în lumea artei contemporane, în timp ce academiile și muzeele de artă au avut mai mult succes în procesul lor de reformare, chiar dacă ritmul acestuia a fost unul lent. Jucătorul cu cel mai puternic impact asupra lumii artei contemporane a fost Ministerul Culturii care, departe de a sprijini apariția unui pol comercial în sistemul artei contemporane, a continuat, prin politicile sale, să întrețină o mentalitate etatistă în rândurile artiștilor.

Cât privește organizațiile de artă contemporană private, acestea s-au dovedit a fi în principal demersuri individuale și izolate, inapte să genereze mecanisme valide de coordonare colectivă, în sensul precizat de Becker. De aceea, noile organizații – printre care CSAC – au eșuat în a construi o contrapondere eficientă la cele publice, reușind, însă, să contribuie la formarea de noi modele mentale ale celor implicați în activitățile lor. Referitor la piața de artă, am notat faptul că nicio inițiativă remarcabilă a sectorului de afaceri nu s-a produs până în 2005, polul comercial – galerii și piața de artă – fiind cvasi-absent.

Într-un al doilea moment am investigat modul în care schimbările instituționale și organizaționale au influențat noile modele mentale și ideologiile artiștilor, precum și modurile de acțiune care au rezultat de aici. Am constatat că viziunea lor asupra artei nu a fost major influențată nici de călătoriile în Occident și nici de noile organizații de artă contemporană orientate spre practici de tip *cutting edge*. Modurile de acțiune ale artiștilor confirmă rezultatele teoriei schimbării/inerției instituționale a lui North, aceștia vizând, ca înainte de 1989, integrarea în învățământul superior artistic, apt să le asigure prestigiu profesional și securitate socială.

Prin comparația cu lumea maghiară – al treilea moment al analizei noastre –, am evidențiat o serie de trăsături specifice ale lumii artei contemporane românești care au determinat un anume tip de evoluție, diferită de cea din alte țări. Principala diferență dintre cele două țări este *ritmul* proceselor de construcție și reconfigurare organizațională și instituțională. O explicație esențială pentru această diferență este că arta contemporană maghiară a cunoscut deja din anii '80 transformări importante, precum orientarea către o producție artistică bazată pe reguli de piață, în timp ce Fundația Soros era prezentă la Budapesta încă din 1985.

Tranziția de la regimul totalitar la cel democratic a fost un proces profund traumatic pentru toate lumile sociale și poate în special pentru lumile artistice. În ceea ce privește lumea artei contemporane, tranziția a echivalat cu o profundă fragmentare a acesteia, generată de relațiile profund tensionate dintre profesioniștii din domeniu. Cauzele acestei stări de lucruri țin, după cum am arătat, de o serie de factori endogeni. Pe de o parte, trecerea de la un sistem centralizat și univoc la unul democratic și pluralist a distrus vechiul set de convenții, cel al modalităților de structurare și realizare a activităților specifice unei lumi a artei – producția, distribuția, consumul și evaluarea, necesare realizării de opere de artă – care anterior erau performate în cadrul UAP. Acest lucru i-a afectat deopotrivă pe artiștii tradiționaliști și pe cei orientați spre practici artistice contemporane, făcând aproape imposibilă cooperarea în cadrul lumii artei contemporane românești. Pe de altă parte, inerția modelelor mentale și ale ideologiilor împărtășite de artiști a făcut ca noile organizații, deși dinamice, să nu reușească să creeze o alternativă viabilă la vechiul sistem instituțional și organizațional. În consecință, lumea artei contemporane românești a rămas, până în jurul anului 2005, una nefuncțională, în timp ce primele semne ale constituirii unei lumi funcționale a artei contemporane în România aveau să apară doar spre finalul anilor 2000, prin conectarea tinerelor și foarte tinerelor generații de artiști atât la rețelele de muzee, bienale și centre de artă contemporană internațională, cât și la sistemul global al pieței de artă.