

Expoziții oficiale și alternative în arta românească a deceniilor '70-'90. Un exercițiu de călătorie în timp

Simona Dumitriu

Conturare teoretică a noțiunii de artă est-europeană

Pe fundalul binecunoscutei și mult-discutatei crize a arhivei, care îngreunează procesul de recuperare de date și reconstrucție istorică pentru arta românească din intervalul 1950-1990, documentele sunt limitate ca număr și acces, iar înțelegerea lor este uneori bruiată de expresiile în limbaj de lemn, pentru care ar fi necesar un dicționar specializat de interpretări. Din perspectiva postcolonialismului estic (termen folosit de Bojana Pejić în textul său din catalogul expoziției din 1999, *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*¹), îmi propun să urmăresc o scurtă și personală selecție de termeni și concepte de lucru din arta românească dinainte de 1989, așa cum erau în circulație pe atunci, folosindu-i ca puncte de ancorare în cadrul unui proces de interpretare bazat pe analiza discursului². Conceptul lui Walter Benjamin de *timp acum* (*Jetztzeit*³) și diferențele de semnificație față de *Gegenwart* (contemporaneitate) au contribuit, de asemenea, la fundamentarea acestei cercetări. Extind *prezența timpului acum* despre care scrie Benjamin către o interpretare în coordonate atât temporale, cât și spațiale și propun, în studiul de față, citirea conceptului *Jetztzeit* ca *aici și acum*, ca perspectivă specific post-colonială care ține cont atât de moment, cât și de loc. O astfel de perspectivă identifică atent contextul fiecărui eveniment în parte, în timp ce *contemporaneitatea*, după cum vom observa, se regăsește mai degrabă în limitele unui discurs ideologic generic. Sunt, de asemenea, atentă la folosirea – terminologică și/sau ideologică – cuvintelor *modern/modernism/modernitate, post-modern/postmodernism/postmodernitate* în critica și textele proto-curatoriale ale deceniilor studiate. Pornesc de la o definiție de dicționar a acestor termeni, modernismul (arta modernă) fiind cuvântul-umbrelă pentru mișcările de avangardă și neo-avangardă, continuat/contracarat de postmodernism. Pentru a înțelege spectrul larg al gândirii despre modernitate, fac referință la sinteza realizată de Jürgen Habermas în capitolul „Conștiința timpului proprie modernității și nevoia acesteia de autoasigurare”, din cadrul volumului *Discursul filosofic al modernității. 12 prelegeri*.⁴

Dacă privim în același timp, în paralel, la câteva dintre cele mai importante expoziții care au avut loc în România în deceniile '70-'90 și la variatele expoziții de artă oficială de mari dimensiuni, se pot face observații cu privire la modul în care anumite concepte au fost folosite și înțelese, care era dinamica dintre evenimentele *alternative*, uneori pre-curatoriale/proto-curatoriale și variațiunile de tip *salon* ale diverselor constructe expoziționale republicane, locale sau omagiale. E nevoie să acordăm atenție în

1 A se vedea Bojana Pejić, „The Dialectics of Normality”, în Bojana Pejić, David Elliott (ed.), *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, catalog, Stockholm, Moderna Museet, 1999-2000, pp. 16-29. Expoziția, care a avut loc la Stockholm între octombrie 1999 și ianuarie 2000, a fost curatoriată de Bojana Pejić, David Elliott, Iris Müller-Westermann și a fost itinerată ulterior la Ludwig Museum, Budapesta și Hamburger Bahnhof, Berlin. Pejić, printre alții, plasează gândirea despre arta contemporană a țărilor din estul Europei în cadrul teoretic mai larg al postcolonialismului, care presupune recitarea și rescrierea istoriei din alte perspective decât cele centriste-coloniale ale Europei de Vest, Americii de Nord sau fostului URSS, în cazul țărilor din fostul Bloc Estic.

2 În cadrul textului voi include citate, cu precizarea că prin cele citate nu caut să inițiez procese de intenție sau de reevaluare a celor citați, ci să nuanțez și să înțeleg atmosfera specifică anilor 1990-1992, ani-pivot pentru cercetarea de față.

3 Walter Benjamin, „Despre conceptul de istorie” (1940), în *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Cluj, Ideea Design & Print, 2002, p. 200: „Istoria este obiectul unei construcții care nu este plasată în timpul vid și omogen, ci într-un timp plin de prezența, timpului acum” [*Jetztzeit*].”

4 Jürgen Habermas, „Conștiința timpului proprie modernității și nevoia acesteia de autoasigurare”, cap. 1 din *Discursul filosofic al modernității. 12 prelegeri*, traducere de Gilbert V. Lepădatu, Ionel Zamfir, Marius Stan, București, Editura All, 2000.

egală măsură informației și cuvintelor, expresiilor, citind și comparând afirmații din cataloagele expozițiilor cu literatura critică publicată înainte de 1989 și la începutul anilor '90, în special în *Arta*, revista lunară a Uniunii Artiștilor Plastici, dar și în alte reviste culturale precum *Secolul 20*, la rubrica de cultură a principalelor cotidiene comuniste *Scânteia* și *România Liberă* sau în variate publicații locale.

Menționez că pornesc de la bun început, în scrierea acestui text, de la o intenție foarte importantă pentru mine: aceea de a nu privi evenimentele *alternative* și cele *oficiale* în sens antinomic, problematizând participarea la evenimentele oficiale sau glorificând aspectele alternative ca fiind singurele definitorii pentru arta locală recentă. Dimpotrivă, propun citirea lui, deși abordează în bună parte proiecte din aria considerată „alternativă”, ca pe un argument înspre continuarea unor cercetări care să caute să nuanțeze relațiile semantice din câmpul artei locale recente. Acest tip de gândire continuă să predomină în cadrul expozițiilor internaționale care includ arta din estul Europei, care glorifică în continuare acele acțiuni, experimente, discursuri care pot fi încadrate într-o formă sau alta de sincronism al Estului cu gândirea artistică și instituțională a Vestului (și nu numai).

Suntem în punctul istoric în care arta est-europeană a fost construită ca o categorie de referință, în care artistul/artista⁵ dinaintea de 1989 din Europa de Est nu este în primul rând neo-expressionist, conceptual, nici măcar experimental sau angajat politic: aparatul curatorial și de cercetare care se ocupă de el/ea este cel care a creat conceptul de artist „est-european”, care vine împreună cu toate convențiile și preconcepțiile pe care o astfel de categorie geopolitică le atrage după sine. Descendența acestei interpretări deja clasicizate începe, probabil, de la *Aktuelle Kunst in Osteuropa* din 1972, carte publicată în fosta Republică Federală Germania de Klaus Groh⁶. Membru marcant al mișcării *mail art*, Groh a oferit germanilor occidentali una dintre primele imagini ale artei experimentale și alternative de cealaltă parte a Cortinei de Fier și, așa cum scrie Piotr Piotrowski⁷, această carte constituie o primă încercare de cartografiere a mișcărilor neo-avangardiste din regiune. Deși bine primită în Occident, cartea lui Groh a avut un public limitat în Europa de Est și nu a fost cunoscută în România. Ea includea numai patru artiști din România – Horia Bernea, Pavel Ilie, Ritz-Victoria Jacobi și Paul Neagu – și prezenta două texte scurte de referință: cel al lui Paul Neagu din 1969, *Palpable Art Manifesto* („Manifestul artei palpabile”) și Horia Bernea cu *Ikongrafie Einer Nachwissenschaft – Ein Abstrakter Kontext* („Iconografia de după cunoaștere – un context abstract”), care a fost, de asemenea, prezentat în 1971, într-o versiune ușor extinsă, în catalogul *Romanian Art Today*, realizat pentru expoziția de la Richard Demarco Gallery din Edinburgh⁸.

Definitorie în anii timpurii ai regimului comunist, când era puternic marcată ideologic, segregarea est/vest a artei nu apare decât rareori și târziu (în a doua jumătate a deceniului '80) în discursul criticii românești dinaintea de 1989. În România se prefera jonglarea discursivă între naționalism și universalism (termenul utilizat mai frecvent este *internaționalism*), regionalismul est-european fiind văzut în primul rând ca resursă pentru schimburile de artă oficiale și serii de expoziții de propagandă *soft*, precum *Balcării, zonă a păcii și înțelegerii între popoare*⁹. În lectura textelor critice și teoretice din revista *Arta* a anilor '70 și '80 se poate observa că termenul *arta est-europeană* ca atare nu apare. Este posibil ca rezonanța sa să fi fost prea aproape de termenul *Eastern Bloc* (Blocul Estic), construcție a Războiului Rece, des utilizată în Occident. Exista și opusul său, *Western Bloc* (Blocul Vestic), mai rar folosit. Privind la aceste invenții de după 1945, definiția principală pentru cuvântul *bloc* este *masă, bucată mare de materie grea*. În greutatea și semnificația monolitică a termenului rezidă implicația că tot ce se află în afara sa se opune lui, pentru motivul că orice interacțiune pe care o are monolitul cu exteriorul său este fie ineficientă, fie dăunătoare pentru aspectul sau substanța acestuia.

5 Voi folosi pe parcursul textului, din loc în loc, termeni declinați atât la masculin, cât și la feminin. Consider necesară această practică de scriere feminină, chiar dacă uneori poate da naștere unor formulări mai greu de citit, pentru că ea problematizează genericul masculin al limbii române. În textul de față editarea va fi una de compromis, punctând numai pe alocuri dualitatea de gen, în scopul unei reamintiri discrete că utilizarea genericului masculin este o formulă fundamentală de excludere.

6 Klaus Groh, *Aktuelle Kunst in Osteuropa: Jugoslawien. Polen. Rumänien. Sowjetunion. Tschechoslowakei. Ungarn*, Köln, DuMont Aktuell, 1972.

7 Piotr Piotrowski, „Mapping the Neo-avant-garde, c. 1970”, în *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, London, Reaktion Books, 2009, pp. 241-242. Ediția poloneză a apărut în 2005.

8 *Romanian Art Today*, expoziție de grup la Richard Demarco Gallery din Edinburgh, 23 august-11 septembrie 1971, în cadrul ediției a 25-a a Festivalului Internațional de la Edinburgh. Au participat: Horia Bernea, Ion Bitzan, Șerban Epure, Pavel Ilie, Ovidiu Maitec, Paul Neagu, Ion Pacea, Diet Saylor, Vladimir Șetran, Radu Stoica, Radu Dragomirescu, grupul *Sigma 1*.

9 Serie de expoziții de mari dimensiuni inițiată în 1977, cu câteva ediții în perioada anilor '80, găzduite de Muzeul de Artă al RSR.

Ceea ce a rezultat din ideologia Războiului Rece a fost realitatea terminologică a două mase separate, asupra cărora orice intervenție de succes ar fi fost distrugătoare. Prezența în discurs, decadă după decadă, a acestor termeni a influențat categoriile ulterioare, inclusiv în domeniul artelor. Piotr Piotrowski a recunoscut efectul aditiv sau substractiv al dihotomiei când a scris că niciunul dintre textele occidentale din anii '60-'70 despre arta conceptuală, de exemplu, nu menționează vreunul/vreuna dintre artiștii/artistele care practicau deja arta conceptuală în Europa de Est¹⁰. Această idee este reiterate și de echipa curatorială a amplei expoziții dedicate artei din estul Europei de la Centrul Pompidou, *Les Promesses du passé*: „Acești artiști ne obligă să reinventăm anumite categorii conceptuale sau, cel puțin, să le nuanțăm și să le deschidem dincolo de istoria obișnuită a artei, care este adesea o istorie occidentală, anglo-saxonă.”¹¹

După 1989 procesul de recuperare a artei est-europene a început în cadrul aceleiași discurs familiar: chiar și expozițiile mai recente la scară mare, cum ar fi *After the Wall* (1999) au introdus artiștii/artistele făcând referire la *Bloc* (din moment ce Zidul Berlinului era considerat limita de apărare a blocului estic) și au selectat un concept politic (post-comunismul), care a devenit un cadru curatorial clar, evidențiind în același timp limitele conceptului. Noțiunea este utilizată direct și în altă expoziție de grup, *Performing the East* (Salzburger Kunstverein, 2009)¹², unde, într-un text curatorial de o pagină, expresia *former Eastern Bloc states* (statele fostului Bloc Estic) este folosită de cinci ori. O premisă mai nouă, avansată de recenta expoziție deja menționată de la Centrul Pompidou, afirmă că anumite tipologii sau forme de exprimare din arta est-europeană pre- sau post-comunistă exercită sau au exercitat o influență asupra unor creatori din „sfera occidentală” a anilor 1990–2000 (cum ar fi Tacita Dean, Olafur Eliasson, Liam Gillick, Carsten Holler sau Rirkrit Tiravanija). Această premisă este completată, din punct de vedere teoretic, de problematica abordată în cadrul conferinței din martie 2010, *Where the West Ends (Unde se termină Vestul)*, care a avut loc la Muzeul de Artă Modernă din Varșovia¹³, unde linia de demarcație Est-Vest în sine, precum și frontierele/limitele culturale din fosta Europă de Est au fost analizate, contextualizate prin prisma sintagmei *former West* (fostul Vest). Conferința face parte din proiectul *Former West*, care urmează a fi finalizat în 2016 prin publicarea unei antologii de contribuții în jurul acestei teme (*Former West: Art and the Contemporary after 1989/Fostul Vest: artă și contemporaneitate după 1989*), proiect care dezvoltă următoarea întrebare fundamentală: *One wonders precisely why then, when there is a “former East”, there is no “former West”?* De ce, dacă vorbim constant despre „fostele țări din Est”, nu apare sau este insuficient de pregnant definită cealaltă jumătate pe care această sintagmă o presupune, cea a *fostului Vest*?¹⁴ Am putea să ne imaginăm, pornind de la atributele fizice ale *blocului* descrise mai sus, că după fragmentarea „monolitului” estic, acesta s-a lichefiat și a fost absorbit cultural de „fostul” Vest, care continuă să fie autorul esențial al narațiunilor din Est.

Cea mai recentă expoziție de amploare care abordează arta est-europeană extinde sincronismele: în cadrul *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*, expoziție fundamentată pe un proiect de cercetare interdepartamentală în cadrul MoMA, New York, având ca punct de pornire propria colecție, accentul este pus pe similaritățile între cele două zone artistice, cu anul 1968 ca pivot. Deja în cadrul acestei expoziții, pornind chiar de la comunicatul său de presă, arta alternativă (căci tot ea este expusă) a celor două zone este în întregime tradusă în limbajul de acum, artiștii din

10 „Arta conceptuală din estul Europei, situată în inima practicii neo-avangardei, nu a fost prea bine înțeleasă în Vest. Dezvoltarea ei, contextul ei specific, semnificația ei, artiștii și operele lor au fost în mare măsură ignorate de istoria occidentală a artei. Exemple ale unor astfel de lucrări lipseau îndeobște din cataloagele sau antologiile importante despre arta conceptuală produse în momentul culminant al mișcării, ca și din studiile istorice ulterioare care ambiționau să ofere o descriere sistematică a conceptualismului ca mișcare artistică.” Piotr Piotrowski, „Conceptual Art between Theory of Art and Critique of the System”, în *In the Shadow of Yalta*, p. 315. [trad. ed.]

11 Christine Macel, http://www.dailymotion.com/playlist/x1bil6_centrepompidou_promesses-du-passe#videold=xdclux. A se vedea și Christine Macel și Nataša Petrešin-Bachelez (ed.), *Les Promesses du passé*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, JRP/Ringier, 2010.

12 *Performing the East*, curatoare Hemma Schmutz, Salzburger Kunstverein, Salzburg, 22 aprilie–5 iulie 2009. Textul curatorial care însoțește comunicatul de presă al expoziției se găsește la: <http://www.salzburger-kunstverein.at/en/exhibitions/2009/2009-04-23/performing-the-east/4>

13 *Where the West Ends*, 18–19 martie 2010, Muzeul de Artă Modernă din Varșovia, conferință în cadrul proiectului *Former West*. Au participat: Boris Groys, Ekaterina Degot, Viktor Misiano, Keti Chukhrov, David Riff, Alexei Penzin, Ilya Budraitskis, Edit Andrés, Inke Arns, Sarah Wilson, Tomas Pospiszyl, Olga Briukhovetska, Nadim Samman, Maciej Gdula.

14 Aceste întrebări fundamentale se regăsesc pe site-ul proiectului, secțiunea *About*. Disponibil la: <http://www.formerwest.org/Front>.

Europa de Est și din America Latină în anii '60-'80 având în comun, printre altele, *faptul că au îmbrățișat critica instituțională și au pus accentul pe crearea artei în afara unui context determinat de piață*.¹⁵

Principalele tipuri de expoziții de grup în România înainte de 1989

Cea mai folosită distincție în istoriografia artei românești este cea între arta *oficială* și cea *alternativă*. Este deseori întâlnită tendința de a considera arta *oficială* ca fiind artă de propagandă realizată în maniera realismului socialist, deși conceptul ar trebui extins pentru a cuprinde arta care, la nivelul discursului vizual, nu era nici propagandă directă, dar nici artă alternativă. O altă înțelegere a artei *oficiale* ar vedea-o pur și simplu ca pe o artă care nu a avut un potențial subversiv și a fost în afara mecanismului de citire printre rânduri, ceea ce a făcut ca ea să fie inclusă în variate tipuri de expoziții. Granițele artei *alternative* traversează un relief terminologic variat, incluzând neo-avangarda, arta experimentală, proiecte conceptuale, *mail art*, intervenții de *land art*, neo-expresionism, intermedia, câteva *performance*-uri solitare și secrete etc. Artă oficială nu a fost întotdeauna *rea*, iar cea alternativă nu a fost niciodată în mod explicit, asumat, politică¹⁶.

Expozițiile oficiale și cele *alternative* de grup/de mari dimensiuni, care includ, la rândul lor, mai multe categorii, nu sunt categorii antagonice: în cazul în care ar fi interpretate astfel, termenul *alternativ* ar induce în eroare. Expozițiile alternative dinaintea de 1989 nu folosesc un aparat organizatoric diferit de cele oficiale, nici spații de desfășurare care să iasă din zona culturală oficială a perioadei. De asemenea, cele două categorii – atunci când sunt utilizate în relație cu expozițiile – nu coincid cu modul în care sunt folosite atunci când se discută despre artă. O categorie de expoziții oficiale ar include atât manifestările omagiale, de propagandă, cât și pe cele non-ideologice sau de propagandă *soft*, de tipul saloanelor. Expozițiile „alternative” ofereau artiștilor o modalitate diferită de a expune, dar nu una care înlocuia participarea la expoziții oficiale. Alegerea de a participa sau, mai degrabă, de a da curs invitației de a expune într-o expoziție alternativă poate fi considerată o critică de tip formal din partea artiștilor/artistelor la adresa formatului de tip salon sau a ierarhiilor implicite din manifestările anuale organizate de UAP. Nu este o critică de tip sistemic, deoarece *alternativele* erau organizate tot prin canalele oficiale ale UAP, controlată la rândul său de către CSCA/Consiliul de Stat pentru Cultură și Artă, care a devenit, după „Tezele din iulie” din 1971, CCES/Consiliul Culturii și Educației Socialiste¹⁷.

Participările la expozițiile oficiale (generice, non-propagandistice/*soft propaganda*) erau un parcurs obligatoriu în procedura de admitere a tinerilor în Uniunea Artiștilor Plastici: pe lângă expozițiile de grup sau alternative realizate în galeriile UAP, era necesar ca aceștia să fi expus de cel puțin două ori într-o expoziție regională sau municipală pentru a candida la statutul de membru stagiar al Uniunii Artiștilor Plastici (și să aibă alte două participări la expoziții de nivel național pentru a obține statutul de membru deplin al UAP, statut care aducea cu el acces la un atelier, împrumuturi de la Uniune și pensii).

Cu aceste observații în minte, principalele formule ale expozițiilor de grup din România decadelor '70-'80 au fost¹⁸:

I. Expoziții oficiale de tip salon

I.A. Anuale – cu mobilizare națională sau regională:

I.A.1. Expoziții Republicane: expoziții naționale organizate anual la București de filiala din capitală a UAP. Erau la scară foarte largă, de obicei conțineau în jur de 500 de lucrări de la cca 150 de artiști. Pentru aceste expoziții erau folosite în principal Sala Dalles și mai târziu spațiul expozițional al Teatrului

15 *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*, MoMA, New York, 5 septembrie 2015–3 ianuarie 2016: „One major transformation across Latin American and Eastern European art scenes was the embrace of institutional critique and an emphasis on the creation of art outside a market context.” Din comunicatul de presă al expoziției, www.press.moma.org [trad. n.]

16 Termenul avea în România dinaintea de 1989 un alt sens față de cel familiar în arta politică de azi – epitetul desemna arta de propagandă omagială și/sau artiștii/artiste care făceau o astfel de artă.

17 Analizând cele două denumiri se poate observa că în tranziția dintre ele cuvântul „artă” dispăre, și apar în schimb termenii „socialist” și „educație”. Această schimbare reflectă relativa lipsă de interes, după 1971, pentru arte ca parte integrantă a culturii, reflectă, poate, în sens simbolic, tranziția de la modelul realismului socialist la acela al Revoluției Culturale, care pune mai degrabă accent pe ideologie și educație controlată.

18 Propun împărțirea de față în urma studiului extins al revistei *Arta* (în special din perioada 1960–1993), consultate în cadrul Arhivei MNAC și a Bibliotecii Institutului de Istoria Artei, a numeroase cataloage de expoziții (consultate în cadrul Arhivei MNAC, Arhivei UAP București, UAP Timișoara, în bibliotecile Universității Naționale de Arte București și a Facultății de Arte și Design Timișoara), a catalogului *Experiment în arta românească după 1960*, editat de Alexandra Titu, Magda Cărneci și Irina Cios în urma expoziției cu același titlu realizate de Centrul Soros pentru Artă Contemporană la Galeria Etaj 3/4, Teatrul Național, București (noiembrie 1996) și Muzeul Național de Artă din Cluj (februarie 1997), CSAC, 1997.

Național (viitorul Etaj 3/4, acum dispărut ca spațiu de expunere). Formatul utilizat pentru selectarea și expunerea lucrărilor era cel al Salonului, o adunare non-tematică în care artiștii/artiștele aduceau propriile lucrări pre-selectate pentru expunerea în galerie și un comitet alegea câteva pentru a fi prezentate sau respingea lucrarea. Procesul era deseori ierarhic (artiștii cunoscuți ocupau fronturile cele mai bine luminate din spațiile de expunere, în timp ce restul erau limitați la partea din spate) și bazat pe înegalitate de gen (patriarhal, locurile din față erau covârșitor ocupate de „maestrii” bărbați).

Principalele tipuri erau: Expoziția Republicană de Pictură și Sculptură și Expoziția Republicană de Artă Decorativă. Departamentul de grafică al UAP avea o expoziție numită Salonul Național de Grafică. Artiștii tineri care nu erau încă membri sau stagiați ai Uniunii puteau participa la Expoziția Națională a Tineretului, care avea loc în fiecare an într-un oraș diferit.

După prezentarea lucrărilor în capitală, expozițiile republicane călătoreau în diferite alte centre artistice, făcând încet-încet turul orașelor mari. În final, o parte din aceste lucrări (precum și o bună parte din conținutul expozițiilor omagiale) erau achiziționate de Oficiul Național pentru Documentare și Expoziții de Artă (ONDEA), instituție care traversează perioada post-revoluționară și se dizolvă abia în 2001, când, prin comasare cu Departamentul de Artă Contemporană de la Muzeul Național de Artă, se transformă în Muzeul Național de Artă Contemporană. Paradoxal, colecția actuală a muzeului ajunge să fie în mare parte formată din acumulări întâmplătoare ale lucrărilor achiziționate în expozițiile oficiale.

I.A.2. Saloane orientate în funcție de mediul de expresie: expoziții naționale sau regionale organizate în București și în orașele care aveau o filială a Uniunii Artiștilor Plastici; numele lor varia, spre exemplu: Salonul de Sculptură Mică, Expoziția de Pictură a Filialei UAP Timișoara, Luna Gravurii, Salonul Național de Tapiserie, Expoziția Anuală de Design etc. Existau, de asemenea, și saloane pluri-mediale, organizate de filialele locale ale Uniunii.

I.A.3. Expoziții municipale și județene: includ toate categoriile reprezentate în Uniunea Artiștilor Plastici, de la pictură la design industrial și scenografie. Expozițiile județene se numeau: *expoziție regională, salon regional, salon județean*. În București se organiza *expoziția municipală*.

I.A.4. Expoziții interregionale: erau similare republicanelor, dar de mai mici dimensiuni și centrate pe prezentarea membrilor UAP din centrele culturale mari (Iași, Timișoara etc.) și din alte localități, și erau inițiate de filialele UAP ale respectivelor centre culturale.

Dacă expozițiile republicane ca atare au dispărut, formatul Salonului este practicat în continuare de filialele UAP.

I.B. Expoziții multianuale de acoperire națională: existau Bienalele (care includeau toate mediile de expresie artistică), Bienalele de Tineret, Triennalele și Cvadriennalele de Arte Decorative. Acestea aveau loc la București, în general la Sala Dalles. Bienalele de Tineret aveau loc în diferite orașe.

II. Expoziții oficiale de propagandă sau omagiale: includeau arta oficială cu tematică angajată, de la realismul socialist după model sovietic al anilor '50 și primei jumătăți a anilor '60 la diferite expresii ale „modernismului sobru” până la realismul socialist care a înflorit după 1977 în România lui Ceaușescu (dedicat cultului conducătorului și al eroilor istoriei naționale, trecute și prezente). Categoria „modernism sobru”, pe care o voi detalia pe parcursul lucrării și în note ulterioare, se referă la acea parte din arta Estului Europei care nu este nici omagială, nici preponderent experimentală, dar poate fi instrumentalizată, până la un punct, de oricare dintre acestea. Valul de artă omagială care urmează după relaxarea ideologică de la începutul anilor '70 în România ar putea fi considerat un al doilea val al realismului socialist pentru a marca diferența de expresie și conținut dintre aceste lucrări și cele realist socialiste din anii '50-60.

III. Expoziții alternative și pre-curatoriale/proto-curatoriale: alături de diverse proiecte de grup locale de mai mici dimensiuni, au existat evenimente de mai mare amploare care au ajutat la cristalizarea mișcărilor și tendințelor în artă, la dezvoltarea teoretică și, uneori, la cea a problematicei curatoriale, deseori prezentând ceea ce nu ar fi „trecut” în cadrul expozițiilor de tip salon. Din punct de vedere instituțional, ele au funcționat în interiorul sistemului, iar organizatorii expozițiilor alternative aveau capacitatea de a naviga în cadrul mecanismelor oficiale. Artiștii/artiștele care expuneau în cadrul proiectelor alternative erau prezenți și în structura stabilă a UAP, dar proiectele non-oficiale au fost o „alternativă estetică” la puterea comunistă¹⁹ sau la „modernismul sobru”. Expozițiile alternative, prin selectarea și

19 Judit Angel, în textul curatorial pentru *When History Comes Knocking. Romanian Art from the 80s and 90s in Close-up*, 3 decembrie 2010-9 februarie 2011, Galeria Plan B, Berlin.

invitarea participanților să producă lucrări pentru un anumit context ori concept sau să contribuie cu imagini la un discurs organizat și pre-construit de cineva, au consolidat o mulțime de artiști „de top”, aparținând mai multor generații. Mecanismul de expunere ierarhică din cadrul saloanelor oficiale era înlocuit de gestul selectiv al invitării.

Tipuri de expoziții alternative:

- Tabere și simpozioane de creație: începând din august 1970 cu Măgura-Buzău, taberele erau locurile unde, alături de sculptură în aer liber sau studiu de peisaj, puteau să aibă loc uneori intervenții de *land art*, proiecte experimentale și, mai târziu, *performance*-uri (de exemplu, evenimentul de la Sibiu din 1986²⁰ a fost numit oficial Colocviul Artiștilor Tineri – Tabăra de documentație și creație).
- Expoziții de mari dimensiuni tematice sau analitice, cu cadru conceptual și tendințe proto-curatoriale (cum ar fi *Studiul 1*, Timișoara, 1978 sau *Locul – faptă și metaforă*, Muzeul Satului din București 1983), abordări interdisciplinare (*Scrierea*, Institutul de Arhitectură București, 1980, *Spațiul-obiect*, Institutul de Arhitectură București, 1982), evenimente intermedia (cum ar fi *Medium 1*, Sfântu Gheorghe, 1981) etc.
- Câteva dintre expozițiile naționale de tineret, cum ar fi cea de la Baia Mare în 1988, sunt, de asemenea, studiate ca expoziții alternative.

În paralel cu proiectele de mari dimensiuni, care au prilejuit articole critice consistente, au existat și evenimente sau expoziții la scară mică, situate mai aproape de limita alternativă și mai departe de paradigma oficială.

Termenul *curatoriat* și funcția omonimă și-au făcut simțită prezența în arta românească în prima jumătate a anilor '90, dar cele mai multe dintre expozițiile alternative aveau „organizatori” care scriau și texte cu caracteristici curatoriale, în care reflectau asupra tematicii și gradului de interdisciplinaritate pe care majoritatea expozițiilor alternative mari le propuneau.

Expozițiile de sinteză sau tematice se puteau dezvolta numai în cadrul instituțional al artei oficiale. Au rămas documentate foarte puține evenimente care să fi scăpat acestui cadru, iar cele despre care se discută acum sunt astăzi mult mai cunoscute decât au fost la vremea lor, fiind situații sau acțiuni care aveau loc în natură, în spațiul privat sau în locuri/spații mult mai discrete decât galeriile UAP. Așa au fost, de pildă, prima parte din proiectul *mail art* realizat de Constantin Flondor și Iosif Király – *Viața fără artă* (desfășurat în 1983 în atelierul lui Flondor din Timișoara și în 1984 la galeria UAP din Lugoj), acțiunea lui Alexandru Antik, *Microeveniment sociologic*, Cluj, 1980, sau seria de acțiuni înregistrate video *House pARTy*²¹ (București, 1987 și 1988), care au avut loc în casa și curtea lui Decebal și a Nadinei Scriba. Proiecte precum cele de mai sus nu au fost ținute secrete (spre deosebire de lucrările video anti-Ceaușescu realizate de Constantin Flondor și Ion Grigorescu), dar au existat în zona gri, nedocumentate oficial în articole de revistă, vizibile totuși în margini și printre rânduri: *Viața fără artă* ajunge să fie expus într-o galerie a UAP (pe principiul: eveniment în oraș mic, cu mai mare posibilitate de expresie pe măsură ce te îndepărtați de centru, de București); *House pARTy* ajunge să fie menționat, ca proiect de artă video, în notele biografice incluse de Wanda Mihuleac (ca una dintre participante) în catalogul²² foarte vizibil și oficial care însoțea în 1988 personala ei de mari dimensiuni de la Muzeul de Artă al RSR (pe principiul: anumiți artiști importanți erau privilegiați de sistemul cultural oficial, iar mecanismele de cenzură erau mai puțin atente la detalii în cazul lor).

20 Evenimentele din Sibiu în 1986 – o săptămână de conferințe, expoziții, *performance* – au căpătat faimă pentru acțiunea lui Alexandru Antik, *Visul n-a pierit*, ce a avut loc în pivnița Muzeului Farmaciei din Sibiu, fiind oprită înainte de final de un agent al Securității, care fusese alertat de cineva din public. „Până aici s-a realizat scenariul acțiunii individuale, completat pe parcurs de o mică intervenție a unui domn în costum, la indicația căruia totul a fost oprit, spațiul curățat și organele sângerându-se afara orașului. Cineva probabil a considerat că „s-a îngroșat gluma.” Alexandru Antik, în catalogul *Antik '77-94. Viziune. Memorie. Reconstituire*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1994, p. 8.

21 *House pARTy* a fost numele folosit pentru două sesiuni de *performance* și intervenții în spațiu privat, filmate pe casetă video, ce au avut loc în 1987 și 1988, fără public, în casa din București a lui Decebal și a Nadinei Scriba. Au participat: Călin Dan, Dan Mihăilțianu, Iosif Király, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Dan Stanciu, Teodor Graur; informații extrase din proiectul *Arhiva Atelier 35*, expus pentru cercetare în cadrul *MMCP/Mai Mult Ca Perfect*, Spațiul Platforma, 18-30 septembrie 2012.

22 Wanda Mihuleac, catalogul expoziției personale organizate de Muzeul Național de Artă al RSR și UAP, mai-iunie 1988; evenimentul e menționat în cadrul biografiei din catalog, la categoria *Filme*, ca: 1987 – „House-party”, bandă video, Sony u-Matic, color, B-W, 20 min., p. 19.

Expozițiile tematice, de mari dimensiuni și cu ambiții interdisciplinare, erau primite cu atenție de public, fiind însoțite de comentarii critice cel mai adesea favorabile în revista *Arta* și alte publicații culturale. Expresia „de referință pentru viața noastră artistică” se întâlnește adesea (o regăsim și în comentariile la *Studiul 1*, la *Locul – faptă și metaforă*). Diferențele esențiale dintre expozițiile *alternative* și cele *oficiale* sunt *tendențele lor teoretice proto/pre-curatoriale, focalizarea tematică, o înclinație spre intermedialitate și interdisciplinaritate, privilegierea practicilor experimentale*. În *Artele plastice în România 1945-1989* Magda Cârneli scrie: „Începând din această perioadă, cultura totalitară condeie o parte unei culturi non-oficiale, divizându-se progresiv în două culturi legale diferite, una oficială, alta mai mult sau mai puțin independentă și subversivă.”²³ Dar subversiunea nu este caracteristică scenei artistice alternative românești dinaintea de 1989 (cuvântul „subversiv” în sine făcea parte din îndreptarul terminologic al cenzurii și dacă acest termen era aplicat unei lucrări ea devenea imposibil de arătat în public), la fel cum arta nu a fost niciodată politică („politicul” fiind un atribut al artei oficiale). În schimb, *independența* era văzută ca o realizare valoroasă și privită mai ales în sensul independenței față de comenziile artei oficiale. Nu se poate vorbi în arta dinaintea de '90 de *două culturi diferite*, nu în sensul în care am putea privi scenele artistice *underground* din Ungaria sau Iugoslavia aceluiași ani, de ale căror abordări arta românească era oricum și mai puțin conștientă decât de discursurile vestice predominante. Putem vorbi de o cultură oficială, nuanțată uneori de metodologii alternative.

Distincția pe care o identifică Bojana Pejić pentru arta est-europeană între *normalitate* și *normalizare*²⁴ (termenii folosiți de autoare sunt *normality* și *normalization*) poate fi observată și în relațiile și diferențele dintre marile expoziții oficiale și alternative. Le putem considera pe cele din urmă ca fiind o formă de „normalitate” a sistemului, în timp ce primele – saloanele de tip oficial – pot fi privite ca forme de *normalizare* ale sistemului artei românești (pentru că nu doresc să creez echivalențe care nu își au rostul, cu perioada de „normalizare” care urmează în Cehia după 1968, cea mai bună înțelegere contemporană a termenului provine din managementul bazelor de date²⁵). Ambele se înscriu în limitele *normativului*.

Modificarea de paradigmă socio-politică de la finele anului 1989 urma să fie tradusă discursiv ca libertate și economie liberă, înlocuind conceptele de dictatură și economie centralizată. La nivelul mijloacelor de expresie în arta vizuală românească modificarea de paradigmă se manifestă ca o eliberare a practicii, trăită printr-o explozie de *happening*-uri și *performance*-uri, în care literalul înlocuiește strategia exprimării „printre rânduri”. Pe de altă parte, la nivel lingvistic și instituțional, latențele de sistem sunt prezente. Artă „se eliberează”, dar în cadrul de gândire și cu expresiile și definițiile dinaintea de 1989. Poate una din latențele simbolice este însăși continuitatea revistei *Arta*, care continuă să fie publicată după 1990, pentru că numerele lunare erau pregătite cu multe luni înainte, materialele deja prelucrate pentru tipar, în același format grafic, înlocuind primele pagini omagiale și oficiale de propagandă cu discursurile inspirate de revoluție.

Voi folosi în cele ce urmează două dintre cele mai importante expoziții de la începutul anilor '90 – *Stare fără titlu* și *Sexul lui Mozart* – ca modalitate de a observa unele din transformările, tranzițiile și latențele la lucru în *Jetztzeit* și ca mecanism de forare personală, subiectivă (prin intermediul câtorva exemple) în cele două tipuri principale de expoziții care au coexistat în arta românească – *alternative* și *oficiale*.

De la Stare fără titlu la practici proto-curatoriale în anii '70-'80 în România

Pivotul:

Timp de trei zile (9-12 mai 1991) la Timișoara a avut loc o serie de evenimente – o expoziție de mari dimensiuni și mai multe acțiuni urbane – grupate sub numele *Stare fără titlu*. Aveau să devină primele dintr-o serie de proiecte cu acoperire națională și apoi internațională care-și vor focaliza atenția pe experiment și forme variate de performativitate (*Pământul*, 1992 și, din mai 1993 până în octombrie

23 Magda Cârneli, *Artele plastice în România 1945-1989*, București, Meridiane, 2000, „Introducere”, p. 7.

24 A se vedea Bojana Pejić, „Dialectics of Normality”, în *After the Wall*, p. 20; menționez că privesc critic utilizarea acestor două concepte, ele fiind emanamente segregacioniste din punctul de vedere al teoriilor sociale, și consider eronată transferarea lor în domeniul teoriei artei.

25 Normalizarea bazelor de date este un mod sistematic de a asigura că o structură de date este potrivită pentru interogări de uz general și ferită de anumite caracteristici nedorite – precum inserări, aduceri la zi, ștergeri – care ar putea duce la pierderea integrității datelor; este un proces prin care se asigură stabilitate bazelor de date online.

2002, patru ediții ale festivalului de *performance* Zona). *Stare fără titlu* a fost organizată de Atelier 35 Timișoara și *Alb 16*, un grup independent de artiști și teoreticieni (printre care Ileana Pintilie, Sorin Vreme, Tiberiu Giucă, Ioan Oprescu, Simona Nuțiu). S-a participat amplu; Olga Bușneag scrie în *Arta*: „au participat artiști, critici, studenți, elevi din Banat, Transilvania, Muntenia, din Timișoara, Cluj, Oradea, Arad, Lugoj, București”²⁶. Această enumerare, plasată chiar la începutul cronicii sale, accentuează dimensiunea și importanța evenimentului într-un mod care aduce aminte de felul în care se marca, cu mândrie națională, scara și amploarea Republicanelor sau Bienalelor dinainte de 1989, dar și aria de acoperire a marilor expoziții alternative de importanță pentru istoria recentă, precum *Studiul 2* sau *Medium 1*. Într-adevăr, una din ambițiile *Stării fără titlu* era de a fi un eveniment de anvergură, atât prin participare, cât și prin numărul de tendințe artistice aduse laolaltă: neo-expresionism, intermedia, instalații, intervenții *site-specific* și, în inima proiectului, *performance*-uri și *happening*-uri (urbane sau în spațiul public muzeal). Expoziția a ocupat două spații: Galeria Helios a Uniunii Artiștilor Plastici din Timișoara și Muzeul de Artă; zona centrală a orașului a fost cadrul pentru acțiunile din spațiul public: Piața Unirii (unde se află și Muzeul de Artă, deși în 1991 intrarea se făcea nu din piață, ci de pe o străduță laterală) și Piața Victoriei (unde era amplasată Galeria Helios). Supusă unui proces de renovare început în anii '70 și abandonat în anii '80, partea muzeului numită Palatul Baroc era aproape în ruine prin 1991 și înconjurată de schele abandonate, în timp ce Muzeul de Artă funcționa într-o clădire alăturată, numită Aripa de Vest, cu numai câteva camere utilizate pentru expoziții temporare. *Stare fără titlu* a folosit Palatul Baroc pentru intervenții în spațiu și *performance*, grupând picturile, obiectele și instalațiile în Aripa de Vest și la Galeria Helios.

Numele proiectului, *Stare fără titlu*, promitea – și ar fi putut să fie – un construct conceptual puternic, care să marcheze relația dintre incapacitatea de a atribui un titlu în genere și imposibilitatea de a denumi o stare a sinelui. Însă evenimentele de la Timișoara nu au avut conținut conceptual, ci afectiv, fiind orientate spre exprimarea unor stări mentale greu de denumit, iar imposibilitatea de a denumi în sens conceptual (dacă privim actul *denumirii* unei expoziții ca un dat discursiv curatorial cu scop de contextualizare) este legată de decadele de ne-denumire a expozițiilor – care sunt *de pictură, județene, republicane, anuale* etc. – atâtea și atâtea stări fără titlu. Numele este aspru criticat de Călin Dan în dialogul său cu Adrian Guță și Iosif Király, „Populism în cadrul elitei”²⁷, dezamăgit de absența unor reacții critice în interiorul comunității artistice, care perpetua astfel apatia anterioară lui 1989. „[...] ne-am obișnuit în anii '80, când de bine-de rău generația noastră și personalități din alte generații au format o categorie a opoziției față de putere – opoziție difuză, făcută cu niște mijloace destul de criptice, dar pe care noi înșine o cotam drept opoziție (poate ne și plăcea lucrul acesta) – ei bine, acea categorie, omogenizată printr-un conflict cu puterea, care mă tem că totodată era și un pact cu puterea, un fel de acceptare și tolerare – deci acea categorie trebuie să dispară [...]” spune Călin Dan²⁸, care remarcă în cadrul dialogului și că expoziția „suferă de acea boală foarte veche a expozițiilor lipsite de concept”²⁹. Cu privirea de acum, putem gândi că această *stare*, poate imposibil de definit, era *politică*³⁰ și, considerată din acest unghi, *Stare fără titlu*, alături de expoziții de mai mici dimensiuni precum *Alimentara*³¹ (*subREAL*, 1991) pare să producă la începutul anilor '90 un discurs asupra decadelor anterioare, asupra situațiilor culturale și sociale din România optzecistă. Schimbarea de paradigmă după 1989 este însoțită de o formă de latență a sistemului, prezentă la nivelul discursului artistic ca amestec de sensuri vechi și noi pentru aceleași cuvinte sau concepte. Cele două evenimente menționate includ, în conținutul lor și

26 Olga Bușneag, „Revoluția suntem noi (Beuys)”, Timișoara: *Stare fără titlu*, în *Arta*, nr. 5, 1991, p. 2; au participat, printre alții, Ioan Aurel Mureșan, László Ujvárossy, Sorin Vreme, *subREAL* (Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihălțianu), Constantin Flondor, Călin Beloescu, Rudolf Bone, Sándor Bartha, Gina Hora, Simona Nuțiu, Lia Perjovschi, Dan Perjovschi, Vlad Barbu, Geta Brătescu, Ion Grigorescu, Camelia Crișan Matei, Teodor Graur, grupul *Stare fără titlu* al elevilor/elor de la Liceul de Arte etc.

27 Călin Dan, Adrian Guță, Iosif Király, „Populism în cadrul elitei”, Timișoara: *Stare fără titlu*, în *Arta*, nr. 5, 1991, pp. 4-8: „mi se pare teribil de nefericit titlul sub care s-au desfășurat evenimentele.”

28 *Ibidem*, p. 4.

29 *Ibidem*, p. 6.

30 Poate cel mai elocvent exemplu este dat de interviul-acțiune „Artă și democrație” realizat de Teodor Graur la *Stare fără titlu*, în care trecătorii prin centrul Timișoarei răspund la întrebarea Ce este *arta*? și reacționează, în primul rând la instalația lui Constantin Flondor. Aceste răspunsuri, înregistrate audio de Graur, sunt apoi instalate în cadrul expoziției. Ceva, în interviu, remarcă: „Când spui că ceva nu e bine, în societate, deja e politic, nu-i așa?” Teodor Graur, „Artă și democrație”, în *Arta*, nr. 5, 1991, pp. 10-11.

31 *Alimentara* a fost o expoziție realizată de grupul *subREAL* (format în 1990) și câțiva artiști invitați (Ion Grigorescu, Teodor Graur) la București, Galeria Orizont, în februarie 1991, cu instalații folosind alimente ce predominau în alimentarele anilor '80.

al criticii care le însoțește și nuanțează, grade variate de reflecție sau demonstrare a acestor latențe de sistem – de la inventarul făcut de *Alimentara* hranei asociate tipic cu economia ultimei decade a regimului Ceaușescu (conserve, „tacâmuri”, „adidași” și alte resturi de carcase, rații, organizarea tipică a galantarelor în anii '80) la manifestul lui Ion Grigorescu, *Nu – milițienilor, securiștilor, comuniștilor*, montat pe schelele ruginite ale Palatului Baroc.

Modernitatea latentă din *Stare fără titlu* permite, în cadrul metodologic pe care mi-l propun, o privire înapoi, spre modernitatea dinainte de 1989, pe care o vom observa în teoretizarea sa proto-curatorială (așa cum apare în abordarea teoretică a Ancăi Vasiliu pentru expoziția *Locul – faptă și metaforă*) și ca mișcare (privind în mod special la momente ale neo-avangardei precum neo-constructivismul și la felul în care termenul neo-avangardă este nuanțat în cadrul expoziției *Medium 1* din 1981).

În cazul evenimentului *Stare fără titlu*, multe din acțiunile care au avut loc la Timișoara amalga-mau straturi de semnificație existențialiste, constructiviste și (neo)ortodox-spirituale cu direcții de critică politică și intervenție socială. Tendințele existențialiste și spirituale sunt cel mai bine reflectate de *happening*-ul lui Rudolf Bone, acțiunea și instalația lui Constantin Flondor, *Duminica Orbului*, sau acțiunea de grup a Cameliei Crișan Matei, *Procesiune cu Prapori* (organizată împreună cu Ileana Pintilie și Eugen Gondi). În colțul celor care intervin în cheie politică și socială stau *performance*-urile lui Teodor Graur (*Artă și democrație*), spațiul de trai și acțiunea de desen a lui Dan Perjovschi sau votarea ironică propusă de grupul *subREAL* în *Je t'aime moi non plus*. Acțiunea în spațiul public, ca practică definită prin aleatoriul reacțiilor privitorilor, nu se întâmpla prea des înainte de 1989, spațiul public însuși fiind fie simulat, fie controlat de privirea panoptică; unul din puținele exemple de intervenție în spațiul public ar fi acțiunea de stradă *Echinox*, care a avut loc tot la Timișoara în 1983, realizată de elevi și eleve de la Liceul de Arte local, sub coordonarea/cu colaborarea artiștilor Constantin Flondor, Doru Tulcan și Iosif Király³².

Una din cele mai relevante componente ale *Stării fără titlu* este participarea publică întâmplătoare, care ajunge să transforme o parte din acțiuni în reacții de masă. De exemplu, *happening*-ul sollicitant fizic al lui Rudolf Bone are loc în fața unui public larg, format din persoane aflate în trecere prin Piața Victoriei, cărora artistul le cere, spre finalul acțiunii, să sară pe scândura mare de lemn sub care stătea ghemuit și pe care o târâse mai înainte de-a lungul pieței. Cum afirma Ion Grigorescu în „Acțiuni' asupra publicului”³³, „publicul era tulburat până la confuzie” de auto-rănirea voluntară dorită de Bone, pentru că oamenii li se reamintea de imediatul revoluției și de interpretarea literală a Timișoarei ca „oraș-martir”. În actul de *performance* sensul se formează în intervalul dintre actant și spectatori, iar acea zonă de spațiu-timp include întotdeauna interactivitate. În cazul *Stării fără titlu* acest interval era social („inconștientul social”) și simbolic (cu nuanțe expiatorii). *Performance*-urile au fost puternic influențate și de peisajul politic al României din 1991: post-revoluționar, post-electoral și post-„libertate”/ Piața Universității. Acțiunea *Je t'aime moi non plus* a grupului *subREAL* angaja în mod explicit nou descoperita identitate electorală. Combinând ironia postmodernă cu o invitație adresată publicului să-și interpreteze din nou, în cheie îngroșat ironică, nou-născuta libertate de alegere și de opinii, procesul votării era sexualizat, erotic, simbolizat de gestul electoral prin care votul (un penis de carton) era introdus în urnă (ornamentată cu decorații de nuntă), contraparte feminină la votul masculin, declarație de iubire și fertilizare politică, traducere în spațiu a înjurăturilor masculine standard. Publicul era compus din persoane aparținând comunității artistice – *performance*-ul nefiind adresat străzii în mod direct. Apar atitudini religioase, sexiste. În același dialog publicat sub titlul „Acțiuni' asupra publicului”, Ion Grigorescu notează că „votarea” propusă de *subREAL* „m-a pus pe mine într-o încurcătură foarte mare. Am avut și eu cândva perioade de eliberare sexuală. Între timp am devenit un creștin practicant. [...] Acțiunea mi s-a părut legată semnificativ de diferența de mentalitate București-Timișoara. Bucureștiul mi s-a părut un pic zeflemitor. Timișoara parcă nu merită propunerea asta. Eu, de pildă, în compoziția mea am o prostituată. M-am gândit să supralicitez, să mai aduc și un poster porno și să fac câteva lămuriri privind revoluția la feminin: vezi femeia-fesenistă. Dar am renunțat din pricina locului.”

Într-un alt registru al discursului politic – politica și spațiul public ca mecanisme de presiune și modelare individuală – încăperea claustrofobă de desen a lui Dan Perjovschi, care timp de trei zile

32 *Echinox* a fost o acțiune de intervenție stradală petrecută în 1983 la Timișoara, un eveniment social și ecologic în care elevi și eleve de la Liceul de Arte au marcat și trasat pe trotuar urmele copacilor care fuseseră tăiați de pe bulevardul unui cartier pentru a mări alea p pietonală.

33 Ion Grigorescu, Geta Brătescu, Șerban Foarță în dialog, „Acțiuni' asupra publicului”, în *Arta*, nr. 5, 1991, p. 9.



Teodor Graur
 Detaliu din acțiunea *Artă și democrație*, în cadrul expoziției *Stare fără titlu*, Timișoara, 1991
 Credit fotografic: Iosif Király



Rudolf Bone
Happening, detaliu din acțiune, în cadrul expoziției *Stare fără titlu*, Timișoara, 1991
 Credit fotografic: Iosif Király



Dan Perjovschi
 Detaliu din acțiunea din ghereta paznicului Palatului Baroc, în cadrul expoziției *Stare fără titlu*, Timișoara, 1991
 Credit fotografic: Iosif Király



Echinox, acțiune în spațiul public a elevilor Liceului de Arte din Timișoara, 1983
 Credit fotografic: Iosif Király

a devenit și unitatea sa de locuire în interiorul Palatului Baroc (cabina paznicului Muzeului), poate fi interpretată ca metaforă pentru existența interioară care fusese o sursă de refugiu intelectual înainte de 1989 și care, după alegerile din 1990, adapta conceptul discutabil de *Innere Emigration* la realitățile noului discurs social.

Alte două proiecte se pot plasa la mijlocul spectrului, între acțiunile laic-politice și cele simbolice-religioase: o instalație de grup făcută de elevi și eleve de clasa a IX-a de la Liceul de Arte din Timișoara sub coordonarea profesorului Sorin Vreme și instalația-intervenție în spațiul public a lui Constantin Flondor, *Duminica Orbului*. Prima dintre cele două era o construcție *site-specific* din hârtie albă, numită *În drum spre ce?*, amplasată în Palatul Baroc. Persoanele foarte tinere care au participat la realizarea ei stau ca simbol pentru importanța pedagogică a Liceului de Arte din Timișoara, în care la începutul anilor '70 se făcuseră schimbări curriculare esențiale³⁴ sub influența școlii Bauhaus, la inițiativa unei părți dintre profesori, majoritatea membri ai grupurilor *111/Sigma 1*. După expoziția *Stare fără titlu* elevii și elevele implicate în ea au continuat să lucreze împreună, formând un grup care a purtat chiar numele *Stare fără titlu*³⁵.

Lucrarea lui Constantin Flondor, *Duminica Orbului*, dezvoltă un proiect anterior al artistului – instalația din cadrul expoziției din 1983, *Locul – faptă și metaforă* de la Muzeul Satului din București. Aceea fusese o intervenție minimalistă, de „întoarcere spre natură ca act spiritual”, folosind mere, nisip și o pungă de apă. Instalația în spațiul public timișorean adăuga conținutului poetic și religios al lucrării un unghi de reflecție politică, prin titlul ales: *Duminica Orbului* era numele ironic atribuit de opinia publică alegerilor prezidențiale din 1990 (care avuseseră loc cu exact un an înainte de *Stare fără titlu*). Flondor își descrie instalația ca pe un traseu cu trei straturi de semnificație: puritate și ordine (o piramidă din mere și nori/pachete de aer din ramuri de viță-de-vie), energie vitală și sete (mere, salată verde, borcane cu apă în aranjamente aleatorii), degradare (resturi de ziare, mere putrezite, smoolă topită)³⁶. Traseul dintre primele două era indicat de un text religios scris pe jos, câteva pasaje din *Noul Testament* descriind vindecarea orbului. Primul strat al instalației stabilește o legătură vizuală cu activitatea artistului din anii '70, cu transformările care au loc în practica neo-constructivistă a grupului *Sigma 1* și cu seriile de intervenții de tip *land art* realizate de Flondor în 1975–1976, în colaborare cu elevii și elevele sale de la Liceul de Arte, în Pădurea Deea și pe malurile râului Timiș. Norii din ramuri de viță-de-vie (pe care îi numește *pachete de văzduh*) fac trimitere la *Structura elastică*³⁷ construită de *Sigma* în 1970. Piramida de mere re-contextualizează unul din modulele de bază din proiectele constructiviste ale grupului *Sigma* – piramida, care este folosită inclusiv ca bază pentru fragilul *Turn informațional*³⁸ (1971), care sintetiza gândirea vizuală și influențele la care grupul a fost receptiv (de la Nicolas Schöffer și Vladimir Tatlin la Victor Vasarely și „estetica informațională” a lui Max Bense).

Aspectul interactiv al instalației lui Flondor a venit necalculat, de la oamenii strănși pe stradă să-l privească aranjând elementele componente și să-i pună întrebări. Totul a dispărut până a doua zi, fără să lase vreo urmă că acolo fusese ceva³⁹. Publicul consumase ce era de mâncat și aruncase restul obiectelor.

34 Grupul *Stare fără titlu* includea, cu variații, elevi și eleve ai Liceului de Arte din Timișoara, sub coordonarea profesorului Sorin Vreme: Hanelore Lott, Filip și Tudor Odangiu, Maria Crista, Costin Brăteanu, Paul Deheleanu, Flora Răducan, Amalia Munteanu etc. Ei au continuat să lucreze împreună, intermitent, sub diverse nume și grupări, până în primii ani ai studenției la Universitatea de Arte, când au adăugat grupului studenți la Teatru, Filosofie și Litere. Una din cele mai cunoscute acțiuni în spațiul public ale acestui grup, numită *Circulați pe trotuarul de vis-à-vis*, a avut loc în 1992 și combina desenatul în spațiul public cu purtarea prin centrul Timișoarei a unui cap de carton de mărimea unui om și a câtorva pancarte cu mesajul-titlu al *performance*-ului.

35 Procesul de transformare al Liceului de Arte din Timișoara a început după 1969, odată cu sosirea ca profesori a membrilor grupului *111* (Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Roman Cotoșman) și mai târziu a lui Doru Tulcan. Interesul lor față de modelul de educație Bauhaus, interdisciplinaritate, design, film și fotografie a dus după 1970 (anul în care Mircea Malița, ministrul Educației, le-a aprobat proiectul) la includerea în programa liceului a unor cursuri niciodată până atunci predate în liceele de artă, precum *Gramatica Formelor*, *Studiul Culoarei*, *Estetica formelor utile*, *Film și fotografie*, cursuri interdisciplinare. Liceul din Timișoara a fost considerat un experiment/model pilot pentru învățământul artistic al anilor '70, un model care însă nu a ajuns să se extindă la alte instituții similare. A se vedea, de pildă, Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate. Pedagogia artistică în secolul al XX-lea*, Timișoara, Fundația Interart TRIADE, 2006.

36 Constantin Flondor, interviu cu Simona Dumitriu, mai 2010.

37 *Structura elastică*, în prezent în colecția Muzeului de Artă din Timișoara, este realizată din fire de oțel tensionate. Grupul *Sigma*, 1970.

38 *Turnul informațional* a fost o sculptură constructivistă caracterizată prin fragilitatea structurii și a materialelor, fragilitate care a influențat preponderentă sa expunere sub formă de documentație fotografică. Numai fotografiile ale *Turnului* au fost expuse în cadrul *Romanian Art Today* (Galeria Richard Demarco, 1971) sau în *Arta și orașul*, Galeria Nouă, București, 1974. De fapt, turnul ca atare a fost oferit spre vedere publicului numai o singură dată, într-un context surprinzător de îndepărtat de discursul artei experimentale: în timpul Simpozionului Internațional de Marketing, ținut în 1973 la Universitatea de Vest din Timișoara, turnul a fost instalat în holul Universității. După închiderea acelei expoziții, *Turnul informațional* a fost deteriorat în timpul transportului și niciodată reconstruit.

39 Constantin Flondor, interviu cu Simona Dumitriu, mai 2010.



Constantin Flondor
 Detaliu din acțiunea *Duminica
 Orbului*, în cadrul expoziției *Stare
 fără titlu*, Timișoara, 1991
 Credit fotografic: Iosif Király

Stare fără titlu este un reper pentru istoria artei locale recente și pentru că s-a dorit a fi o primă trecere în revistă de mari dimensiuni, post-'90, a diverselor practici artistice *alternative* începute în anii '70 și '80. A fost prima dintr-o serie de evenimente dedicate *performance*-ului. Munca Ilenei Pintilie și a lui Sorin Vreme pentru *Stare fără titlu* a fost, în sine, un fel de tranziție între proto-curatoriatul anterior anilor 1989-90 și înțelegerea/utilizarea deplină a conceptului (terminologia va apărea mai târziu); în doar câțiva ani aveau să fie produse expoziții de *curatoriatic auctorial*, care în sfârșit nu mai aveau legături nici cu procedurile UAP, nici cu suprapunerile optzeciste dintre scena artistică oficială și cea alternativă. Proiectele lui Călin Dan (*Ex Oriente Lux* sau *010101...* pentru CSAC), cele realizate de Judit Angel la Muzeul de Artă Arad (*Art Unlimited SRL*, *INTER(n)*, *complexul muzeal*), Festivalul de *performance* Zona, curatoriatic de Ileana Pintilie, sunt printre exemplele notabile.

Folosesc *Stare fără titlu* nu numai ca prilej de retrospectivă a proceselor artistice din timpul tranziției românești timpurii, ci și ca pivot, ca mecanism de întoarcere în timp pentru a explora, prin prisma ei, alte exemple de expoziții importante care nuanțau relațiile dintre experimentalism, „tradiție”, modernitate și reflexele oficiale/limbajul de lemn. În *Stare fără titlu* am regăsit latența acestor dinamici – practicile se vor sintetice și expiatorii, în timp ce terminologia și critica de care sunt flancate rămân marcate de ticurile și *habitus*-urile modernității cu specific local.

Întoarcere în timp 1: *Studiul 1⁴⁰* a fost o expoziție de mari dimensiuni (peste 100 de participanți și în jur de 300 de lucrări), desfășurată în aprilie-mai 1978 la Galeriile Bastion din Timișoara (însoțită de proiecții video la Liceul de Arte din oraș). A fost organizată de „artiștii plastici Paul Gherasim (privit de mai mulți artiști și critici ca *ideator*⁴¹ al proiectului), Grigorescu Ion și activistul cultural Coriolan Babeș”. În catalogul expoziției Andrei Pleșu scrie despre ceea ce precede *starea de a face*, iar Titus Mocanu tentează un enunț asupra naturii procesuale a artei și despre artă ca formă de cercetare („În calitate de intenție fermă de cercetare, opera de artă, ca studiu, reprezintă [...] un teritoriu al proiectelor neîncheiate”⁴²), deși, în economia textului său, noțiunile clasice de *expresie* și *studiu* primate ca *forme subiective de confesiune* depășesc în importanță încercarea de a se referi la conceptul de procesualitate. Această idee a artei ca proces apare însă cu claritate în cronică realizată de Mihai Drișcu

40 *Studiul 1*, 1978, a fost urmat de o a doua ediție și un al doilea catalog, *Studiul 2* (decembrie 1981, Galeriile de artă Bastion, Galeria foto AAF, Liceul de Arte Timișoara). A doua expoziție *Studiul*, organizată de aceeași echipă ca prima, a avut o componentă naționalist-etnografică puternică și, deși a beneficiat de receptarea pozitivă a expoziției *Studiul 1*, nu a avut o miză conceptuală sau alternativă.

41 Cuvântul „ideator” a fost folosit de Mihai Drișcu în cronică la expoziția *Studiul 2*, „Alte notații despre „Studiul””, în *Arta* nr. 7-8, 1982, p. 54.

42 Andrei Pleșu, „Despre studiu” și Titus Mocanu, „Arta ca studiu”, în catalogul *Studiul 1*, Timișoara, 1978, fără paginare.

expoziției, acesta notând că în artă *experiența* este legată mai degrabă de capacitatea de a inventa procese, și nu imagini.

Coriolan Babeți contribuie la catalog printr-un text proto-curatorial cu nuanțe conceptuale. Înconjurată de un sortiment bogat de referințe la istoria artei și la tradițiile culturale românești, aceste nuanțe pot fi detectate în titlul textului său, „Studiu despre studiu”, în alegerea de a deschide articolul cu definiții de dicționar multilingve ale cuvântului „studiu” sau în comentariul despre preocupările contemporane ale artei pentru capacitățile ei de comunicare. Babeți clarifică aspectul comunicațional al artei referindu-se la un text al istoricului și curatorului german Lothar Romain despre felul în care scepticismul anilor '70 a dus spre forme de artă concretă și orientată spre cunoaștere și comunicare. Textul lui Babeți este relevant mai ales pentru că din eclecticismul reperelor sale teoretice derivă structura spațială a expoziției, în cadrul căreia au fost organizate șapte „secțiuni” care să corespundă fațetelor și tipologiilor studiului enumerate de Babeți în „Studiu despre studiu”. Mihai Drișcu subliniază (și clarifică) intenția celor trei organizatori de a face o expoziție care să poată fi văzută ca obiect conceptual și scrie în cronica sa din revista *Arta*⁴³: „O primă consecință a acestei voințe teoretice și analitice: plasarea autorilor după structuri exemplificatoare, pe „secțiuni”, desființează norma curentă a „palierelor de notorietate”, locul în enunțul expozițional este dictat de necesități teoretice.” Opinia lui Drișcu marchează amplasarea distinctă pe care și-o căutau evenimentele alternative, poziționându-se ca excepții față de normele oficiale. Multe dintre expozițiile alternative din anii '70-'80 au fost însoțite de cronici în revista *Arta* care evidențiau intenția îndepărtării de norme și efortul organizațional și vizual de selecție și producție care să le așeze în contrast cu tipologia oficială a salonului. De altfel, cum multe din aceste proiecte erau recenzate și uneori chiar organizate de influentul critic Mihai Drișcu, articolele sale adunate se pot citi ca tablou sinoptic al evenimentelor din timpul său (pentru persoanele interesate de diversificarea unghiurilor de pătrundere în istoria artei românești recente).

Cronica lui Drișcu la *Studiul 1* folosește terminologia artei conceptuale și este un bun exemplu al familiarității cu teoriile și practicile echivalente din arta vestică care produc, în special în anii '70 și la începutul anilor '80 în România, un tip de critică de artă care ar putea fi caracterizat prin polisemitism, folosirea simbolurilor și a comparațiilor, a citatelor integrate. În timp ce modernismul târziu se convertea în postmodernism, formele și sensurile artei erau organizate ca liste de inventariere a direcțiilor și mișcărilor, iar enumerările deveneau din ce în ce mai lungi, cunoașterea termenilor depășind în importanță studierea fațetelor și detaliilor fiecărui concept. Exemplul unei astfel de liste îl găsim în textul introductiv al lui Ágoston Vilmos la catalogul expoziției *Medium 1*⁴⁴.

Condensat, două paragrafe din cronica la *Studiul 1* conțin nu numai un exemplu în miniatură de inventar al tendințelor artistice, dar și referința la un eseu important al lui Pierre Restany (teoretician al Noului Realism, apropiat al lui Yves Klein), „L'Autre face de l'art”, care fusese publicat în câteva numere consecutive ale revistei *Domus* (ianuarie–iulie 1978). Acolo Restany trasează o istorie a funcției de deviere în arta contemporană, de la câștigul autonomiei la graduala dematerializare a artei. Interesul lui Pierre Restany față de Europa de Est și influența sa asupra teoriei de artă din țările Blocului Estic au fost subliniate în componenta de arhivă a expoziției *Les Promesses du passé* de la Centre Pompidou⁴⁵. Citându-l pe Restany în 1978, „la cold”, Drișcu scrie că „arta contemporană pierde componenta estetică în profitul componentei morale... Un fenomen compensator de recuperare obiectivă se produce la nivelul înregistrării acțiunii sau a metodei de lectură a propoziției conceptuale.”⁴⁶ În *Studiul 1* au fost incluse și proiecțiile multi-ecran de film super 8 *Multivision 1* și *2* (autori Flondor – Bertalan – Tulcan), care au avut loc în sala de sport a Liceului de Arte din Timișoara. Ulterior, proiecțiile au mai fost realizate de două ori, în 1979 la Cluj, la invitația Anei Lupaș, și în 1980 în cadrul expoziției alternative de mari dimensiuni *Scrierea*, organizată de Wanda Mihuleac și Mihai Drișcu la București. *Multivision* este considerată ultima lucrare a grupului *Sigma 1* (autorii semnând deja separat) și simbolizează, prin cele trei expuneri, un fel de sinteză a unei epoci care se încheia – aceea a experimentului vizual de tip constructivist – în timp ce se deschidea cea a scrisului, a construcțiilor conceptuale. Fundalul semi-transparent al proiecțiilor din 1978 citează *Structuri gonflabile* (instalație din 1974, în care *Sigma 1* proiecta pe obiecte gonflabile

43 Grupajul „Studiul”, în revista *Arta*, nr. 7, 1978, texte de Mihai Drișcu, Paul Gherasim, Coriolan Babeți. Mihai Drișcu, p. 19.

44 *Medium 1*, 1981, catalog și expoziție, Sfântu Gheorghe.

45 „Sources, archives, documents, films”, texte de Natașa Petreșin-Bachelez, în catalogul *Les Promesses du passé*, pp. 182–203.

46 Drișcu, Grupajul „Studiul”, p. 19.

transparente ce umpleau una din camerele aceluiași Galeriei Bastion) și trimite la experimentele de *land art* ale grupului cu elevii lor (parte din aceste experimente filmate fiind incluse în *Multivision*). În 1991, în *Stare fără titlu*, regăsim elevi și eleve, pungi de văzduh, pierderea titlului și aproape aceleași persoane.

Întoarcere în timp 2: *Locul – faptă și metaforă*, mai–iulie 1983, Muzeul Satului, București

Locul pornea de la conceptul lui Ernst Cassirer de „forme simbolice”⁴⁷, puse în expoziție în relație cu abstracția (în sculptură) și realul (în instalații)⁴⁸ și se baza, așa cum menționează Anca Vasiliu⁴⁹, autoarea și co-organizatoarea expoziției (alături de Wanda Mihuleac), pe sugestii provenind mai degrabă din teoria literară și filosofie decât din artele vizuale. Conceptul de „curatoriat” era necunoscut în România anilor '80, dar ideea că e vorba de o expoziție „de autor” este prezentă în conceperea *Locului*, organizarea evenimentului bazându-se pe un text care îl precede și în care se regăsesc atât proiecția teoretică, cât și conceptul vizual al viitoarei expoziții: pe fondul unui interes pentru interdisciplinaritate și ecologie, argumentul ei central era de natură platoniciană (axat pe relația dintre formă și materie). În cuvintele Ancăi Vasiliu, „fiecare LOC = o intersecție, o răscruce, un gând cu o formă, o idee cu o porțiune de materie, un simbol reunit”⁵⁰.



Locul – faptă și metaforă, imagine de ansamblu din Muzeul Satului, București, 1983
Credit fotografic: arhiva Anca Vasiliu



Wanda Mihuleac
Detaliu din instalația *Intervenție în mediu agrar*, în cadrul expoziției *Locul – faptă și metaforă*, Muzeul Satului, București, 1983
Credit fotografic: arhiva Anca Vasiliu

Muzeul Satului era folosit drept cadru instituțional (fiind organizator oficial, alături de Uniunea Artiștilor Plastici, filiala București), ca prim reper, etnografic și în aer liber, pentru expunerea artei moderne – al doilea reper –, iar compusul dintre ele se dorea a fi, în mod ideal, un continuum, un flux de semnificații în dialog în aceeași măsură în care era un dialog de forme, în care intervențiile artiștilor/artistelor moderni/e sau plasarea lucrărilor lor erau asociate nu numai cu casele țărănești sau locul din muzeu în care erau așezate, dar și cu lucrările din apropiere, într-un act de „reunificare”. Față de tradiție, modernitatea putea fi văzută ca o *concordanță de atitudine*⁵¹, cum va preciza istoricul de artă Vasile

47 Anca Vasiliu, interviu realizat de Simona Dumitriu, Paris, iunie 2010.

48 „Un vas de lut era o curbă, pe care puteam să o asociez foarte bine cu un tablou abstract sau cu o instalație de Wanda Mihuleac.” Anca Vasiliu în dialog cu Simona Dumitriu, Paris, iunie 2010.

49 Anca Vasiliu este autoare, filosof și istoric de artă, stabilită la Paris din 1990, unde în prezent cercetează și predă la Universitatea Paris-Sorbonne. Cu doi ani și jumătate înainte de *Locul – faptă și metaforă* își încheie studiile de istoria artei și fusese angajată ca muzeografă la Muzeul Satului din București (care pe atunci se numea Muzeul Satului și Artei Populare), la secția „expoziții temporare”. Orientarea sa spre filosofie, literatură, spiritualitate și istoria artei a influențat fundamentul teoretic al celor două expoziții din seria *Locul – faptă și metaforă* (1983) și *Vatra* (1984).

50 Anca Vasiliu, în textul-proiect care a precedat *Locul – faptă și metaforă*, publicat în revista *Arta*, nr. 10, 1983, p. 29, alături de un grupaj amplu, *Colocviu Locul – faptă și metaforă*, la care au participat: I.H. [Ioan Horga], Anca Vasiliu, Magda Cârneci, Paul Petrescu, Răzvan Theodorescu, Călin Dan, Vasile Drăguț (pp. 28–33).

51 „Mulți artiști [...] au înțeles că prezența lor (prin opere) în Muzeul Satului se justifică numai în măsura unei concordanțe de atitudine cu meșterii țărani pe sensul respectului datorat expresivității genuine a materialelor utilizate, pe sensul gravei considerări a duratei ce se implică în fiecare obiect făurit cu rost [...]”. Vasile Drăguț, în *Colocviu Locul – faptă și metaforă*, p. 34.

Drăguț în timpul colocviului despre *Locul – faptă și metaforă*, ale cărui lucrări au fost publicate în revista *Arta*. Dar concordanța de atitudine este prima respinsă de modernitate/modernism (prin definiție anti-tetic tradițiilor), fiind mai degrabă specifică pentru ceea ce Miško Šuvaković califică drept artă utilitară derivată din „modernismul sobru”: „În cele mai multe țări socialiste în anii '60, realismul socialist explicit revoluționar a fost înlocuit cu o artă implicit utilitară derivată din modelul „modernismului sobru’ european – o artă care era decorativă, nici abstractă, nici figurativă, și neutră politic.”⁵² Deși conceptul lui Šuvaković se referă în primul rând la anumite categorii de artă, forțez această paralelă și adaug încă un cuvânt, „simbioze”, pe care îl consider sinonim *concordanței de atitudine*. Întâlnit des în limbajul criticii de artă, îl regăsim în catalogul expoziției *Studiul 2*⁵³, care, similar din acest punct de vedere expoziției din 1983 de la Muzeul Satului, juxtapune reprezentări ale tradițiilor țărănești, icoane, fotografie și instalație contemporană, reflecții despre spațiu și loc.

Nu *Studiul 2* – expoziție pe care nu o văzuse – a hrănit însă inspirația Ancăi Vasiliu pentru juxtapunerile din muzeu, ci *Geometrie și sensibilitate*, expoziție organizată la Sibiu în 1982 la Casa Artelor și argumentată teoretic (în catalog și în recenzii) de istoricul și criticul de artă Ion Frunzetti⁵⁴. În cadrul ei sunt puse alături lucrări contemporane, inclusiv de grafică realizată cu ajutorul computerului⁵⁵, cu lucrări de artă românească, cu intenția de a demonstra, așa cum scrie Frunzetti în textul catalogului, că „o operă de artă plastică este întotdeauna [...] tot o operă de geometrizare.”

Una din caracteristicile principale ale meșteșugului tradițional rural este orientarea lui esențialmente utilitară, ducând la stilizări ale formelor care se pretau la o receptare în cheie estetică, iar abordările oficiale ale artei sprijineau discursurile care își revendicau o continuitate cu aceste tradiții, din ele rezultând forme de artă ușor de instrumentalizat. Variațiile complexe de sens între tradiție și modernitate sunt și în centrul dezbaterilor din revista *Arta* și analizate în textele din catalogul expoziției. În *Arta* dialogul este focalizat pe *teza expoziției* și include intervenții de Anca Vasiliu, Magda Cârneci și Călin Dan (pe atunci aparținând generației tinere de teoreticieni/e), etnologul Paul Petrescu, istoricii de artă Răzvan Theodorescu și Vasile Drăguț (acesta din urmă fiind și redactorul-șef al revistei în intervalul 1978-1987 și ca atare vocea oficială principală din primele ei pagini). Deoarece cadrul socio-politic controla mult mai îndeaproape conținutul scris decât cel vizual al manifestărilor artistice, remarcăm, atât în revistă, cât și în catalog, o complexă echilibristică terminologică, pe axa *tradiție/spiritualitate rurală* (ancestrală și exprimată în obiecte, nu religioasă în mod asumat, deși nuanțele ortodoxiste sunt prezente) – *Muzeu* (ca structură de elemente rurale implantate în context urban) – *artă modernă* (în cazul acesta, sub formă de sculpturi, textile, instalații). Această axă poate fi asociată cu felul în care Anca Vasiliu și Wanda Mihuleac organizează expoziția, ca drum, traiectorie cartografiată prin satul artificial, ideal al muzeului în aer liber.

Expoziția avea loc într-un timp în care în centrele satelor se petreceau demolări, în mijlocul lor construindu-se mici centre civice cu câteva blocuri, iar această transformare, considerată distructivă de opoziția (cel mai adesea tacită) la regim, este prezentă atât în subtextul⁵⁶ *Locului*, cât și al expoziției *Vatra* din 1984, a doua expoziție de artă contemporană realizată de Anca Vasiliu la Muzeul Satului. În 1985, după un al treilea proiect (o redescoperire a unui artist rural, miniaturistul și poetul din secolul

52 Miško Šuvaković, „Art as a Political Machine”, în Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2003, p. 93 [trad. ed.].

53 „Simbioze. Natură, cultură și artă în tradiția satului” este denumirea uneia din secțiunile expoziției *Studiul 2*, conform catalogului *Studiul 2*, 1982, Timișoara, p. 37.

54 Ion Frunzetti, „Geometrie și sensibilitate”, în catalogul omonim, pp. 3-5, expoziție care a avut loc în cadrul Festivalului Căminul 82, Sibiu, Casa Artelor, 3-24 octombrie 1982.

55 Ion Frunzetti, „Geometrie și sensibilitate”, recenzie în *Contemporanul*, 12 octombrie 1982, p. 12.

56 „Situția satelor era în fundalul nerostit al expozițiilor, mai ales la *Vatra*. Nu se discuta deschis acest lucru, dar dacă nu te puteai opune deschis puteai cel puțin să afirmi lucruri contrarii politicii duse pe atunci și o vreme acest lucru nu era perceput de cenzură, așa încât mediul intelectual avea timp să prindă de veste și să reflecteze. Și apoi erau situații absurde: pe de-o parte se dorea modernizarea satelor, pe de alta, se cântau valorile național-sătești-mioritice... de la Burebista’ [sic]. Însuși Muzeul Satului participa la această contradicție, fiindcă apăra satul tradițional ca piesă de patrimoniu și participa la campanii de recuperare a obiectelor vechi acolo unde se distrugeau satele. Îmi aduc aminte că am făcut prin 1984-85 mai multe campanii de fotografiere și analiză a satelor care urmau să dispară pe valea Oltului în urma unui mare baraj care nu s-a mai făcut până la urmă (din fericire). [...] În orice caz, expozițiile aveau și acest subtext, dar atunci când distrugerea satelor a devenit masivă și s-a vorbit mai mult despre asta în Occident (în anii '85-'86) expozițiile de artă contemporană la Muzeul Satului erau deja interzise. Atunci au fost făcute câteva expoziții de fotografie, dar cu ecou mult mai redus.” Anca Vasiliu, interviu de S.D., septembrie 2010.

al XIX-lea Picu Pătruț, juxtapus unor picturi contemporane „de viziune bucolică”⁵⁷), muzeul pierde dreptul de a mai organiza evenimente de artă contemporană.

Într-un context în care câmpul artei românești alternative se compunea din forțe de neo-avantgardă/intermedia ce încercau să comunice cu Blocul Vestic prin *mail art*, din noi forme de expresionism dezvoltate în pictură și sculptură și dintr-o emergentă mișcare neo-bizantină caracterizată prin recursul la simboluri ortodoxe sau peisaj spiritualizat, expoziția din 1983 de la Muzeul Satului este în mod special dificil de plasat într-o categorie, deoarece include elemente din toate, în cadrul ideii de muzeu ca mediu de transformare și al muzeului satului văzut ca *model structural* (Călin Dan). În contribuția sa la colocviul din revista *Arta*, Călin Dan abordează subiectul muzeului din perspectiva „culturii post-rurale”, în care constructul social și etnografic al Muzeului Satului nu este juxtapus sistemului artei moderne pentru a fi comparat cu acesta, ca factori culturali în opoziție, ci mai degrabă intervențiile și obiectele produse la oraș câștigau stabilitate de la soliditatea abstractă a muzeului, și împreună contribuiau la căutarea unui posibil argument pentru supraviețuirea muzeului⁵⁸.

Traseul organizat de autoare invita la juxtaponeri, iar în interiorul acestora se puteau cumula conotații care puteau sugera citirea printre rânduri. Mult mai târziu, Anca Vasiliu exemplifică: „umbra unui om făcută din țărugi (Napoleon Tiron) care se proiecta pe un tron al lui Maitec și pe altarul bisericii de lemn din Moldova”⁵⁹. Această instalare în spațiu, cu legături stabilite intenționat de curatoare, ar putea sugera existența unui set prestabilit de coduri, pe care vizitatorii expoziției să-l cunoască, să-l caute sau intuiască și ar putea fi un exemplu de lectură-interval, de „citire printre rânduri”. În exemplul de mai sus, lucrările și scenografia muzeului (un proiect de tip *land art*, o sculptură în lemn și una din cele două biserici din cadrul Muzeului Satului) nu erau în legătură directă, aparentă, decât văzute dintr-un loc anume, unde relația dintre ele se putea observa. Este poate numai o coincidență, dar una interesantă, că în revista *Arta*, în contextul în care foarte puține lucrări din expoziție sunt menționate individual, asocierea dintre Napoleon Tiron și Ovidiu Maitec a fost scoasă în evidență, deși interpretată doar ca exemplificând „soluții ambientale inedite”⁶⁰. O altă modalitate de singularizare este criticarea lucrării; e cazul intervenției cu faină și apă a lui Constantin Flondor, tratată cu rezerve de Vasile Drăguț în intervenția sa din cadrul colocviului⁶¹.

Un alt element specific evenimentelor proto-curatoriale, la fel de important ca tema și teza, era implicarea personală a organizatoarei în alegerea și invitarea artiștilor și artistelor. Anca Vasiliu și-a compus lista de participanți în urma vizitelor și a discuțiilor din ateliere, având în minte caracteristicile spațiale și programul sociologic al Muzeului Satului. În mod ideal, întreaga expoziție ar fi trebuit să se compună numai din intervenții specifice, realizate *in situ*, în relație directă cu muzeul, însă o parte din sculpturile și instalațiile textile incluse au fost aduse și adaptate amplasării alese. Erau și câteva lucrări, precum sculptura de mari dimensiuni *Poarta* de Gheorghe Iliescu-Călinești, care se raportau direct la arhitectura rurală. Mai multe tipuri de „modernitate” dialogau astfel cu „tradiția”: o formă exterioară, urbanizată, de „modernism sobru”, una intervenționistă și tranzitorie (ca în cazul instalațiilor lui Mihai Olos sau Wanda Mihuleac), dar și un discurs modernist naționalist neo-bizantin, care va ajunge să ocupe primele rânduri în ierarhia artei românești din a doua jumătate a anilor '80, devenind apoi un pol important în producția artistică din anii '90.

Catalogul care însoțește expoziția se încheie cu un text curatorial tipărit numai în limba franceză, care face referință la Robert Vischer, unde sunt formulate idei cărora le corespund în expoziție atât direcția experimentală și modernistă, cât și înclinația naționalist-idealistică a *Locului* (la care se ajunge tocmai prin efectul cumulat al modernității conjugate cu tradiția), ca perpetuând „vechiul ritm

57 Anca Vasiliu, în *L'Experience du Musée*, Paris, 13 mai 1999, scrisoare, p. 3.

58 Călin Dan, în *Colocviu Locul – faptă și metaforă*, p. 33.

59 Anca Vasiliu în dialog cu S.D., Paris, iunie 2010.

60 „Aceste două expuneri [...] au făcut să se ivească soluții ambientale inedite („tăpșanul” cu operele lui Napoleon Tiron și Ovidiu Maitec se numără printre acestea)”. Răzvan Theodorescu, în *Colocviu Locul – faptă și metaforă*, p. 32.

61 Fără a numi autorul, Drăguț descrie lucrarea: „În schimb mi se pare îndoielnică încercarea de a inventa ritualuri noi sau de a ilustra la modul scenografic-perisabil acțiuni a căror semnificație este trăită doar marginal (de cele mai multe ori livresc) de către artiștii contemporani. O grămadă de faină sau o bășică cu apă nu constituie decât modeste aluzii (printr-un procedeu de echivalare care frizează naturalismul) la realități diurne din viața țaranului, fără să permită nicicum asimilarea cu o operă de artă plastică, criteriul semnificației fiind pierdut din capul locului pentru a fi înlocuit cu o mimare exterioară.” Vasile Drăguț, *Colocviu Locul – faptă și metaforă*, p. 33.

al simpatiei simbolice universale, a unei *Einführung* transmise nouă tuturor aproape genetic, prin viața colectivă a românilor de-a lungul istoriei.”⁶²

Sexul lui Mozart – de la salonul postmodern la sensurile echivoce ale cuvintelor

Expoziția *Sexul lui Mozart* (Galeria Etaj 3/4 a Teatrului Național, decembrie 1991–ianuarie 1992) a fost organizată de grupul *subREAL* (Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihălițianu) sau – așa cum ei înșiși notau pe coperta IV a revistei *Arta*, nr. 1, 1992 (produsă pentru a fi catalogul expoziției) – *subREAL* este autorul *conceptului de sex al lui Mozart*. Dezinhibat postmodernistă, văzându-se ca *neo-Dada* și *post-conceptuală*, această expoziție este mai degrabă un proiect artistic înscenat ca demers curatorial. Membrii *subREAL* performează rolul de curatori/creatori ai unui eveniment de tip salon, în care argumentația conceptuală a celor mai multe dintre expozițiile alternative întâlnește tema impusă ideologic a omagiilor și structura tipică a saloanelor UAP.

Așa cum observa Theodor Redlow în *Arta*, nr. 1, 1992⁶³, fapt confirmat și de autorii expoziției, proiectul *Sexul lui Mozart* a apărut ca reacție socială și culturală la *Filocalia*, o altă expoziție ce avusese loc cu un an înainte, în aceeași galerie (decembrie 1990–ianuarie 1991). Inițiativa grupului *subREAL* era un *omagi* adus lui Mozart la celebrarea bicentenarului morții compozitorului, o provocare la adresa cumulului de frustrări și inhibiții din arta românească – precum inhibiția artiștilor de a vorbi despre sex în arta lor (rezultată din decadele de interdicții, dar și din mecanisme societale care preced și transcend timpurile RSR) – similară discreției, tăcerilor și abstractizării limbajului plastic în multe din expozițiile oficiale sau alternative. Contrastul cu *Filocalia* era menit să accentueze rădăcina comună a reticențelor artistice de a atinge subiecte riscante sau discutabile: membrii *subREAL* credeau că arta neo-ortodoxă/fostă neo-bizantină expusă în *Filocalia* este o continuare a artei oficiale dinainte de 1990, noile dogme înlocuind cu succes vechiul discurs ideologic. La vernisajul *Filocaliei* argumentele artistice fuseseră înlocuite cu discursuri ale preoților ortodocși prezenți în număr mare și cu muzică religioasă.



Detaliu cu vorbitorii din timpul vernisajului expoziției *Filocalia*, Galeria Etaj 3/4, București, 1990–91
Credit fotografic: Iosif Király

Deși din punct de vedere formal aceste discursuri aduceau aminte de luările de cuvânt oficiale de la deschiderea omagiilor, mișcarea neo-bizantină din anii '80 fusese privită de o parte din critica de artă ca o formă discretă de opoziție la *status quo*, prin folosirea simbolisticii ortodoxe mascate sub formalismul tradiționalismului bizantin. Pe măsură ce societatea românească începea să-și dezbată tranziția, această „rezistență” s-a transformat, la începutul anilor '90, într-o nouă normă, care coexista și se intersecta cu structurile Uniunii și căreia i se opunea discursul frontal și de critică socială instituit de zona experimentală (care la rândul său, la începutul anilor '90 își organizează propria instituționalitate alternativă, formalizată prin apariția CSAC/Centrul Soros pentru Artă Contemporană la București sau informală, prin ediții succesive ale unor festivaluri de *performance* la Timișoara, Zona, la lacul Sfânta Ana, AnnArt). Evenimente precum *Stare fără titlu* și *Sexul lui Mozart* abordau prezentul cu o anumită

62 Catalog *Locul – faptă și metaforă*, 1983, fără paginatie; același text, în limba română, este tipărit pe spatele posterului expoziției.

63 Theodor Redlow în conversație cu Octavian Barbosa, „Mozart se juca în felul său cu sexul”, în *Arta*, nr. 1, 1992, p. 14.

idee despre trecut („a certain idea of the past”⁶⁴) – o idee care actualiza trecutul recent inserându-l în prezent, așa cum se întâmplă în orice perioadă de tranziție/latențe de sistem. Dincolo de principalele noțiuni la lucru în *Sexul lui Mozart* – sexul, performanța „geniului artistic”, mituri ale gândirii contemporane aduse în context local – *subREAL* formula un dublu gest critic: la adresa tiparului expoziției oficiale și la adresa sistemului artistic local reglementat prin UAP, care acum începea să se confrunte cu ade-vărata „lume a artei”. Primul dintre aceste gesturi se poate desluși în felul în care expoziția a fost orga-nizată: apelul la proiecte s-a făcut prin metoda zvonului, lucrările propuse au fost puse toate, fără nici o selecție, într-o scenografie de tip salon, similară Republicanelor sau Regionalelor de până nu demult. La vernisaj a avut loc un *performance*, în care o adolescentă de 16 ani a citit unei audiențe francofile stupefiate un text în limba germană despre agresiunea criminală a câinilor de pază germani. Această lectură trimitea cu gândul la arii de influență culturale și sociale, întorcea oglinda spre *publicul de artă* ca agent al *performance*-ului. Subiectul celor citite era o referință la noii „păzitori” ai moralei, care de altfel se activaseră, făcând din *Sexul lui Mozart* primul scandal istoric în media românească care implica lumea artistică locală. Limba germană reconfirma amplasarea istorică după căderea zidului Berlinului, care aducea cu sine noi neliniști. Dar cum cea mai mare parte a publicului nu vorbea germana, *perfor-mance*-ul a fost privit mai mult prin atributele sale formale, cu accent pe conceptul înțelegerii artei și pe falsa idee că arta ar fi un „limbaj universal” comun. În mod ironic, scandalul pe care „zvonul” expo-ziției îl stârnise, cum că ar fi despre sex, nu avea referent în conținutul expus, deoarece, așa cum scrie Călin Dan în *Arta*, „prognoza alarmantă a unei invazii erotice s-a dovedit falsă; obsesiile au fost unifi-cate/îmblânzite”⁶⁵ prin jocuri ale constructivismului, abstracției sau reflecției culturale, ideologia fiind o țintă în numai câteva dintre lucrări (la Ion Grigorescu, Teodor Graur și *subREAL*).

Al doilea gest critic este instalația pe care *subREAL* o expune în *Sexul lui Mozart*. Aceasta era compusă din două părți, *Bunavestire* și *1000 de artiști în Europa. Toți ne aflăm aici, inclusiv TU. 1000 de artiști în Europa* pune în opoziție contextul mai larg al artei internaționale, care, în teorie cel puțin, se deschisese spre arta din estul Europei, cu sistemul local al UAP – unul protecționist, de falsă siguranță. *Bunavestire* este o perdea „țesută” din prezervative umflate, 1000 de bucăți, evocatoare pentru con-ținutul religios al *Filocaliei* și pentru relația echivocă între titlu și conținut specifică unei bune părți din arta realizată înainte de 1989⁶⁶. Prezervativele marca Europa fuseseră extrase din ambalajele lor, fiind înlocuite cu grijă cu numele mai tuturor artiștilor/artistelor în viață în acel moment, apoi ambalajele fuseseră re-sigilate și lipite pe pânză. Limita geografică a intrării în Europa nu era una ușor de traver-sat. După 1989 *Blocul* fusese înlocuit cu normalitatea vizelor, invitațiilor obligatorii, iar pentru majori-tatea artiștilor distanța conceptuală pe care anii '80 reușiseră s-o instaureze nu numai între Est și Vest, dar și între țări vecine aflate sub ideologie similară, era imposibil de străbătut. Spațiul geografic pă-s-tra în sine latența blocadei, claustrofobia de masă dinainte de 1989 se transforma rapid în claustrofo-bia individuală a tranziției spre capitalism.

Sensurile echivoce ale cuvintelor

Diferența dintre expozițiile oficiale și alternative care au avut loc înainte de 1989 este nuanțată adesea de cuvinte, în scris. Cuvântul este mai puternic decât imaginea, atât pentru cenzură, cât și pen-tru teoria artistică de la finele anilor '70 și din anii '80, iar izbânzile expozițiilor alternative, cum am men-ționat pe parcursul acestui text, nu erau legate numai de explorarea mediilor și a practicilor vizuale posibile, ci și de ideile, textele, recenziile care le înconjurau.

De exemplu, una din observațiile care rezultă din analiza cantitativă de text în cataloagele expo-zițiilor și în revista *Arta* este legată de maniera în care ajung să fie folosiți termeni ca *modern* și *con-temporan*, *artă modernă* și *artă contemporană*. Reiese o anumită substituție de sens și o inversare a grupurilor care foloseau o terminologie sau alta. Fără să generalizez, am observat că mai ales în anii '60–'70 cuvintele *contemporan/contemporaneitate* și *artă contemporană* predomină în discursul artei oficiale – fiind în special legate de prezența și afirmarea *omului nou* – în timp ce cuvintele *modern/*

64 Rastko Močnik, „Will the East's Past Be the West's Future?”, în Caroline David (ed.), *Frontières Invisibles/Invisibles Borders*, catalog al expoziției cu același titlu care a avut loc la Lille, Stichting Kunstboek BVBA, 2009.

65 Călin Dan, „Sexul la Mozart și la alții”, în *Arta*, nr. 1, 1992, *Sexul lui Mozart/Sex of Mozart*, p. 31.

66 Moștenire a realismului socialist, uneori lucrările de artă abstractă „sobru modernistă” din anii '70–'80 continuau să poarte titluri cu conotație social-politică. Mult mai rar întâlnim și proiecte experimentale „acoperite” de această convenție (un exemplu ar fi Ana Lupaș și experimentul său de *land art*, al cărui titlu integral era *Covor sburător, simbol al păcii*).

modernitate/modernism, artă modernă apar mult mai rar. Nu includ în această observație textele de istorie a artei, în care ambele concepte erau puse la lucru în cadrele lor istorice. Mă refer numai la utilizarea uzuală a acestor categorii, neraportată la istoria artei, în texte ale criticii. În această circumstanță apare și o predilecție observabilă din partea criticilor mai tineri sau în textele expozițiilor alternative din anii '70 pentru discutarea conceptelor de *modernitate, artă modernă*, fără a acorda atenție ideii de *contemporaneitate* a artei, poate cu intenția de a stabili o legătură directă cu mișcările de neo-avangardă ale modernității târzii și aizeciste. Aceeași utilizare preferențială a termenului *modern* apare și în textele alternativelor din anii '80, precum *Medium 1* (1981), *Locul – faptă și metaforă* (1983), *Spațiul-obiect* (1982) sau contestata și în final închisa de cenzură expoziție *Spațiul-Oglindă* (1986), deși, pe de altă parte, noile generații ale criticii din decada '80 folosesc frecvent și termenul *artă contemporană*.

Reticența textelor critice din anii '60-70 care ocolesc cuvântul poate fi interpretată și prin prisma apăsatei lui prezențe în discursul ideologic oficial (care poate fi observată în nenumărate cazuri). De exemplu, în catalogul Bienalei din București din 1970, criticul de artă Anatol Mândrescu scrie despre „programul contemporaneității, al spiritului contemporan în artă” sau despre „imagini semnificative prin efortul de a se situa în perspectiva contemporaneității, perpetuând în același timp caractere vitale ale școlii românești de artă”⁶⁷. În alt context, omagial, al Expoziției Jubiliare dedicate în 1971 celebrării a 50 de ani de la crearea PCR, Vasile Drăguț scrie în revista *Arta*: „am deplina convingere că expoziția jubiliară închinată semicentenarului Partidului Comunist Român stabilește un reper de înaltă valoare în istoria artei românești contemporane”⁶⁸. Zece ani mai devreme, spre finalul perioadei de realism socialist, în cadrul unei extinse analize a Expoziției Regionale de Pictură din București, 1961, influentul istoric și critic de artă Ion Frunzetti vorbește repetat despre „trăsăturile omului contemporan” și despre arta care i se potrivește și trebuie să reflecte realitățile politice *contemporane* („limbaajul plastic, folosit în scopul exprimării unor conținuturi de asemenea contemporane”⁶⁹).

Limbaajul ideologic format în perioada realismului socialist a continuat să fie folosit în cronicile expozițiilor *omagiale*, în cazul cărora întâlnim un tratament similar al noțiunii de artă contemporană până în ultimele zile din decada '80 – coexistând, în special în anii '80, cu contextualizarea sa „normală”, ce se regăsea în textele ce însoțeau sau recenzau evenimentele de artă alternativă.

Expoziția *Filocalia* mai este cunoscută și ca *Prolog VI*. Grupul *Prolog* este format în 1985 de artiștii Paul Gherasim, Constantin Flondor, Horea Paștina, Cristian Paraschiv și Mihai Sârbulescu. Prima expoziție, *Prolog I – Floare de măr*, are loc în 1985 (la Galeria Căminul Artei din București). *Filocalia* a fost organizată de Alexandra Titu și Sorin Dumitrescu. În textul „Arta și resacralizarea lumii”, Alexandra Titu marchează expoziția ca pe o „reînțoarcere spre sacru”, o recuperare a sacrului cu modalitățile artei contemporane „la anumite niveluri naivă, la alte niveluri critică”, în cadrul unui demers de sinteză care să reziste față de ceea ce autoarea numește „actuala criză de valori”⁷⁰. În continuitate cu neo-bizantinismul devenit (neo)ortodoxism și cu experimentele de studiu în natură conotate religios ale grupului *Prolog*, expoziția *Filocalia* își revendică un loc în interiorul dogmei bisericești (revendicare ce poate fi citită în context și în cheie politică, precum o face Călin Dan în editorialul revistei *Arta*⁷¹), organizând un vernisaj rămas faimos, în care principalii vorbitori au fost actualul Patriarh Daniel și părintele Galeriu. Din nou întâlnim la lucru, în textul Alexandrei Titu, omniprezentul concept de *sinteză*, văzută ca „parcurs spre simbol și afirmare a participării la un posibil adevăr”. Scris sub forma unei cronici artistice, textul Alexandrei Titu conține termeni sau expresii de manifest programatic, precum: *originalitate radicală, apel, afirmare a participării, act conștient de autodefinire, autoritatea ce decurge din atingerea adevărului, necesitate acută, criză de valori, artă desprinsă de materialitatea fără profunzime a lumii contemporane*.

67 Anatol Mândrescu, în textul introductiv al catalogului *Bienala de pictură și sculptură '70*, CSCA și UAP, 1970, fără paginație.

68 Vasile Drăguț, „Semnificațiile unei expoziții jubiliare”, în *Arta* nr. 5, 1971, p. 12.

69 Ion Frunzetti, „Expozițiile regionale 1961. Puncte de vedere. București”, în *Arta plastică* nr. 4, 1961, pp. 2-11.

70 Alexandra Titu, „Filocalia. Arta și resacralizarea lumii”, în *Arta* nr. 4, 1991, pp. 3-5.

71 Călin Dan analizează discursul „artei ortodoxe” propuse de *Filocalia* din perspectiva trecutului recent: „Orientarea către biserică a constituit pentru mulți intelectuali un refugiu firav în fața imixtiunii tot mai brutale a regimului în viața personală. Mai puțin credibilă (chiar dacă perfect explicabilă) rămâne transformarea acestei atitudini, de către unii, într-o „rezistență prin absență” față de mecanismul totalitar bine legat. [...] Această obsesie mesianică mi se pare suspectă de slăbiciune și primejdioasă prin intoleranță. Sistemizarea culturii prin criterii exterioare este o experiență pe care noi am parcurs-o deja, până la ultimele consecințe, fără a învăța mare lucru din aceasta.” Editorial, în *Arta*, nr. 4, 1991, pp. 1-2.

Sexul lui Mozart ca portal pentru această sumară și subiectivă întoarcere în trecut ne dă ocazia să observăm pe scurt (la fel cum făcea, prin agenda sa, expoziția din 1992) cele două extreme ale artei românești dinainte de 1989: expozițiile omagiale ca mecanisme de normare/normalizare versus rarele discursuri de contestare, ținute (aproape) secrete. După cum am arătat și până în acest punct, nu *alternativele* au funcționat ca antonime ale *omagialelor*, ci aceste mici evenimente disperate, care puneau în criză relația dintre individualism, instituții și obsesia supravegherii. Dacă expozițiile alternative și cele oficiale non-omagiale au coexistat în zona mediană a spectrului lumii artistice românești, extremele acestui spectru erau ocupate, în raport disproporționat ca amploare și efecte, de evenimente care disecau cel mai sever inconștientul local. Expozițiile care au stabilit iconografia pop a liderilor PCR erau de mari dimensiuni, anuale, iar lucrările prezentate în cadrul lor ajungeau în număr mare în colecții de stat, precum cea a Partidului Comunist (acum păstrate, în continuă deteriorare, în depozitele Muzeului Țăranului Român și în cele ale Muzeului Național de Artă Contemporană). La extrema opusă, practicile artistice erau sporadice și de dimensiune locală; notăm aici din nou exemple precum *happening*-urile realizate de Alexandru Antik, *Microeveniment sociologic* (1980)⁷² sau *Visul n-a pierit* (1986, Sibiu), rețeaua și proiectele de *mail art* de la finalul anilor '70 și din anii '80 (rareori expuse, *Viața fără artă*, 1983, Timișoara, 1984, Lugoj sau *Mail Arta*, 1985, Atelier 35 București fiind mai bine cunoscute) sau acțiunile și expozițiile comunității artistice din Atelier 35 Oradea.

Tipică pentru posibilitățile vremii, *Viața fără artă* este un bun exemplu de eveniment la scară redusă, expus în două tipuri de spații, ambele specifice tipologiei expozițiilor mici, oarecum ascunse, dar nu clandestine, care au apărut în anii '80. Autorii proiectului, Constantin Flondor, Iosif Király și Doru Tulcan, au ales să expună lucrările de *mail art* în 1983 în atelierul din Timișoara al lui Flondor (proiectul făcând parte din manifestările Jubileului Liceului de Arte din Timișoara), unde publicul putea să le vadă conform unui aranjament semi-clandestin. Colile de hârtie cu *statement*-ul interogativ și variatele răspunsuri prin text și imagine primite au fost înșirate întâi în atelierul din Timișoara, apoi expuse a doua oară în 1984 la galeria UAP din Lugoj. Acest al doilea eveniment a fost concomitent oficial și ascuns și este un bun exemplu pentru felul în care spațiul și geografia dejucău ideologia și cenzura, pentru că unul din cei mai importanți agenți ai posibilităților în arta românească alternativă a fost distanța: cu cât un loc era mai departe de ochiul central al capitalei, cu atât scădeau constrângerile impli-



Viața fără artă, imagine de la vernisajul expoziției, galeria UAP Lugoj, 1984
Credit fotografic: Iosif Király



Viața fără artă
Detaliu de expunere în atelierul lui Constantin Flondor, Timișoara, 1983
Imagine reprodusă prin amabilitatea artistului

72 *Happening*-ul a avut loc după deschiderea din 1980 a Bienalei Tinerilor Artiști, la galeria UAP din Cluj. Autorul și un grup de colaboratori au scris concepte din Wolf Vostell pe cartoane și le-au expus în prezența unui manechin de antrenament militar. A se vedea, de pildă, scurta referire la eveniment în Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2000, p. 62.

Centrismul Bucureștiului se manifesta prin evenimente oficiale de mari dimensiuni, precum Bienala Națională de Pictură și Sculptură. În cazul ediției din 1970, organizată la Sala Dalles, președintele juriului expoziției, Anatol Mândrescu, la acea vreme vice-președinte al UAP, scrie despre natura de *salon* a evenimentului și argumentează în textul său introductiv la micul catalog al bienalei că „transformarea [...] își are temeiul obiectiv mai întâi în faptul că structura și dinamica producției artistice contemporane nu mai „încap” în „spațiul” Salonului”⁷³. Într-un moment de relaxare ideologică, Mândrescu reflectează la necesitatea de a rezolva distanța dintre arta timpului său și spațiul oficial al expoziției, în același timp caracterizând Bienala ca *sinteză a situației artei, sinteză a ideilor artistice și critice la nivelul conștiinței sociale*. Expoziția privită ca *sinteză*, în acest caz, precede termenul omonim vehiculat în următorii ani de majoritatea evenimentelor alternative. Revista *Arta* dezbate această Bienală din 1970 în cadrul unui chestionar: cinci tineri critici de artă, Ruxandra Garofeanu, Mihai Drișcu, Cornel Radu Constatinescu, Iulian Mereuță și Constantin Prut răspund unui set de întrebări mai degrabă previzibil: care este opinia lor despre bienală, dacă discern direcții clare care să definească stadiul de azi al artei locale, dacă pot numi câteva lucrări reprezentative pentru acest stadiu.⁷⁴ Expoziția de mari dimensiuni includea, ca orice eveniment de tip salon, artiști oficiali și alternativi, staruri și necunoscuți. La o privire grăbită îi regăsim pe Horia Bernea (care în același an primea marele premiu UAP pentru pictură), George Apostu (în anul în care primește și el premiul UAP pentru sculptură și reprezintă România la Bienala de la Veneția), Vasile Gorduz, Ion Grigorescu, Ștefan Câlția, Paul Gherasim, Napoleon Tiron, Sorin Ilfoveanu, Virgil Almășan, Ion Stendl etc. Deși mulți erau chemați, structura clasică pe medii a expoziției excludea artiștii sau proiectele experimentale. Mihai Drișcu observă: „interesant e că nu s-a prea remarcat absența grupului constructivist timișorean, fără de care momentul '70 al artei noastre e, oricum, ciuntit. Apoi încercările ambientaliștilor, ale atâtor artiști experimantatori”⁷⁵. O altă idee importantă, prezentă în răspunsurile celor cinci și exprimată clar de Iulian Mereuță este cea a *discrepanței dintre ceea ce se produce în ateliere și ceea ce ajunge să fie expus*, în condițiile în care estetica predominantă a acestei Bienale și a majorității oficialelor se înscria în limitele „modernismului sobru”. Salonul, prin însăși structura sa, putea „cumiți” artiști care în alte condiții își asumau, chiar în cadrul revistei *Arta*, dimensiunea experimentală.

În 1990, în noua libertate, cuvintele reapăreau pentru a dicta sensurile noilor norme, iar discursurile de tip neo-ortodox sunt primele care semnalizează această transformare, rămasă în cheie naționalistă, dar dorind să recupereze conceptul ușor de instrumentalizat de „tradiție”. Într-un text din septembrie 1990, „Avantaje spirituale ale unui artist din est”⁷⁶, Horia Bernea, numit în 1990 în funcția de director al nou-înființatului Muzeul al Țăranului Român⁷⁷, scria: „Există, în orice caz, un pericol în care suntem sincroni cu Occidentul: pierderea identității, uitarea rădăcinilor noastre profunde. Fiecare artist trebuie să ia vocația sa ca pe un dar de la Dumnezeu, adică în chip de „povară” și obligație de a o fructifica. Un astfel de artist are misiunea unui gardian, conservator al unui tezaur spiritual, sursă de identitate pentru el și ceilalți. El trebuie în același timp să păstreze și să comunice (mărturisească). El trebuie să-i ajute și să-i incite pe ceilalți să comunice cu propriile lor rădăcini – un rol care este esențialmente legat, pentru noi, de tradiția ortodoxă.” Bernea afirmă acestea ca fiind concluzia unui traseu care, cel puțin pentru unii artiști, începe cu „contactul rapid, dar real și angajat, cu experimentul și avangarda”, o avangardă pe care Bernea o reinterpretează ca fiind „o întoarcere decisă către reperele spirituale, către sacralitatea ce susține lumea (în cazul României, cele două aripi cu care se poate „zbură” în ortodoxie, Sfânta Revelație din Biblie și Sfânta Tradiție a Bisericii)”. Pozițiile și scrierile, dacă privim edițiile succesive ale revistei *Arta* din 1990-1992, devin polifonice și contrastante. Adesea aceste contraste

73 Anatol Mândrescu, în prefața la catalogul *Bienala de pictură și sculptură '70*, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și UAP a RSR, București, 1970, fără paginare.

74 „5 critici tineri: despre Bienala '70”, opinii de Ruxandra Garofeanu-Nădejde, Mihai Drișcu, Cornel Radu Constatinescu, Iulian Mereuță, Constantin Prut, în *Arta*, nr. 4, 1970, pp. 9-11.

75 Mihai Drișcu, în 5 critici tineri, p. 10.

76 Horia Bernea, „Avantaje spirituale ale unui artist din est”, datat septembrie 1990. Text pus în circulație cu ocazia expoziției deschise la Galeria Catacomba, București, 1994. Republicat în *Horia Bernea*, Ruxandra Balaci, Horia Bernea (ed.), catalog, București, Muzeul Național de Artă al României, Departamentul de Artă Contemporană, 1997, pp. 79-80. Textul se regăsește acum pe site-ul web al Muzeului Țăranului Român.

77 Muzeul Țăranului Român este de fapt o reînființare, sub o nouă denumire, a Muzeului de Artă Națională, a cărui piatră de temelie s-a pus în 1912. Numele său a fost schimbat în 1948 în Muzeul de Artă Populară al RPR. În 1953 colecția lui a fost mutată în altă clădire, pentru a face loc Muzeului Lenin-Stalin, devenit apoi Muzeul de Istorie a Partidului Comunist Român.

traversează activitatea de decenii a grupurilor, artiștilor și artistelor din mediul alternativ local, deși nu le regăsim în discursul „adus la zi” despre arta est-europeană.

Promisiuni ale trecutului, în loc de concluzie: Les Promesses du passé. Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est, Centrul Pompidou, Paris, aprilie–iulie 2010

Et si nous ne trouvions plus de mensonges pour affirmer que nous sommes le fantôme l'un de l'autre ?

Jan Verwoert⁷⁸

Expozițiile internaționale care, spre finele anilor '90 și la început de 2000, au început să foreze în fostul Bloc Estic, au ales și expus numai lucrările experimentale și alternative, ceea ce a ajuns să formuleze o estetică predominantă și tipologii care erau așteptate de la arta fostelor țări comuniste și socialiste. Această estetică (ce privilegia conceptualismul, mijloacele minimaliste sau sărace de producție, neo-avangarda târzie și neo-dada, *body art* și orice formă de artă care să poată fi legată de ideea de izolare și restrângere a spațiului privat) formulată de „fostul Vest” a dat naștere, după un timp, unor critici la adresa categoriei generice de „artă a estului Europei”, care excludea – și exclude – toate manifestările de tip realist socialist sau „modernism sobru”, adică producția artistică predominantă în aceste țări⁷⁹. Mai mult, acest construct social-estetic, în combinație cu criza arhivelor în România, a ajuns să remodeleze viziunea critică și teoretică despre trecutul recent local, contribuind, poate, la tendința, observabilă la autorii și autoarele care produc istorie și teorie de artă contemporană, de a interpreta arta anilor '70-'80 ca fiind mai experimentală, mai *underground* și mai curajoasă în a-și asuma riscuri decât a fost cazul.

Selecția Catherinei Macel și a Joannei Mytkowska pentru *Les Promesses du passé*, importantă pentru efortul de a schimba perspectiva și „raportul de forțe” între arta Estului și cea din Vest și pentru accentul pus pe gândirea arhivistică, rămâne totuși în limitele unei tipologii previzibile a artistului est-european: din lunga listă de participanți, cu notabila excepție a sculpturilor Alinei Szapocznikow, mai toată arta expusă avea conotații politice sau de poetică a disperării. Diferită ca abordare de alte expoziții care promovau arta din estul Europei, *Les Promesses du passé* combină artiști din variate colțuri ale lumii, persoane active începând cu anii '60, alături de altele, formate în tranziție și care caută să poziționeze Estul ca educator pentru Vest, afirmând că tipologiile și formele de expresie ale artei și arhitecturii est-europene sunt/au fost influente asupra unor noi generații de artiști din afara Blocului Estic.

Din România sunt cinci expozații: Mircea Cantor, Ion Grigorescu, Daniel Knorr, Ciprian Mureșan, Dan Perjovschi. Trei artiști formați după 1990, un optzecist și Ion Grigorescu, activ încă din anii '60 atât în unele expoziții importante oficiale (precum naționale, bienale), cât și, mai ales, în cadre experimentale locale esențiale pentru istoria artei recente românești, inclus în majoritatea retrospectivelor de artă est-europeană. *Les Promesses du passé* a fost probabil ultima sau una din ultimele expoziții de mari dimensiuni care au pus accentul pe paradigma artei est-europene și pe conceptele adiacente ei, așa cum au fost interpretate de-a lungul timpului: o artă de opoziție, preocupată de sincronia sa cu Vestul, practicând forme de experimentare imposibil de diseminat⁸⁰, marcată de politicile spațiului privat. Proiectul de la Centrul Pompidou pune în prim-plan arhiva, documentele, adunate laolaltă într-o instalație de mari dimensiuni care le este dedicată. E un îndemn la istoricizare, dar atât timp cât procesul de scriere a acestei istorii nu va ieși din limitele paradigmei enunțate mai sus, va acoperi numai extremele spectrului: arta omagială și practicile experimentale izolate. Va ajunge să supra-impună un discurs de redescoperire a ceea ce nu a fost niciodată ascuns, cum se întâmplă, de exemplu, cu Ion Grigorescu în *Les Promesses du passé*. În textul de sală care-i însoțea filmul se putea citi: „Artist activ în mod clandestin în România lui Ceaușescu, Ion Grigorescu a trebuit să-și realizeze arta cel mai adesea în ascuns și fără nici o susținere exterioară. Cu acest film de 8 mm realizat în ilegalitate, Grigorescu

78 „Și dacă n-am mai găsi micini pentru a afirma că suntem fiecare fantasma celuilalt?”. Jan Verwoert, „Pas si ailleurs que ça (!?)”, în *Les Promesses du passé*, p. 31.

79 În acest context, realismul socialist sau variatele tipuri de artă oficială sunt abordate fie prin intermediul practicilor de arhivă, fie prin resemantizare apropiativă, ca în cazul expozițiilor curatoriate de Ekaterina Degot, *Soviet Idealism* (Musée de l'Art Wallon, Liège, 2005) și *Struggling for the Banner: Soviet Art Between Trotsky and Stalin* (New Manege, Moscova, 2008).

80 Cum spune Piotr Piotrowski, citându-l pe Lóránd Hegyi, „Myths of Geometry”, în *In the Shadow of Yalta*, p. 113.

surprinde imaginile transformării unui cartier din București în epoca marilor șantiere din anii '70 și '80. Fronturi de blocuri înșiruite de-a lungul largilor bulevarde anonime, dar și perdele ascunzând observatori, și viața cotidiană care perseverează în acest mediu. Munca acestui artist a fost redescoperită recent, în speță grație tânărului artist (de asemenea român) Mircea Cantor.” [trad. n]. Erorile din acest text construiesc o ficțiune-tip, în care un artist, altfel cu notorietate internațională, odată înscris în categoria *artei est-europene*, rămâne subiect perpetuu al unei etnografieri colonizatoare. De pe aceste baze, singura istorie care se scrie este aceea a unei false tensiuni continue între forțele întinericului comunist și cei câțiva eroi care li s-au opus prin cultură.



Detaliu de perete, text de sală în cadrul expoziției *Les Promesses du Passé*, Centrul Pompidou, Paris, 2010

Credit fotografic: Simona Dumitriu

În schimb, aspectul lipsit de spectaculos al contrastului „moale” dintre marile expoziții alternative și oficialele non-omagiale le face mai puțin încărcate ideologic și mai potrivite unei citiri a intervalului, printre rânduri. Văzute ca șir monoton de evenimente, ele se apropie de linearitatea arhivei ideale și, ca atare, ar trebui să constituie fundamentul oricărei istorii moderne a artei din Europa de Est.