

COLECȚIA (EXPOZIȚII)



Idea Design & Print
Editură, Cluj

Editura UNARTE,
București

2016

CRISTIAN NAE (ed.)

CADRE (IN)VIZIBILE.

RETORICI ȘI PRACTICI EXPOZIȚIONALE
EXPERIMENTALE ÎN ARTA DIN ROMÂNIA
ÎN PERIOADA 1965-1989

(IN)VISIBLE FRAMES.

RETHORICS AND EXPERIMENTAL EXHIBITION
PRACTICES IN ROMANIAN ART
BETWEEN 1965-1989

© Autorii, 2016

© Idea Design & Print, Editură, 2016, pentru această ediție | for this edition.

www.ideaeditura.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Cadre (in)vizibile: retorici și practici expoziționale în România în perioada 1965–1989 = (In)visible frames: rhetorics and exhibition practices in Romania 1965–1989 / Mădălina Brașoveanu, Daria Ghiu, Adrian Guță ... ; vol. coord. de Cristian Nae; trad.: Alistair Ian Blyth, Sorana Lupu, Carmen Dobre Hametner, Roxana Ghiță. - Cluj-Napoca: Idea Design & Print; București: Editura UNARTE, 2016

ISBN 978-606-8265-40-7

ISBN 978-606-720-059-1

- I. Brașoveanu, Mădălina
- II. Ghiu, Daria
- III. Guță, Adrian
- IV. Nae, Cristian (coord.)
- V. Blyth, Alistair (trad.)
- VI. Lupu, Sorana (trad.)
- VII. Dobre Hametner, Carmen (trad.)
- VIII. Ghiță, Roxana (trad.)

7(498)

RESPONSABIL DE COLECȚIE | COLLECTION COORDINATOR

Raluca Voinea

TRADUCERI ÎN LIMBA ENGLEZĂ | TRANSLATIONS INTO ENGLISH

Alistair Ian Blyth, Roxana Ghiță, Carmen Dobre Hametner, Sorana Lupu

CORECTOR | PROOF READING

BERTHA SAVU

TEHNOREDACTOR | LAYOUT

Carolina Banc

COPERTĂ, CONCEPȚIE GRAFICĂ ȘI TIPAR | COVER, GRAPHIC DESIGN AND PRINT

Idea Design & Print, Cluj

INTRODUCERE

INTRODUCTION

INTERSTIȚII ALE SFEREI PUBLICE: PRACTICI EXPOZIȚIONALE EXPERIMENTALE ÎN ARTA DIN ROMÂNIA ÎN PERIOADA SOCIALISMULUI TÂRZIU

CRISTIAN NAE

ISTORIA ARTEI CA ISTORIE A EXPOZIȚIILOR: DESPRE OPORTUNITATEA UNEI
RECONSTRUCȚII COLECTIVE

La ce servește o analiză a expozițiilor dintr-o perioadă istorică încărcată nu doar ideologic, ci și afectiv în memoria culturală recentă? Cărei necesități culturale îi răspunde un volum ce reunește studii de caz asupra unor expoziții considerate în mod informal a fi relevante pentru arta din perioada anilor 1965-1989? Cum se justifică o micro-istorie selectivă, incompletă și polifonică, scrisă în manieră colectivă, în care multiple opinii, principii metodologice și puncte de vedere se focalizează deseori asupra aceluiași eveniment cultural, sporindu-i uneori ambiguitatea în loc să o limpezească?

Răspunsul la aceste întrebări este, poate, surprinzător de simplu. O asemenea istorie a artei ca istorie a expozițiilor lipsește la momentul de față în contextul cultural românesc.¹ Necesitatea acestui demers de cercetare se impune așadar datorită faptului că analiza operelor de artă singulare și contextualizarea lor socială și politică din perspectiva condițiilor și procesului de producție (și, într-o mult mai mică măsură, a istoriei receptării lor) în perioada socialismului real a fost dominantă în istoriografia de artă recentă. Studiile asupra artei românești din deceniile șapte și opt care au dobândit notorietate pe plan local², precum și unele de dată mai recentă³ s-au focalizat cu precădere asupra producției artistice singulare, a noutății limbajului artistic din arta acelor ani și a posibilelor tendințe și periodizări, evitând însă o analiză detaliată a cadrelor instituționale, materiale și discursive în care aceste practici și intervenții artistice au fost produse și expuse. Acest lucru este cu atât mai

-
1. Colecția „expoziții” în cadrul căreia apare și acest volum este unicul demers consistent în acest sens.
 2. Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, Editura Meridiane, București, 2004; Magda Cârnelci, *Artele plastice în România 1945-1989*, Ediția a II-a revăzută, adăugită și ilustrată, Editura Polirom, Iași, 2013; Ileana Pintilie, *Acciónismul în România în timpul comunismului*, Editura Idea, Cluj, 2000; Adrian Guță, *Generația 80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
 3. Laszlo Ujvarosy, *Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*, Editura Idea, Cluj, 2012; Alina Șerban (ed.), *Ion Grigorescu: The Man with a Single Camera*, Sternberg Press, Berlin, 2013; Alina Șerban (ed.), *Geta Brătescu: The Studio*, Sternberg Press, Berlin, 2014.

curios cu cât, încă din modernitate, expoziția de artă reprezintă ”mediul privilegiat prin intermediul căruia cea mai multă artă este cunoscută”⁴ și, totodată, constituie o modalitate prin care arta acționează asupra privitorului și dobândește formă într-o experiență concretă, conturând astfel potențialul discursiv și afectiv al operelor de artă singulare și generând discuții și comentarii ulterioare.⁵ Volumul de față, rezultatul unui proiect de cercetare desfășurat în perioada 2015-2016 la Colegiul Noua Europă din București⁶, constituie prima tentativă de recuperare a unui ansamblu expozițional fragmentar, insuficient documentat și analizat, aflat la intersecția dintre analiza instituțiilor de artă, a constituirii și expansiunii lor în câmpul cultural și, mai ales, a dinamicii interne a acestui câmp instituțional în perioada socialismului real.

În privința modelului istoriografic ales pentru această publicație, elaborarea unei asemenea istorii în manieră monolitică ar întâmpina atât probleme de ordin practic, cât și impedimente evidente de ordin teoretic. Primele obstacole întâlnite de cercetători privesc raritatea surselor primare și caracterul lor fragmentar, precum și absența unor arhive sistematic structurate și accesibile în mod public ce ar putea conține documentația acestor expoziții.⁷ În fapt, parafrazând-o pe Elena Crippa, s-ar putea afirma că orice expoziție este un eveniment temporar ce continuă să existe în timp drept o mulțime de amintiri, relatări, documente originale și reconstrucții ulterioare.⁸ Demersul expozițional necesită un efort suplimentar de imaginare și contextualizare din partea cercetătorului actual. Practica istoriografică presupune deseori recursul la istoria orală, confruntarea unor informații fragmentare obținute de la mulți agenți culturali, analiza lor contextuală și reconstituirea, pe cât posibil, nu doar a spațiului expozițional, a practicilor uzuale sau, dimpotrivă, inovatoare de expunere, ci și a demersului conceptual, a retoricii cuprinse și materializate în aceste practici. Impedimentele de ordin teoretic ale unui asemenea demers sunt evidente. Orice model istoriografic monolitic, autoritar și monologic⁹, în care vocea unui singur autor este împrumutată, în maniera unui ventriloc, agenților procesului artistic riscă nu doar să rămână la rândul său atât incomplet, inevitabil selectiv, cât

4. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson și Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, London and New York, 1996, p. 2.

5. Lucy Steeds, ”Contemporary Exhibitions: Art at large in the World”, in Lucy Steeds (eds.), *Exhibition*, Whitechapel Gallery and the MIT Press, Londra și Cambridge Mass., 2014, p. 14. Menționarea discuțiilor ulterioare generate de o anumită operă de artă prin intermediul expoziției este importantă pentru participarea celei din urmă la constituirea sferei publice în accepțiunea sa habermasiană.

6. Este vorba despre proiectul de cercetare pentru stimularea tinerelor echipe independente intitulat ”Pluralizarea sferei publice. Expozițiile de artă din România în perioada 1968-1989”, finanțat de CNCS-UEFISCDI, găzduit de Colegiul Noua Europă din București și realizat de Mădălina Brașoveanu, Daria Ghiu, Veda Popovici și Cristian Nae sub coordonarea celui din urmă.

7. Date fiind, de pildă, cenzurarea anumitor manifestări artistice, sau pur și simplu, arhivarea deficitară, din care lipsesc de cele mai multe ori fotografii ale ansamblului expozițional, multe dintre documentele despre expozițiile discutate în volumul de față lipsesc din arhivele Uniunii Artiștilor Plastici.

8. Elena Crippa, ”Designing Exhibitions, Exhibiting Participation”, in *Exhibition, Design, Participation. „an Exhibit” 1957 and Related Projects*, Afterall Books, London, 2016, p. 75.

9. Despre aspectul monologic în opoziție cu cel dialogic al scriiturii, vezi Mikhail Bahtin, *The Dialogical Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, Austin, 1981.

și reduționist, impunând o metodologie unică, o grilă interpretativă singulară și un set de valori tuturor evenimentelor pe care încearcă să le reliefeze, ilumineze și plaseze într-o dinamică istorică vie. Împreună cu autorii, am preferat, așadar, să operăm de la bun început o selecție a proiectelor expoziționale ce pot fi considerate a contribui în mod semnificativ la conturarea artei considerate experimentale sau alternative în România în perioada regimului politic condus de Nicolae Ceaușescu, asumând subiectivitatea unui asemenea demers. De asemenea, în calitate de coordonator al acestui volum, am preferat să ofer mai multor istorici de artă o voce distinctă și un loc propriu din care aceștia să opereze propriile decupaje și să-și prezinte propriile interpretări asupra unor evenimente artistice ce au dobândit, atât în memoria colectivă a participanților la aceste expoziții, cât și a publicului de artă cultivat din acele vremuri, un statut privilegiat. Aș remarca, în mod suplimentar, faptul că autorii invitați să contribuie la acest volum provin din generații diferite. Unii dintre aceștia (Adrian Guță, Ileana Pintilie) sunt martori direcți ai evenimentelor pe care le relatează și analizează retrospectiv, ceilalți reconstruiesc obiectul analizei de pe poziții metodologice specifice „noii istoriografii”.¹⁰ Textele cuprinse în aceste pagini se situează într-o relație de complementaritate, instaurându-se astfel nu doar un dialog între generații distincte de istorici de artă, dar și între poziții intelectuale și asumptii metodologice deseori divergente.

Analiza cadrelor expoziționale ca instrumente de mediere și legitimare a practicii artistice, precum și ca vectori de instituire a unor evenimente temporare, mai curând decât ca spații culturale alternative cu o identitate stabilă¹¹, care pendulează între cel public și privat, evidențiază relațiile de putere deja constituite în interiorul artei contemporane românești la acea vreme. Ele fac posibilă cartografierea unui câmp artistic fragmentat și neomogen și a ierarhiilor instituționale în raport cu care aceste expoziții operează. Din această perspectivă, textele din această antologie oferă răspunsuri parțiale la o serie de întrebări presante. Ce importanță simbolică au avut anumite spații artistice? În ce fel contribuie semnificația atribuită locului la definirea și nuanțarea aspectului critic, alternativ sau, dimpotrivă, conformist și conservator al unei anumite expoziții de artă? Cum putem înțelege eclecticismul formal anumitor expoziții, în pofida coagulării lor la nivel tematic? Există o relație directă între noutățile limbajului artistic prezente în această selecție și dimensiunea politică a acestor opere

10. Utilizez acest termen, în acord cu Jonathan Harris, pentru a desemna analizele istoriografice apărute în spațiul anglo-american la începutul anilor optzeci și infuzate de politicile identității și de teoriile critice (incluzând discursul post-structuralist, feminist, post-colonial și post-marxist). Acestea se disting de analizele formale și iconografice ale istoriografiei „tradiționale”, evitând totodată descriptivismul și „obiectivismul” de pe pozițiile unui angajament metodologic explicit ce interoghează poziția locutorului și raporturile de putere în raport cu care istoricul de artă operează. Vezi Jonathan Harris, *The New Art History; A Critical Introduction*, Routledge, Londra și New York, 2002.

11. Inexistența unor spații de expunere autonome, tolerate de autorități, cu un program pe termen lung, cu o identitate discursivă bine conturată și un interes constant pentru medii și tehnici artistice neconvenționale (și eventual, aflate în contact cu alte rețele artistice internaționale) justifică, pe plan regional, chestionarea ideii existenței unei arte alternative paralele cu cea oficială sau a unei sfere publice „secundare” în cazul României.

de artă? Alte întrebări importante în teoretizarea unei istorii a expozițiilor sunt abordate în subsidiar: în ce fel putem reconstitui efectele acestor expoziții, precum și capacitatea lor de acțiune în câmpul artei și în cel social? Ce rol au jucat acestea în promovarea anumitor practici artistice și în susținerea producției artistice considerate astăzi alternativă, experimentală, de neo-avangardă sau pur și simplu, a unor „noi practici artistice”, termen care descrie utilizarea unor noi medii artistice, dar și a unei înțelegeri extinse, diferite a operei de artă și a angajamentului său social?¹²

Studiile de față, focalizate ele însele pe evenimente singulare, cu un statut de excepție în procesul expozițional din România, contribuie, așadar, la o necesară contextualizare a aceluia segment de opere de artă pe care numeroși istorici și teoreticieni de artă tind retrospectiv să le clasifice drept alternative, subversive sau chiar dizidente.¹³ Ceea ce lipsește într-o asemenea relatare dualistă este tocmai analiza punctelor de contact, intersecțiilor și transferurilor dintre aceste sfere artistice, pentru care expoziția de artă oferă un cadru privilegiat. În fapt, cercetarea colectivă concretizată în aceste texte a plecat de la premisa că studiile dominante până la acest moment au tins să ofere o perspectivă dihotomică asupra artei din România ce se cuvine nuanțată. După cum se poate observa din textele sau interviurile semnate de Mădălina Brașoveanu, Magda Radu sau Alina Șerban, cele două teritorii culturale, cel al artei oficiale și cel al producției artistice neoficiale, nu au acționat în paralel, ci s-au suprapus în repetate rânduri, generând evenimente punctuale cu aspect experimental¹⁴ care întrerupeau, prin tematică și selecția lucrărilor, omogenitatea estetică a programului oficial al spațiilor de expunere aflate sub egida Uniunii Artiștilor Plastici. Însă, prin contribuția anumitor artiști și critici de artă influenți în perioada studiată, opere de artă cu caracter formal experimental, inovator sau pur și simplu diferit au putut fi astfel tolerate și prezentate în spații artistice cu un caracter oficial, chiar dacă marginal, cum este cazul Atelierului 35

12. În istoriografia regională, termenul de „new art practices” a fost utilizat încă din 1978 pentru a descrie, în opinia lui Marijan Susovski, inovațiile de limbaj din arta ultimei decade (1966-1976) în termenii amintiți mai sus. Atât pentru Susovski, cât și pentru Jesa Denegri, arta conceptuală, cu accentul pus pe dimensiunea procesuală a operei de artă și refuzul reducerii sale la un obiect estetic, precum și prin analiza subiectivității artistice și critica structurilor instituționale pe care le-a generat, este un factor decisiv în dezvoltarea acestor noi practici. Acestea au avut însă un caracter sincretic, depășind granițele artelor vizuale și s-au opus, în primul rând, academismului desuet practicat în instituțiile de artă și de învățământ artistic dominante. Aceste aspecte pot fi aplicate în bună măsură și practicilor artistice din România din perioada 1968-1989 avute în vedere în acest volum. Vezi Marijan Susovski, „Foreword” și Jesa Denegri, „Art in the Past Decade” în *The New Art Practice in Yugoslavia: 1966-1978*, Documents 3-6/1978, Galerije Grada Zagreba (Zagreb Contemporary Art Gallery), 1978. Pentru utilizarea acestui termen în analizele cuprinse în volumul de față, vezi textul Alinei Șerban „Argumente pentru un program.”

13. Pentru conceptul de practici artistice subversive, vezi îndeosebi Iris Dressler, Hans D. Christ (eds.), *Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s, South America/Europe*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2010.

14. În privința termenului de artă experimentală vezi Alexandra Titu, *op. cit.* În opinia sa, arta experimentală este privită drept o deviere de la practicile și mediile convenționale, însă are loc printre celelalte practici și nu neapărat în opoziție cu acestea. De asemenea, Titu pare a defini experimentalul artistic în raport cu cel științific drept un proces de cercetare asupra mediilor și tehnicilor artistice cu un rezultat nedeterminat.

(structură instituțională a UAP destinată tinerilor artiști, cu un program instituțional independent), a Galeriei Noi sau a expozițiilor organizate în orașe considerate „de provincie”, precum Timișoara, Lugoj, Oradea, Târgu Mureș sau Sibiu, în care supravegherea ideologică pare a fi fost mai redusă, iar influența personală a artiștilor-organizatori în cadrul Uniunii era mai puternică. Această marginalitate se păstrează și în situația expozițiilor de artă internaționale cu participare românească în care artiștii români au un statut reprezentativ. După cum reiese din contribuția Dăriei Ghiu din acest volum, artiștii prezenți la unele expoziții precum Trienala de Arte Decorative de la Milano au utilizat statutul „secundar” al artelor decorative în sistemul de valori artistice asumat în mod academist pentru a prezenta practici artistice experimentale, trans- și multi-mediale. Tocmai dinamica acestor schimburi instituționale, care au transgresat deseori granițele dintre sfera publică și cea privată, este cea care a făcut posibilă existența unui proces expozițional în care au apărut proiecte „interstițiale” de tipul celor analizate în acest volum, situate deopotrivă înăuntrul și în afara „sistemului”, fiind organizate în interiorul sau, cel puțin, sub egida și cu acceptul Uniunii Artiștilor Plastici, dar care și-au asumat un grad ridicat de autonomie conceptuală și estetică.

O discuție asupra sistemului instituțional al artelor vizuale din România în perioada socialismului târziu implică și o ierarhizare simbolică a spațiilor expoziționale, a expozițiilor „oficiale”, a sistemului „curatorial” specific galeriilor de artă ale Uniunii Artiștilor Plastici și a muzeului ca instituție autoritară (reprezentativă pentru discursul centralizat al puterii). Se cuvine remarcat faptul că, în interiorul Uniunii Artiștilor Plastici, practicile expoziționale din acea perioadă erau structurate în expoziții de nivel local, regional (saloanele regionale, expozițiile județene) și național (expozițiile republicane și omagiale, cele din urmă cu o frecvență crescută în anii optzeci), cele mai importante fiind organizate prin jurizare.¹⁵ Muzeele județene și naționale și spații expoziționale semnificative precum Sala Dalles erau rezervate expozițiilor personale ale artiștilor cu notorietate, a căror practică artistică se conforma unor formule artistice convenționale, agreate, și evenimentelor expoziționale de grup de mare anvergură. Absența unor studii asupra acestui tip de expoziții din volumul de față, capabile să ofere un fundal interpretativ expozițiilor discutate este, poate, unul dintre motivele pentru care motivațiile selecției acestui corpus expozițional particular pot fi mai puțin evidente cititorului de astăzi. Consider însă că practicile expoziționale „oficiale” necesită o cercetare amănunțită și ar solicita o publicație de sine stătătoare, iar o parte dintre expozițiile prezentate pe plan internațional pe canalele oficiale au făcut deja obiectul unor studii de amploare.¹⁶ Nu în ultimul rând, se cuvine amintit faptul că, asemeni oricărei publicații ce nu se dorește exhaustivă, expoziții

15. În mod evident, juriile Uniunii Artiștilor Plastici, care cuprindeau critici de artă și artiști influenți, funcționau astfel asemeni unui filtru ideologic, ce gestiona aspectul public al practicii artistice și asigurau conformitatea producției artistice cu normele estetice dominante și agreate.

16. Vezi Dăria Ghiu, În acest pavilion se vede artă. *România la Bienala de Artă de la Veneția (1907-2015)*, Editura Idea, Cluj, 2015.

semnificative din perioada studiată au rămas neacoperite.¹⁷ Am exclus, de asemenea, analiza unor evenimente performative petrecute în spații private, neinstituționalizate, care pot înlocui demersul expozițional propriu-zis, intrând astfel într-un alt regim de vizibilitate.¹⁸

EXPOZIȚIA DE ARTĂ CA AGENT SOCIAL

Ce este, însă, o expoziție? Actualul proiect editorial pornește de la ideea potrivit căreia o expoziție de artă poate fi analizată nu doar asemeni unui spațiu fizic concret, în care sunt etalate opere de artă individuale, ci și drept un spațiu discursiv și estetic privilegiat în care acestea sunt comunicate publicului într-o manieră articulată (potrivit unui plan și a unei retorici subiacente) și în limitele căruia dobândesc vizibilitate, fiind supuse judecății publice.¹⁹ În termeni foucauldieni, aceste spații sunt totodată cadre instituționale, angrenaje discursive inserate în raporturi de putere care exercită la rândul lor o putere simbolică atât în câmpul cultural cât și în cel social. Ele delimitează vizibilul și invizibilul, ceea ce poate fi rostit și ceea ce rămâne nespus²⁰; intervin în câmpul artistic ca instanțe de cenzură, dar și drept ritualuri de legitimare culturală.²¹ Aceste efecte și operații culturale dobândesc în perioada studiată un înțeles deseori literal: tematici tradiționale ale reprezentării grafice sau picturale figurative precum nudul, formule de limbaj vizual moderniste precum abstracția geometrică sau, mai cu seamă, practici artistice

17. Printre acestea se numără expozițiile *Scrierea* (1980), *Spațiul-Obiect* (1982) și *Spațiul-Oglindă* (1986), deschise în holul Universității de Arhitectură Ion Mincu din București și organizate de Wanda Mihuleac în colaborare cu Mihai Drișcu, *Fotografie și experiment* (Casa de cultură Friedrich Schiller, București, 1976) și *Fotografia folosită de artiști* (Casa de cultură Friedrich Schiller, București, 1978), coordonate de Ion Grigorescu; *Corpul uman* (Facultatea de medicină, București, 1975), *Fotografie și film experimental* (Căminul Artei, București, 1979) și *Expresia corpului uman* (Kalinderu, București, 1982), organizate de Wanda Mihuleac; *Viața fără artă* (Timișoara, 1983 și Lugoj, 1984, organizată de Constantin Flondor); *Arta poștală* (Galeria Orizont, București, 1986, organizată de Dan Mihălțianu, Andrei Oișteanu și Mircea Florian); *Alternative* (Galeria Orizont, București, 1987, coordonată de Magda Cârnelci, Dan Mihălțianu și Călin Dan).

18. În cea din urmă categorie pot fi incluse, de asemenea, practicile de tip *land art*, realizate de artiști consacrați (precum Ana Lupaș, grupurile Sigma din Timișoara sau MAMÚ din Târgu Mureș) în afara spațiilor expoziționale sau evenimente performative și instalative colective, realizate în spații private, precum cele două ediții ale *House Party* (1987 și 1988). Pentru o discuție a acestor evenimente performative ca expoziții temporare sau proiecte produse pentru expoziții ulterioare, vezi textul meu, „Basements, Attics, Streets and Courtyards: the Reinvention of Marginal Art Spaces in Romania during Socialism”, in Katalin Cseh-Varga and Adam Czirak (eds.), *Performance Art in the Second Public Sphere: Event-Based Art in Late Socialist Europe*, Routledge, London and New York, 2018, pp. 75-88.

19. Piotr Piotrowski, „Between Place and Time: A Critical Geography of new Central Europe”, in Thomas Da Costa Kaufmann și Elizabeth Pilliod (eds.), *Time and Place: The Geohistory of Art*, Ashgate, Londra, pp. 153-172.

20. Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii*, traducere, note și postfață de Bogdan Ghiu, Editura Univers, București, 1999.

21. Pentru aspectul ritualic al expoziției de artă în modernitate vezi Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, Londra și New York, 1995.

asociate în Occident neo-avangardelor precum arta conceptuală și op-art (cu versiuni precum neo-constructivismul), arta instalației, practicile de tip land art sau manifestările tip *happening* și, în general, practicile artistice performative au figurat rareori în expozițiile de artă organizate în spații instituționale consacrate și cu vizibilitate crescută din cadrul Uniunii Artiștilor Plastici. Această divergență de limbaj artistic la nivelul tematicii și a lucrărilor selectate în aceste expoziții este unul dintre motivele principale pentru care expozițiile discutate în acest volum dobândesc un statut privilegiat, intervenind în cadrele retoricii artei oficiale și transgresând normele estetice dominante la acel moment.

Ca ansamblu de practici materiale și discursive, expoziția de artă este, totodată, un mediu retoric de comunicare a operelor de artă, parte a unui instrumentar de persuasiune care vizează să prescrie anumite valori publicului vizitator.²² Relația dintre acest câmp de vizibilitate publică propriu expoziției de artă și efectele sale sociale, exercitate asupra vizitatorului la nivelul constituirii propriei subiectivități în procesul receptării estetice, este exprimată limpede de Tony Bennett, pentru care expoziția de artă intervine în modernitate în locul lăsat liber de retragerea suveranului din sfera publică de vizibilitate odată cu modelul panoptic al societății disciplinare, contribuind astfel la reproducerea societății spectacolului.²³ Desigur, analizele lui Bennett se limitează la analiza practicilor expoziționale care funcționează asemenea unui releu al ideologiei și puterii dominante, pe care le-am putea considera astăzi drept parte a culturii „oficiale” (sau hegemonice, în termenii lui Gramsci). Acestea amplifică efectele de putere în câmpul social prin componenta lor educațională (prin poziția elitistă, de autoritate pe care și-o asumă în raport cu privitorii) și cea estetică (prin fascinația exercitată și investirea libidinală pe care o generează). Însă ele ridică o întrebare cu atât mai importantă cu privire la ideea de alternativă artistică: dacă sfera publică nu este omogenă în nici o societate, în ce mod putem identifica și înțelege întreruperile, anomaliile și transformările în funcționarea acestor cadre instituționale și discursive în artele vizuale din perioada regimului politic condus de Nicolae Ceaușescu? În cea din urmă privință, un aspect important al expoziției de artă este cel cronotopic.²⁴ Privite ca eveniment enunțiativ și, prin urmare, ca angrenaj discursiv, ele sunt produse într-un context spațial și temporal configurat în mod particular și sunt, prin urmare, irepetabile. Astfel, ele încapsulează în bună măsură propria lor poziție enunțiativă într-o anumită configurație culturală dată, capacitatea lor de contestare, transformare sau replicare a raporturilor de putere în care se situează contribuind la relevarea dinamicii acestor raporturi. În exemplele discutate în paginile ce urmează, acestea pot deveni heterotopii: spații concrete decupate în interiorul câmpului social în care ordinea discursului și practicile

22. Bruce Ferguson, „Exhibition Rhetorics; Material Speech and Utter Sense”, in Greenberg, Ferguson and Nairne (eds.), *op. cit.*, p. 178.

23. Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London and New York, 1995.

24. Mieke Bal, „Le public n'existe pas”, in Elisabeth Caillet și Catherine Perret, *L'art contemporain et son exposition (2)*, Editions L'Harmattan, Paris, 2007, p. 14.

culturale dominante, precum și formele uzuale de producere a subiectivității artistice sunt temporar suspendate sau chiar transgresate.²⁵

În fapt, urmând modelul analizei limbajului dominant în contextul teoriilor poststructuraliste ale artei, expozițiile de artă au fost teoretizate asemeni unor narațiuni ficționale²⁶, a unui act de limbaj sau a unui eveniment enunțiativ (prin urmare, în manieră performativă).²⁷ În ambele situații, este evident că expoziția de artă își conturează un public specific. Însă ea deschide totodată un spațiu propriu în interiorul sferei publice deja existente, imaginează un spațiu comunicațional diferit structurat, propune un anumit model de subiectivitate și de interacțiune socială și, prin faptul că își constituie interlocutorii, potențiali, poate chiar contribui la apariția unor contra-publicuri.²⁸ Din această perspectivă, ceea ce se omite deseori din studiile expoziționale focalizate exclusiv asupra demersului curatorial și a dimensiunii discursive a evenimentului expozițional²⁹ este tocmai aspectul său arhitectural, contribuția specifică aranjamentului expozițional la constituirea unor ambienturi și experiențe estetice noi. Fără îndoială, spațiile expoziționale sunt, totodată, și spații ale experienței.³⁰ Utilizând instrumentarul teoretic propus de Jacques Rancière, am putea afirma, așadar, că expozițiile de artă de tipul celor studiate aici propun și noi moduri de distribuire a sensibilului, intervenind astfel în structura politicului aflată la nivel senzorial, epitelial, prin transformarea modalităților de a privi și de a participa ca spectator la experiența estetică deschisă de forma artistică și de asamblajul lor senzorial singular.³¹

Textele cuprinse în acest volum sunt interesate îndeosebi de analiza cadrelor instituționale, a discursului expozițional, a retoricii care susține eșafodajul evenimentelor ce pot fi în mod retrospectiv considerate a fi „proiecte curatoriale” în acei ani, beneficiind de o tematică bine conturată și de o selecție coerentă a lucrărilor din

25. Vezi Michel Foucault, „Altfel de spații”, în *Theatrum Philosophicum: Studii, eseuri, interviuri* (1963-1984), trad. Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001, pp. 251-254.

26. Jérôme Glickenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Presses Universitaire de France, 2009, pp. 12-13; Boris Groys, „On the Curatorship”, in *Art Power*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2008, pp. 44-45.

27. Bruce Ferguson, „Exhibition Rhetorics; Material Speech and Utter Sense”, in Greenberg, Ferguson and Nairne (eds.), *op. cit.*, pp. 126-137. Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 13-14.

28. Pentru noțiunea de contra-publicuri și ideea generală potrivit căreia publicul nu este o entitate omogenă, ci o mulțime dinamică și fragmentată de vizitatori ce se constituie în cadrul procesului expozițional, vezi Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York, 2002.

29. Pentru o teoretizare a transformării practicii în discurs operată de actul curatorial, vezi Paul O'Neil, „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse” in Judith Rugg și Michèle Sedgwick (eds.), *Issues in Contemporary Art and Performance*, Intellect Books, Londra, 2007, pp. 13-28. Cu toate acestea, termenul „discurs” implică ideea unei practici. Pentru ceea ce poate fi considerată turnura discursivă în practicile curatoriale de după anii '80, vezi și Mick Wilson, „Curatorial Moments and Discursive Turns” in Paul O'Neil (ed.), *Curating Subjects*, Open Editions and DeAppel, 2007, pp. 202-207.

30. Pentru un studiu amănunțit asupra transformărilor spațiilor de expoziție în secolul 20 înțese ca spații ale interacțiunii sociale, vezi Charlotte Klonk, *Spaces of experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven, 2002.

31. Vezi Jacques Rancière, *Împărțirea sensibilului. Estetică și politică*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Ideea, Cluj, 2012.

partea organizatorilor – de cele mai multe ori, artiști sau grupuri informale constituite din critici de artă și artiști. Esențial pentru proiectele discutate este faptul că această selecție nu urmărea simpla conformitate stilistică cu normele estetice dominante asemenea juriilor saloanelor. De asemenea, majoritatea textelor cuprinse în acest volum se focalizează la rândul lor îndeosebi asupra producției expoziționale și a unora dintre operele de artă expuse, a relațiilor potențiale ce se constituiau între ele la nivel semiotic și a posibilelor efecte asupra publicului, atingând rareori potențialul senzorial și estetic al ambientului constituit la nivelul spațiului de expunere. Ca analize ale practicilor curatoriale, ele sunt interesate mai curând de modalitatea în care acest context expozițional a intervenit în pluralizarea sferei publice prin constituirea unor grupuri artistice și micro-publicuri ce ar putea contura o sferă publică secundară sau, mai precis, o altă fațetă a celei vizibile. Ele au acționat din interiorul sistemului artistic, utilizându-l pentru a oferi vizibilitate temporară unor practici artistice neconvenționale. Unele dintre aceste analize identifică chiar existența unor „programe curatoriale” coagulate la nivel instituțional, chiar dacă în manieră precară, intermitentă sau de scurtă durată, precum cel al Galeriei Noi din București, coordonat de Anca Arghir sau seria de expoziții organizată de grupul MAMŪ în Târgu Mureș. În interiorul acestor micro-istorii, anumite figuri ale lumii artei din acea perioadă se dovedesc a juca un rol semnificativ, devenind agenți și contribuind la perpetuarea unei conversații artistice transnaționale ce se purta la acea vreme într-un limbaj artistic specific: este vorba despre critici de artă și organizatori de expoziții³², precum Anca Arghir, Mihai Drișcu, Liviana Dan, Coriolan Babeți, Anca Vasiliu și de artiști, precum Paul Gherasim, Dan Mihălțianu, Constantin Flondor, Ana Lupaș, Wanda Mihuleac sau Decebal Scriba. Deși nu este analizată aici, se cuvine amintită și contribuția semnificativă a lui Ion Grigorescu la istoria fotografiei și a filmului experimental în România prin seria de expoziții organizate la Căminul Artei și la Casa Schiller din București.³³

Nu în ultimul rând, expozițiile de artă joacă un rol politic deopotrivă la nivel național și internațional în calitate de agenți ai schimbului cultural. Prin intermediul expozițiilor de artă circulă idei, sunt mobilizate opere de artă și chiar artiștii înșiși care participă la instalarea propriei lor opere și la vernisaj.³⁴ Ele permit astfel conturarea unor interacțiuni simbolice ce pot fi mai mult sau mai puțin previzibile, organizate și gestionate, dând naștere unor transferuri, transplanturi, precum și unor forme specifice de impunere sau de contestare și respingere a unor idei, atitudini și limbaje artistice.³⁵

32. Termenul de curator este impropriu câtă vreme nu era utilizat la acea vreme, neexistând în manieră profesionalizată cu excepția practicii muzeografilor. Și în Occident, profesionalizarea actului curatorial începe de-abia în anii '90.

33. Vezi *Fotografie și experiment* (Casa de cultură Friedrich Schiller, București, 1976) și *Fotografia folosită de artiști* (Casa de cultură Friedrich Schiller, București, 1978), precum și contribuția sa la expoziția *Fotografie și film experimental* (Căminul Artei, București, 1979).

34. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny și Piotr Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, CEU Press, Budapesta, 2016, pp. 23-24.

35. *Ibid.*, p. 2.

Implicit sau explicit, textele cuprinse în acest volum indică existența unei frecvente asemenea comunicări subiacente între artiști. Ele abordează, așadar, expozițiile de artă din perspectiva unor cadre ce rămân in-vizibile, in-sistând în câmpul vizibilității, nu pentru că au fost marginalizate, ci pentru că au evitat, pe cât posibil, canalele de comunicare artistică oficiale sau au reușit să se folosească în mod inteligent de acesta. Astfel, ele contribuie la cartografierea interacțiunilor dintre oameni, obiecte și cadre instituționale ce pot oferi o mai bună înțelegere a artei din România în acele vremuri potrivit teoriei „actorilor-rețele” dezvoltată de Bruno Latour.

DIMENSIUNEA ALTERNATIVĂ ȘI CEA EXPERIMENTALĂ A EXPOZIȚIILOR

Într-un plan mai general, volumul de față contribuie la studierea sistemului artei românești în perioada 1965-1989. Aceasta a fost împărțită într-o perioadă de scurtă „deschidere culturală” din perioada de început a regimului Ceaușescu (1968-1972)³⁶, ce a permis schimburi la nivel internațional, precum și o multiplicare a mediilor și limbajelor artistice, și și o perioadă mai restrictivă (1975-1989), în care frecvența și importanța acestor schimburi s-au diminuat iar diversitatea limbajelor artistice s-a redus³⁷. Dat fiind caracterul conservator și constrângător al sistemului artistic din România în perioada studiată, precum și izolarea culturală tot mai pronunțată ce s-a instaurat în acei ani la nivelul schimburilor internaționale, una dintre mizele proiectului editorial constă în redefinirea și contextualizarea relației dintre artă și societate. În această privință, textele cuprinse în volumul de față analizează producția artistică nu doar ca pe un efect sau o oglindă a societății, ci și ca pe un agent aflat în interiorul său. Expoziția însăși poate deveni astfel o micro-sferă publică ce contribuie la reconfigurarea subiectivității artistice în condiții politice considerate a fi excesiv de rigide din punct de vedere birocratic, estetic și ideologic prin limbajul artistic propus, prin experiența estetică și prin discuțiile informale pe care le-a facilitat.

O analiză exemplară a acestei dimensiuni considerate alternative față de contextul expozițional dominant oferă textul Mădălinei Brașoveanu, focalizat asupra expozițiilor Dialog ce a avut loc la Oradea în anul 1981, Medium produsă în același an la Sfântul Gheorghe și a programului expozițional al grupării MAMŪ din Târgu Mureș. În opinia sa, arta alternativă, așa cum s-a manifestat ea în spațiul culturii occidentale îndeosebi începând cu anii '60 ai secolului trecut, s-a configurat în raport cu trei coordonate principale care o defineau ca fiind altfel/altceva decât tendințele artistice unanim acceptate și promovate la nivelul structurilor culturale dominante (date de instituții – muzee publice ori private și galerii comerciale – și de piața de artă). Aceste trei coordonate pot fi descrise rezumativ ca „unde”, „ce” și „cum”; ele defineau un

36 Pentru o analiză a relației dintre conducerea Uniunii Artiștilor Plastici și directivele politice ale lui Nicolae Ceaușescu, vezi Alina Pavelescu și Laura Dumitru, PCR și intelectualii în primii ani ai Regimului Ceaușescu, Arhivele Naționale ale României, București, 2007

37. Vezi Magda Cârnci, [op. cit.](#)

eveniment/o expoziție prin termenul „alternativ” dacă el se întâmpla înafara spațiilor instituționale oficiale ori care țineau de structura dominantă a scenei artistice, dacă în cadrul lui erau prezentate lucrări ori tendințe artistice cu un anumit grad de inedit, de „avangardă” și care nu erau deloc, ori erau insuficient reprezentate sau acceptate în cadrul scenei dominante, în fine și/sau dacă respectivul eveniment opera, la nivelul expunerii, cu diverse variante de instalare în spațiu care se distanțau de, ori doreau să submineze regulile panotării proprii logicii cubului alb.³⁸ În spațiile culturale din Europa Centrală și de Est în perioada regimurilor socialiste, arta alternativă/experimentală a fost în genere discutată ținând cont de aceste trei coordonate – „unde”, „ce” și „cum” –, chiar dacă, în unele dintre cazurile specifice reprezentate de diferitele contexte socio-politice din regiune, în special ultimele două au fost reperatele principale, care au circumscris altceva/altfel în diferite practici artistice și expoziționale. Analizele cuprinse în textul său aduc precizări importante în această direcție. Se observă astfel, faptul că nu au existat mai multe sfere publice, ci una și aceeași sferă publică în care practicile artistice s-au suprapus, cele experimentale existând într-un soi de fundal și în cercuri artistice mai restrânse. În cadrul acestor manifestări artistice, dimensiunea politică a fost mai curând implicită, echivocă și derivată din caracterul neconvențional al practicilor artistice și formulelor estetice explorate.

Conceptul de artă alternativă cu cele mai puternice conotații politice din acest volum este utilizat de Adrian Guță într-un text-mărturie care se focalizează asupra unor momente tensionate precum Colocviul de artă tânără de la Sibiu din 1986, în care dimensiunea transgresivă a anumitor proiecte artistice (precum acțiunea lui Alexandru Antik *Visul n-a pierit*) poate justifica situarea conjuncției dintre artă și politică într-un câmp generator de fricțiuni. Guță este, de altfel, unul dintre istoricii care, în cercetările sale anterioare, au susținut utilizarea acestui termen, asociat cu arta netradițională, experimentală sau „intermedială”, însă și cu o anumită atitudine de frondă față de *establishment*.³⁹ Nuanțând însă această distincție, Guță observă, de asemenea, faptul că lupta pentru autonomia estetică care a fost unul dintre motoarele acestei atitudini contra-culturale trebuie privită în contextul coexistenței sale cu cea oficială, fiind deseori tolerată de autorități.⁴⁰ Alte studii de caz cuprinse în acest volum întăresc supozițiile principale ale acestei cercetări, precum cea a existenței unui program artistic interesat de formule artistice inovatoare, dar care nu a conținut neapărat un angajament critic la adresa sistemului politic, cel puțin nu unul explicit, îndreptat împotriva sistemului social al vremii. Acest lucru este asumat, spre exemplu, de Ileana Pintilie, care abordează expozițiile *Studiu* realizate în Timișoara din perspectiva relației lor cu o sferă publică înțeleasă pe modelul comunicațional de tip habermasian. În contribuția sa, Pintilie subliniază faptul că cele două expoziții, focalizate nu asupra operei de artă finite, ci asupra procesului

38. Pentru o comparație cu practica alternativă occidentală, vezi Lauren Rosati și Mary-Ann Staniszewski, *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2012.

39. Adrian Guță, *op. cit.*, pp. 57-58.

40. *Ibid.*, p. 51.

creator care testează limitele reprezentării, a căutărilor formale pe care astăzi le-am putea asocia „cercetării artistice”, au constituit un moment de inflexiune în analiza procesului reprezentării artistice în arta din România. Textul Ilenei Pintilie trece în subsidiar aspectul spiritualist al acestor expoziții, care poate deveni o resursă a alternativei de atitudine amintită de Guță și care a fost înțeles în acea perioadă drept o formă alternativă de subiectivizare. În această privință, în consens cu unele observații ale lui Katherine Verdery, Veda Popovici a observat faptul că aspectul experimental al limbajelor artistice utilizate în anumite expoziții, precum cel al instalației site-specific, este uneori contrazis de prezența unui discurs etno-naționalist cu tentă auto-exotizantă care, producând o ficțiune a țăranului și reclamându-se de la „tradiție”, pare a fi tolerat de autorități în măsura în care consonează cu tematica naționalistă a discursului de stat din anii '80. Analizele sale chestionează aspectul nonconformist al unor programe expoziționale, precum cel realizat de Anca Vasiliu la Muzeul Satului din București. Acest program expozițional, care a cuprins expozițiile *Vatra și Locul - Faptă și Metaforă*, este situat de Veda Popovici într-un filon spiritualist care, deși poate fi considerat a devia de la doctrina ateismului științific, operând asemeni unor practici de rezistență culturală locală pe de altă parte, consonant cu programul naționalist promovat de Nicolae Ceaușescu în acel deceniu.

Magda Radu și Olivia Nițiș analizează prima expoziție de artă conceptuală din România, *Situație și concept*, realizată în spațiul Atelierului 35 din București în 1974. Cele două texte configurează diferit importanța acestei expoziții în cadrul artei românești. În vreme ce Olivia Nițiș își asumă un rol mai descriptiv, insistând asupra lucrărilor lui Decebal Scriba și a contextului realizării acestui eveniment (inițiatorul acestei expoziții organizate de Wanda Mihuleac în calitate de coordonator al Atelierului 35 din București), Magda Radu contextualizează expoziția din 1974 din perspectiva relațiilor dintre artiștii români cu preocupări pentru arta conceptuală la acea vreme, a dialogurilor și schimburilor de idei constituite într-un cadru informal restrâns (ce îi includea pe Horia Bernea, Julian Mereuță, Paul Neagu sau Ilie Pavel) și a relației dintre artiștii români și contextul internațional, incluzând contactele acestora cu Richard Demarco, Siggi Krauss sau Jindřich Chalupecký.

Alte situații în care cadrele „oficiale” și canalele de comunicare oficiale sunt utilizate pentru a produce un discurs artistic autonom sunt analizate pe larg în textul semnat de Daria Ghiu, care analizează conjuncția dintre artele decorative și expansiunea mediilor artistice tradiționale. În cazul său, ideea alternativei artistice este contrabalansată de statutul oficial al exemplurilor expoziționale asupra cărora se oprește, realizate cu sprijinul Ministerului Culturii și a Ministerului de Externe. În contribuția Alinei Șerban la acest volum, această noțiune este înțeleasă din perspectiva unui program curatorial specific aplicat la Galeria Nouă în anii șaptezeci de Anca Arghir. Potrivit sugestiilor din acest text, contribuția curatorială a Ancăi Arghir poate fi analizată în paralel cu programele unor spații artistice din fosta Iugoslavie orientate asupra inovațiilor de limbaj artistic și a unor practici estetice ce depășeau sfera de autonomie proprie limbajului vizual și imaginii „plastice”, corelând astfel sistemul artistic cu alte sisteme sociale și comunicaționale.

Pentru mulți dintre participanții la aceste expoziții, analiza critică și retrospectivă operată în acest text, realizată doar la nivelul textului curatorial, din perspectiva studiilor decoloniale și post-coloniale, poate fi privită drept o lectură anacronică, ce omite, totodată, dimensiunea formală, estetică a lucrărilor și expozițiilor discutate. Pentru a contrabalansa această poziție critică, este inclusă o relatare a Ancăi Vasiliu cu privire la aceste expoziții, ce figurează în această carte asemeni unui drept la replică indirect, considerat necesar datorită absenței unor informații primare accesibile public.

GRUPURI ARTISTICE, SPAȚII CONDUSE DE ARTIȘTI, AUCTORIAT COLECTIV

Reconstrucțiile, relatările, analizele și mărturiile cuprinse în această publicație reliefează câteva particularități ale interacțiunii dintre micro-sferele publice și spațiile instituționale din România în perioada regimului Ceaușescu. Diacronic, se poate remarca faptul că există într-adevăr o cezură între așa-zisa perioadă de relaxare a influenței ideologiei socialiste (și a normativității unor doctrine estetice și limbaje artistice „oficiale”) din perioada 1968-1972 și perioadele următoare, însă în manieră diferită pe planul reprezentării internaționale și pe cel al programelor expoziționale interne. Dacă pe plan internațional, influența „tezelor din iulie”⁴¹ se simte mai acut imediat după bienala de la Paris din 1969 (și mai cu seamă pe parcursul anilor 70, intensificându-se în anii 80 când participările României la Bienalele de la Paris, Veneția sau Milano se răresc), pe plan intern, relaxarea pare a continua cel puțin până în 1974. Față de aceasta, se dezvoltă o serie de evenimente artistice care sunt influențate de grupurile de prieteni aflate în cadrul structurii UAP dedicată tinerilor artiști (Atelier 35) din diverse orașe precum București, Timișoara, Sibiu sau Târgu Mureș. Pe de o parte, se poate constata faptul că este dificil de tranșat o distincție netă între practicile artistice alternative și cele oficiale din perspectiva logicii instituționale care guvernează producția acestor expoziții, cu toate că limbajul artistic utilizat se despărțea net de cel privilegiat în expozițiile republicane, județene și omagiale. Programul curatorial al galeriilor și spațiilor ce pot fi considerate alternative (Galeria Apollo, Galeria Orizont) viza îndeosebi probleme ale limbajului plastic, ceea ce justifică ipoteza unui caracter mai curând apolitic decât disident al acestor expoziții.⁴² Unele dintre acestea, precum expozițiile *Spațiul-Obiect*, *Spațiul-Oglindă* și *Scrierea*, realizate pe holul Institutului de Arhitectură

41. Pe 6 iulie 1971, Nicolae Ceaușescu a rostit un discurs intitulat *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* în fața Comitetului Executiv al Partidului Comunist Român, ce conținea 17 propuneri cunoscute drept „tezele din iulie”. Publicate în luna noiembrie a aceluiași an cu un alt titlu, acestea marcau întoarcerea la un sistem cultural neo-stalinist, vizând controlul politic al artelor și revenirea acestora la rolul de instrument de propagandă.

42. Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule, 1956-1989*, I. B. Tauris, Londra, 2014.

Ion Mincu din București sau expozițiile *Vatra și Locul - Faptă și Metaforă*, realizate la Muzeul Satului din București au beneficiat de un statut intermediar specific, de ordinul indecidabilității, fiind nici înăuntru, nici în afara sistemului și, totodată, atât înăuntru cât și în afara sa.

De asemenea, din analizele cuprinse în acest volum se poate conchide faptul că aceste expoziții pot constitui un factor de coagulare și replicare a unor preocupări estetice comune unor micro-grupuri artistice, idee care susține, în subsidiar, existența unor preocupări de neo-avangardă difuze și conectate la nivelul relațiilor individuale, personale, mai curând decât a unor platforme discursive comune. În cadrul acestor micro-comunități artistice, interacțiunile intelectuale au fost poate mai intense decât în cadrul altora, permițând păstrarea unei anumite sincronități cu arta internațională și contribuind la prezervarea autonomiei artistice. Acest lucru sugerează necesitatea unei ulterioare analize aprofundate a relațiilor și dinamicii interpersonale din cadrul comunităților artistice pe care le putem considera a fi constituit *ethos*-ul artistic experimental în arta din România.

Nu în ultimul rând, se poate remarca faptul că multe dintre proiectele expoziționale particulare lipsite de un program discursiv cu referințe politice sau de o tematică socială explicită au fost rezultatul implicării directe și deseori spontane a artiștilor în actul curatorial. Din perspectiva retoricii practicate în expozițiile republicane sau omagiale cu tematică socială sau politică explicită, majoritatea expozițiilor se prezintă drept spații deschise, experiențiale și polifonice, care permit privitorului să își configureze propriile decupaje. Chiar și atunci când discursul curatorial este mai pregnant (cum se întâmplă în cazul expozițiilor *Arta și orașul*, *Artă și natură*, *Artă și energie*, *Vatra* sau *Locul*), fiind constituit de un istoric și critic de artă, el lasă totuși loc unei experiențe artistice autonome. Figura artistului-curator și aspectul artistic al curatoriatului au devenit importante îndeosebi în arta anilor nouăzeci, ca o reacție critică la profesionalizarea managerială a actului curatorial.⁴³ Unele dintre structurile Uniunii Artiștilor Plastici la nivel regional (precum Atelier 35) pot fi considerate echivalentul unor instituții conduse de artiști (*artist - run spaces*), lipsite însă de o structură autonomă și de o viziune experimentală consecventă similară celor din alte țări vecine sau din Occident⁴⁴ ce au devenit un simbol al instituțiilor de artă progresive din anii șaizeci-optzeci, în opoziție cu galeriile și muzeele orientate către profit.⁴⁵ De asemenea, colaborarea frecventă dintre organizatori și artiștii expozanți în procesul instalării și a concepției expoziționale, precum și colaborarea acestora cu anumiți critici de artă cu o amplasare intelectuală deosebită în context local (precum

43. Paul O Neil, *The Culture of Curating and the Curating of Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2012, pp. 102-110.

44. Printre exemplele regionale aș aminti Artpool în Budapesta, înființată de György Galántai și Júlia Klanczay, Galeria Akumulatory 2 din Poznan înființată de Jarosław Kozłowski, iar dintre cele nord-americane și vest-europene un loc important ocupă Ecart din Geneva, Zona din Florența, Franklin Furnace și Printed Matter din New York, Western Front din Vancouver sau La Mamelle din San Francisco.

45. Vezi Gabriele Detterer and Maurizio Nannucci (eds.), *Artist-Run Spaces*, jrp/Ringier, Zurich, 2012.

Anca Arghir, Coriolan Babeți sau Mihai Drișcu) deschide o perspectivă inedită asupra dimensiunii auctoriale a expozițiilor, fiind, într-o măsură mai mică sau mai mare, expresia curatoriatului colectiv, ce deriva din absența unui cadru profesionalizat pentru această activitate.⁴⁶ Expozițiile discutate în această carte figurează printre puținele exemple ale curatoriatului înțeles ca gest auctorial (și a curatorului ca producător al unei „meta-opere”), în contrast cu sarcina teoretică mai restrânsă a muzeografului, comună la acea vreme, aceea de a ordona și prezenta opere de artă în funcție de criterii istoriografice prestabilite, pentru care obiectele artistice expuse reprezintă simple exemple.⁴⁷

Aceste observații intenționează să sublinieze cadrul cultural distinct în care aceste expoziții aveau loc într-un context social, politic și instituțional diferit de cel al politicilor și practicilor expoziționale occidentale și, de asemenea, de cel al multor spații artistice din țările vecine. Ele evidențiază necesitatea configurării unui cadru comparativ de analiză sincronică a practicilor artistice din diverse regiuni geografice.⁴⁸ Volumul de față speră să poată contribui la formularea acestui cadru prin analizele comparative explicite prezente în unele texte atât la nivel regional cât și în raport cu practici și discursuri occidentale sau prin reflecția asupra terminologiei operată în alte contribuții. Construcția de față își propune să evite însă cantonarea în șabloanele unei istorii sociale a artei cu caracter victimizant (potrivit căreia arta este reflexul unei societăți totalitare, deci un element pasiv în nexul dintre politică și cultură). Ea refuză, totodată, regionalismul geografic întemeiat pe criterii exclusiv politice, fără a decontextualiza însă procesele creatoare și lucrările artistice rezultate. Cu atât mai mult, această contextualizare este importantă în cazul expozițiilor de artă, înțelese ca moduri privilegiate de a face vizibile lucrările și procesele artistice, de a face posibilă experiența lor și de a le pune în discuție, chiar și pentru un public restrâns.

În final, aș dori să transmit mulțumiri tuturor celor care m-au ajutat să coordonez proiectul de cercetare amintit și să public în foma de față rezultatele acestei cercetări, precum și celor care m-au sprijinit cu generozitate pentru a complementa textele cu atât de rarele, dar necesarele ilustrații: Iosif Kiraly, Wanda Mihuleac, Timotei Nădășan, Anca Oroveanu, Decebal Scriba, Anca Vasiliu și Raluca Voinea.

46. Pentru o analiză a expansiunii curatoriatului colectiv în anii nouăzeci, vezi Paul O'Neil, *op. cit.*, pp. 78-90.

47. Pentru geneza curatorului-autor începând cu anii 1970, vezi Paul O'Neil, *op. cit.*, pp. 22-32; Natalie Heinrich și Michael Pollack, "From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position", în Greenberg, Ferguson și Nairne (eds.), *op. cit.*, pp. 166-180.

48. Piotr Piotrowski, "On the Spatial Turn, or Horizontal Art History", *Umeni/Art*, vol. 56, nr. 5, 2008, pp. 378-383.



Viața fără artă (Life Without Art), exhibition view, Lugoj, 1984.
 Photo: Iosif Kiraly

Arta poștală (Mail Art), Orizont Gallery, Bucharest, 1985. Exhibition invitation and folding poster.
 Photo: Decebal Scriba





Scrierea (The Writing), exhibition view, "Ion Mincu" University of Architecture, Bucharest, 1980.
Photo: Wanda Mihuleac

Scrierea (The Writing), public lecture event organized during the exhibition, "Ion Mincu" University of Architecture, Bucharest, 1980.
Photo: Wanda Mihuleac





Scrierea (The Writing), exhibition view, "Ion Mincu" University of Architecture, Bucharest, 1980.
Photo: Wanda Mihuleac

FISSURES IN THE PUBLIC SPHERE: EXPERIMENTAL EXHIBITION PRACTICES IN ROMANIAN ART, IN THE PERIOD OF LATE SOCIALISM

CRISTIAN NAE

ART HISTORY AS A HISTORY OF EXHIBITIONS: ON THE OPPORTUNITY OF A COLLECTIVE
RECONSTRUCTION

What would be the purpose of an analysis of the exhibitions from a historical period bearing not only an ideological burden but also an affective one, in recent cultural memory? What is the cultural need being met by a volume bringing together case studies regarding exhibitions informally considered as relevant for the art of the period between 1965 and 1989? How can one justify a selective, incomplete and polyphonic micro-history, written collectively, in which multiple opinions, methodological principles and points of view often converge on the same cultural event, sometimes increasing its ambiguity instead of clearing it away?

The answer to these questions might be surprisingly simple. Such a history of art as a history of exhibitions is currently missing from the Romanian cultural context.¹ The need for such a research undertaking has therefore come to the forefront due to the fact that the analysis of individual works of art and their social and political contextualisation in terms of circumstances and production process (and to a lesser extent from the point of view of the history of their reception) during the times of real socialism has been the dominant approach in recent art historiography. Those studies concerning Romanian art in the seventh and eighth decade that have acquired local notoriety,² as well as some more recent studies,³ have focused mainly on singular art production, on the novelty of the artistic language used in the art during those years, and on the possible trends and periodisations avoiding, however, a detailed analysis of institutional, material and discursive frameworks within which such artistic practices and interventions were produced and exhibited. It is the more

-
1. The collection *Exhibitions* of Idea Publishing House is the only consistent attempt to fill in this gap so far.
 2. Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, Editura Meridiane, București, 2004; Magda Cârnelci, *Artele plastice în România 1945-1989*, Ediția a II-a revăzută, adăugită și ilustrată, Editura Polirom, Iași, 2013; Ileana Pintilie, *Acțiunea în România în timpul comunismului*, Editura Idea, Cluj, 2000; Adrian Guță, *Generația 80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
 3. Laszlo Ujvarossy, *Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*, Editura Idea, Cluj, 2012; Alina Șerban (ed.), *Ion Grigorescu: The Man with a Single Camera*, Sternberg Press, Berlin, 2013; Alina Șerban (ed.), *Geta Brătescu: The Studio*, Sternberg Press, Berlin, 2014.

curious, because as early as the modern period, the art exhibition has been “the privileged environment through which most art becomes known”,⁴ being at the same time the means through which art acts on the viewer and takes shape in a concrete experience, thus outlining the discursive and affective potential of singular works of art and generating subsequent discussion and commentary.⁵ This volume is the result of a research project hosted by New Europe College from Bucharest between 2015 and 2016.⁶ It is the first attempt of recovering a fragmented, insufficiently documented and analysed exhibition ensemble, located at the intersection between the analysis of art institutions, their establishment and expansion in the cultural field and, more importantly, the internal dynamics of this particular institutional field during the times of real socialism.

Concerning the historiographic model chosen for this publication, writing such a history in a monolithic manner will run into both practical problems, as well as obvious theoretical impediments. The first obstacles encountered by the researchers were the scarcity of primary resources and their fragmented quality, as well as the absence of systematically-structured and publicly accessible archives that may contain the documentation of these exhibitions.⁷ In fact, paraphrasing Elena Crippa, we could say that every exhibition is a temporary event that continues to exist in time as a set of memories, accounts, original documents and later reconstructions.⁸ The exhibition approach requires an additional effort of imagining and recontextualising on the part of the present-day researcher. Historiographical practice often involves resorting to oral history, collating fragmented information obtained from multiple cultural agents, analysing them in context, and reconstructing, as much as possible, not just the exhibition space, the common exhibition practices (or, on the contrary, any innovative ones), but also the conceptual approach, the rhetoric included and materialised in such practices. The theoretical impediments of such an undertaking are obvious. Any monolithic, authoritarian and monological historiographic model⁹ in which the voice of a single author is lent, as by a ventriloquist, to the agents of the

4. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, London and New York, 1996, p. 2.

5. Lucy Steeds, “Contemporary Exhibitions: Art at large in the World”, in Lucy Steeds (eds.), *Exhibition*, Whitechapel Gallery and the MIT Press, London and Cambridge Mass., 2014, p. 14. Mentioning the subsequent discussions generated by a certain work of art via the exhibition is important for the participation of the latter in the establishment of the public sphere as described by Habermas.

6. The project entitled “The pluralization of the public sphere. Art exhibitions in Romania between 1968 and 1989” was financed by CNCS-UEFISCDI. The research team included Mădălina Braşoveanu, Daria Ghiu and Veda Popovici and was coordinated by Cristian Nae.

7. Given, for instance, the censorship of certain artistic events, or simply deficient archiving (most times the archives do not include photographs of the exhibition ensemble), many of the documents concerning the exhibitions discussed in this volume are missing from the archives of the Artists’ Union.

8. Elena Crippa, “Designing Exhibitions, Exhibiting Participation”, in *Exhibition, Design, Participation. „an Exhibit” 1957 and Related Projects*, Afterall Books, London, 2016, p. 75.

9. On the monological vs. dialogical aspects of writing see Mikhail Bakhtin, *The Dialogical Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, Austin, 1981.

artistic process risks remaining, in its turn, not only incomplete, unavoidably selective, but also reductionist, imposing a single methodology, a single interpretation matrix and one set of values to all the events that it tries to showcase, to illuminate and to place in a live historical dynamic. Together with the authors, I have therefore preferred to operate from the start a selection of the exhibition projects that may be considered as significant contributors to the preservation of what was considered experimental and alternative art in Romania under the political regime that had Nicolae Ceaușescu as its leader, accepting the subjectivity of such an approach. Also, as the coordinator of this volume, I have preferred to give several art historians a distinct voice and their own place, from which they would be able to operate their own selections and to present their own interpretations of artistic events that have gained, both in the collective memory of the participants in the shows and in the knowledgeable art audience of the time, a privileged status. I would also add the fact that the authors who were invited to contribute to this volume belong to different generations. Some of them (Adrian Guță, Ileana Pintilie) have been direct witnesses of the events they recount and analyse in retrospective, while the others reconstruct the object of their analysis from methodological positions specific to the “new historiography”.¹⁰ The texts present on these pages are complementary to each other, thus creating a dialogue not only between generations of art historians, but also between often divergent intellectual positionings and methodological assumptions.

The analysis of exhibition frameworks as instruments for the mediation and legitimisation of artistic practice, and as vectors for creating temporary events, rather than as alternative cultural spaces with a stable identity,¹¹ swinging between the public and the private, highlights the power relations already established within the Romanian art scene of the time. They allow the mapping of a fragmented and non-homogenous artistic field and of the institutional hierarchies in relation to which such exhibitions operate. From this perspective, the texts in this anthology provide partial answers to several pressing questions. What was the symbolic importance of certain art spaces? How does the significance assigned to the place contribute to the definition, and the nuancing of the critical, alternative aspect, or, on the contrary, of the conformist and conservative aspect of some art exhibitions? How

10. I am using this term according to Jonathan Harris, in order to designate the historiographical analyses that have emerged in the Anglo-American space in the early '80s, infused by the identity politics and critical theories (including the post-structuralist, feminist, post-colonial, and post-Marxist discourses). They are different from the formal and iconographical analyses of “traditional” historiography, avoiding at the same time descriptivism and “objectivism” from the position of an explicit methodological engagement that questions the locutor position and the power balance in relation to which the art historian operates. See Jonathan Harris, *The New Art History; A Critical Introduction*, Routledge, London and New York, 2002.

11. The absence of autonomous exhibition spaces accepted or even supported by the authorities, with long-term programmes, with a well-structured discursive identity and a constant interest for non-conventional art media and techniques (and possibly even in contact with other international art networks) justifies the questioning of the idea that an autonomous, alternative art, parallel with the official one, or situated in a “secondary” public sphere, in Romania’s case, actually existed.

can we understand the formal eclecticism of certain exhibitions, despite sharing similar discursive topics? Is there a direct relation between the novelties of the artistic language present in this selection and the political dimension of those works of art? Other important questions in theorising a history of exhibitions are approached as well in this volume: how can we reconstruct the effects of those exhibitions, their agency in the artistic and social fields? What role have they played in promoting certain artistic practices and in supporting what is today considered alternative, experimental, neo-avant-garde art production, or simply, “new artistic practices”, a term that describes the use of new art media, as well as an extended, different understanding of the work of art and of its social engagement?¹²

The studies included here, themselves focused on singular events, exceptional within the exhibition process in Romania, contribute therefore to a necessary contextualisation of a segment of works of art that numerous art historians and theorists tend, in retrospect, to categorise as alternative, subversive and even dissident.¹³ What is missing from such a dualist approach is precisely the analysis of the contact points, intersections, and transfers between these artistic spheres, for which the art exhibition provides a privileged framework. In fact, the collective research materialised in these texts started from the assumption that the dominant studies so far have tended to provide a dichotomic perspective on Romanian art that deserves to be nuanced. As the texts signed by Madalina Brasoveanu, Magda Radu, and Alina Serban indicate, the two cultural realms, that of official art and that of unofficial artistic production, did not act in parallel, but instead overlapped repeatedly, generating punctual events having an experimental quality¹⁴ and disrupting, through their thematic and through the selection of works, the aesthetic homogeneity of the official programme of the exhibition spaces managed by the Artists' Union (UAP) or directly subordinated to the Council of Culture and Socialist

12. In regional historiography, the term of “new artistic practices” has been used as early as 1978 in order to describe, in Marijan Susovski's opinion, the language innovations of the previous decade's art (that of 1966-1976) in the above mentioned terms. Both for Susovski and for Ješa Denegri, conceptual art, which emphasizes the processual dimension of the work of art and its refusal to be reduced to a mere aesthetic object, while challenging artistic subjectivity and the institutional structures sustaining it, is a decisive factor in the development of these new art practices. Such practices have had, however, a syncretic nature, going beyond the boundaries of visual arts, and opposing, mostly, the obsolete academism practiced within the dominant art and art education institutions. These elements are to a great extent applicable in the case of the artistic practices present in Romania in the interval 1968-1989 and considered in this volume. See Marijan Susovski, “Foreword” and Ješa Denegri, “Art in the Past Decade” in *The New Art Practice in Yugoslavia: 1966-1978*, Documents 3-6/1978, Galerije Grada Zagreba (Zagreb Contemporary Art Gallery), 1978. For the use of this term in the analyses included in this volume, see Alina Șerban's text “*Arguments for a Programme. The Case of the New Gallery in the 1970s*”.

13. For the concept of subversive art practices see Iris Dressler, Hans D. Christ (eds.), *Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s, South America/Europe*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2010.

14. Concerning the term “experimental art” see Alexandra Titu, *op. cit.* In her opinion, experimental art is viewed as a deviation from the conventional practices and media, occurring however amid the rest of the practices, rather than in opposition with the latter. Besides, Titu appears to define the artistic experiment in relation to the scientific one, as a process of researching artistic media and techniques, with an undefined result.

Education (such as Dalles Hall). Nevertheless, the contribution of several artists and art critics of some influence in the period under consideration, works of art of a formally experimental, innovative or simply different nature could thus be tolerated and therefore presented in art spaces of an official, albeit marginal character, such as Atelier 35 (an institutional structure of the UAP, established for young artists, with an independent institutional programme), Galeria Nouă, and the exhibitions organised in cities considered to be less “metropolitan”, such as Timișoara, Lugoj, Oradea, Târgu Mureș, and Sibiu, where the ideological supervision appeared to be weaker, and the personal influence of the organising artists within the Union – stronger. This marginality was also preserved in the case of international art shows with Romanian participation in which Romanian artists had a representative status. As Daria Ghiu’s contribution to this volume points out, the artists present in exhibitions such as the Decorative Arts Triennial in Milan used the “secondary” status of decorative arts in the academically-assumed system of artistic values in order to present experimental, trans-, and multi-media artistic practices. It is precisely the dynamic of such institutional exchanges, which have often transgressed the boundaries between the public and the private sphere, that has made possible the existence of “interstitial” projects such as those analysed in this volume, positioned simultaneously within and without the “system”, as they were organised within, or at least on behalf, and with the endorsement of the Artists’ Union, nevertheless assuming a high degree of conceptual and aesthetic autonomy.

Any discussion on the institutional system of visual arts in Romania during the times of late socialism would involve a symbolic hierarchisation of exhibition spaces, of, “official” exhibitions, of the “curatorial” system specific to the art galleries managed by the UAP, and of the museum as an authoritarian institution (representative for the centralised discourse of those in power). It is worth mentioning that, within the UAP, the exhibition practices of the time used to be structured in exhibitions at local, regional (regional salons, county shows), and national importance (which often turned into homage exhibitions, the latter having an increased frequency in the ’80s, the most important of them being organised based on a selection operated by a panel of judges on the model of the French Salon.¹⁵ County and national museums, as well as exhibition spaces of significance, such as the Dalles Gallery were reserved for the solo shows of artists with notoriety, whose artistic practices would adhere to conventional, accepted artistic formulae, as well as to large-scale group exhibition events. The absence of studies regarding this type of exhibition from this volume, of research capable of providing an interpretation background to the exhibitions being discussed is, perhaps, one of the reasons why the rationale for selecting this corpus of exhibitions may appear less obvious to today’s reader. Nevertheless, I believe that the “official” exhibition practices require in-depth research, which would amount

15. Obviously, the UAP judging panels, which included influential artists and art critics, operated like an ideological filter, handling the public aspect of artistic practice and guaranteeing the compliance of the artistic production with the dominant and accepted aesthetic norms.

to a separate publication; some of the shows presented internationally on official channels have already been the object of extensive studies.¹⁶ Finally, it is worth mentioning that, as it is the case of any publication that does not necessarily aim to be exhaustive, exhibitions of some significance from the period under study have remained outside the scope of the research.¹⁷ We have also excluded the analysis of performative events taking place in private spaces or other non-institutionalized settings, which could replace the exhibition-based approach, thus moving to a different category of visibility.¹⁸

THE ART EXHIBITION AS A SOCIAL AGENT

But how do we define an exhibition? This editorial project starts from the idea that an art exhibition can be analysed not just as a concrete physical space, in which individual works of art are displayed, but also as a privileged discursive and aesthetic space in which the works are communicated to the audience in an articulated manner (according to a plan and a subjacent rhetoric), and within the boundaries of which they acquire visibility and are exposed to public judgement.¹⁹ In Foucault's terms, such spaces are at the same time institutional frameworks, discursive mechanisms inserted in power relations, exercising, in their turn, symbolic power, both in the cultural and the social field. They draw the boundaries between the visible and the invisible, between what can be said and what is left unsaid;²⁰ they intervene in the

16. See Daria Ghiu, *În acest pavilion se vede artă. România la Bienala de Artă de la Veneția (1907-2015)*, Editura Idea, Cluj, 2015.

17. Some such shows are *Scrierea, Spațiul-Obiect* and *Spațiul-Oglindă* (organized in 1980, 1982 and 1986 at the "Ion Mincu: Architecture University in Bucharest by Wanda Mihuleac in collaboration with Mihai Drișcu), *Fotografie și experiment* (Friedrich Schiller Cultural Centre, Bucharest, 1976) and *Fotografia folosită de artiști* (Friedrich Schiller Cultural Centre, Bucharest, 1978), coordinated by Ion Grigorescu; *Corpul uman* (Bucharest Faculty of Medicine, 1975), *Fotografie și film experimental* (Căminul Artei Gallery, Bucharest, 1979) and *Expresia corpului uman* (Kalinderu, Bucharest, 1982), organized by Wanda Mihuleac; *Viața fără artă*, organized by Constantin Flondor (Timișoara, 1983 and Lugoj, 1984), *Mail Art* (Orizont Gallery, Bucharest, 1986, organized by Dan Mihălțianu, Andrei Oișteanu and Mircea Florian); *Alternative* (Orizont Gallery, Bucharest, 1987, coordinated by Magda Cârneci, Dan Mihălțianu and Călin Dan).

18. This last category would also include *land art* type practices, performed by established artists (such as Ana Lupaș, the Sigma group in Timișoara and the MAMŪ group in Târgu Mureș) outside exhibition spaces, and collective performance and installation events, taking place in private settings, such as the two editions of *House Party* (1987 and 1988). For an account of these performative gestures as temporary exhibitions or as projects produced for later exhibitions, see my own „Basements, Attics, Streets and Courtyards: the Reinvention of Marginal Art Spaces in Romania during Socialism”, in Katalin Cseh-Varga and Adam Czirak (eds.), *Performance Art in the Second Public Sphere: Event-Based Art in Late Socialist Europe*, Routledge, London and New York, 2018, pp. 75-88.

19. Piotr Piotrowski, "Between Place and Time: A Critical Geography of new Central Europe", in Thomas Da Costa Kaufmann și Elizabeth Pilliod (eds.), *Time and Place: The Geohistory of Art*, Ashgate, London, pp. 153-172.

20. Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii*, translated by Bogdan Ghiu, Editura Univers, Bucharest, 1999.

artistic field as censorship entities, but also as rituals of cultural legitimisation.²¹ In the period under consideration, such cultural effects and operations often took on a literal meaning: traditional themes of figurative graphic and pictorial representation such as the nude, modernist visual language formulae, such as geometric abstraction, or, more importantly, artistic practices associated elsewhere to the neo-avant-gardes, such as conceptual art and op-art (with versions such as neo-constructivism), installations, land art practices or happening-type events, and in general performative artistic practices were rarely included in the art shows held in established, high visibility institutional spaces managed by the UAP. That is why the exhibitions discussed in this volume have acquired a privileged status, as they intervened in the frameworks of the official art rhetoric, transgressing the dominant aesthetic norms of that moment.

As an ensemble of material and discursive practices, the art exhibition is at the same time a rhetorical medium for the communication of artworks, part of a set of persuasion tools that aim to prescribe a certain set of values to the visitors.²² The relationship between this field of public visibility, proper to the art exhibition, and its social effects, exerted over the visitors in the establishment of their own subjectivity in the process of artistic reception, is expressed clearly by Tony Bennett, in whose opinion the art exhibition intervenes in modernity in the place left empty by the withdrawal of the sovereign from the public sphere of visibility with the advent of the panoptic model of a disciplinary society, thus contributing to the reproduction of the spectacle society.²³ Of course, Bennett's investigations stop at analysing exhibition practices that operate as conveyors of the dominant ideology and power, which today we could categorize as belonging to the official culture (or hegemonic culture, in Gramsci's terms). They amplify the effects of power in the social field through their educational component (due to the elitist, authority position they assume in relation to the viewers) and their aesthetic one (due to the fascination they exert and the libidinal investment they generate). However, they raise a question that is all the more important regarding the idea of an artistic alternative: if the public sphere is not homogenous in any society, how can we identify and understand the disruptions, anomalies and transformations of these institutional and discursive frameworks under the regime led by Nicolae Ceaușescu? In this last issue, an important aspect of art exhibitions is the chronotopic one.²⁴ Viewed as an enunciative event, and therefore as a discursive mechanism, they are produced in a spatial and temporal context configured in a particular manner and are, consequently, unrepeatable. Thus, they encapsulate to a large extent their own enunciative position in a certain

21. Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, London și New York, 1995.

22. Bruce Ferguson, "Exhibition Rhetorics; Material Speech and Utter Sense", in Greenberg, Ferguson and Nairne (eds.), *op. cit.*, p. 178.

23. Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London and New York, 1995.

24. Mieke Bal, „Le public n'existe pas”, in Elisabeth Caillet și Catherine Perret, *L'art contemporain et son exposition (2)*, Editions L'Harmattan, Paris, 2007, p. 14.

cultural configuration, their capacity to challenge, transform or replicate the power relations they find themselves in, helping highlight the dynamics of these relations. In the examples discussed in the following pages, they may become heterotopias: concrete spaces delineated inside the social field in which the discourse order and the dominant cultural practices, as well as the usual forms of producing artistic subjectivity are temporarily suspended or even transgressed.²⁵

In fact, following the model of analysing the dominant language in the context of post-structuralist art theories, art exhibitions have been theorised like fictional narratives,²⁶ or similar to a language act or to an enunciative event (and hence, in a performative manner).²⁷ In both situations it is obvious that the art exhibition shapes its own, specific audience. But it also opens its own space within the already established public sphere, it imagines a communicational space that is structured differently, it proposes a certain model of subjectivity and of social interaction, and, due to the fact that it establishes its own potential interlocutors, it can even contribute to the creation of counter-audiences.²⁸ From this perspective, what is often overlooked by the exhibition studies that focus exclusively on the curatorial approach and on the discursive dimension of the exhibition event²⁹ is precisely its architectural aspect, the contribution, specific to the exhibition arrangement, to the creation of new environments and aesthetic experiences. Doubtlessly, exhibition spaces are at the same time spaces of experience.³⁰ Using the theoretical tool proposed by Jacques Rancière, we could therefore state that art exhibitions such as those included in these studies also propose new ways of distributing the sensitive, thus intervening in the structure of the political that is located at sensorial, epithelial level, through the transformation of the manners of viewing and participating as a spectator in the aesthetic experience opened by the artistic forms and by their singular sensorial assemblage.³¹

25. See Michel Foucault, „Altfel de spații”, in *Theatrum Philosophicum: Studii, eseuri, interviuri* (1963-1984), transl. Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Bлага, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001, pp. 251-254.

26. Jérôme Glickenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Presses Universitaire de France, 2009, pp. 12-13; Boris Groys, „On the Curatorship”, in *Art Power*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2008, pp. 44-45.

27. Bruce Ferguson, „Exhibition Rhetorics; Material Speech and Utter Sense”, in Greenberg, Ferguson and Nairne (eds.), *op. cit.*, pp. 126-137. Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 13-14.

28. For the notion of counter-audiences and the general idea that the audience is not a homogenous entity, but instead a dynamic and fragmented set of visitors that is established during the exhibition process, see Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York, 2002.

29. For a theoretisation of the transformation of practice into discourse operated by the curatorial act, see Paul O'Neil, „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse” in Judith Rugg și Michèle Sedgwick (eds.), *Issues in Contemporary Art and Performance*, Intellect Books, London, 2007, pp. 13-28. However, the term “discourse” implies the idea of a practice. For what could be considered the discursive turn in curatorial practices after the 1980s, see also Mick Wilson, „Curatorial Moments and Discursive Turns” in Paul O'Neil (ed.), *Curating Subjects*, Open Editions and DeAppel, 2007, pp. 202-207.

30. For a detailed study on the transformation of exhibition spaces in the 20th century, understood as spaces of social interaction, see Charlotte Klonk, *Spaces of experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven, 2002.

31. Jacques Rancière, *Împărțășirea sensibilului. Estetică și politică*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Idea, Cluj, 2012.

The texts included in this volume are concerned mainly with the analysis of institutional frameworks, of the exhibition discourse, of the rhetoric that underpins the structure of events that could be retrospectively considered “curatorial projects” for those years, as they had strongly outlined themes and a coherent selection of works, operated by the organisers – most of the times artists or informal groups consisting of art critics and artists. One essential fact for the projects discussed is that such selections did not aim for mere stylistic compliance with the dominant aesthetic norms, as salon panels did. Also, most of the texts included in this volume focus in particular on exhibition production, and on some of the artworks on display, on the potential relations formed between them at semiotic level, and on the possible effects on the audience, rarely touching upon the sensory and aesthetic potential of the environment created in the exhibition space. As analyses of curatorial practices, they are interested mainly in the way this exhibition context intervened in the pluralisation of the public sphere by creating art groups and micro-audiences that could form a secondary public sphere, or, more precisely, another facet of the visible public sphere. They have acted from inside the art system, using the latter in order to lend temporary visibility to unconventional artistic practices. Some of these analyses even identified the existence of “curatorial programmes” emerging at institutional level, albeit in a precarious, intermittent or short-lived manner, such as the programme of Galeria Nouă in Bucharest, coordinated by Anca Arghir, or the series of exhibitions organised by the *MAMŪ* group in Târgu Mureş. Within these micro-histories, certain figures of the art scene of the era turn out to play a significant role, becoming agents and contributing to the perpetuation of a transnational artistic conversation that was carried on at the time in a specific artistic language: art critics and exhibition organisers³², such as Anca Arghir, Mihai Drişcu, Liviana Dan, Coriolan Babeţi, Anca Vasiliu, and artists such as Paul Gherasim, Dan Mihălţianu, Constantin Flondor, Ana Lupaş, Wanda Mihuleac, and Decebal Scriba. Although not analysed here, it is worth mentioning the significant contribution made by Ion Grigorescu to experimental film and photography in Romania through the series of exhibitions organised at Căminul Artei and at the Schiller Cultural Centre in Bucharest.³³

Last but not least, art exhibitions play a political role, at both national and international level, as agents of cultural exchange and experimental thought. Ideas are circulated through art exhibitions, works of art and even the artists themselves are mobilised, because they take part in the installation of their works and attend

32. The term “curator” is improper, as it was not being used at the time, and it did not exist in a professionalised manner, except for the common practice of museographers. In the West as well, the professionalisation of the curatorial act only started in the 1990s in terms of academic programs dedicated to this profession.

33. See *Fotografie și experiment* (the Friedrich Schiller Cultural Centre, Bucharest, 1976) and *Fotografia folosită de artiști* (the Friedrich Schiller Cultural Centre, Bucharest, 1978), as well as his contribution to *Fotografie și film experimental* (Căminul Artei, Bucharest, 1979).

the openings.³⁴ Thus, art shows allow the emergence of symbolic interactions that may be more or less predictable, organised and managed, giving rise to transfers and transplants, as well as to specific forms of imposition or challenging/rejection of ideas, attitudes and artistic languages.³⁵ Implicitly or explicitly, the texts in this volume indicate the existence of a dense subjacent communication among the artists. They approach therefore art exhibitions from the perspective of frameworks that remain invisible, insidiously intervening in the field of visibility, not because they had been excluded or marginalised, but because they either avoided as much as possible the official artistic communication channels or, as it is the case here, managed to use them intelligently to their advantage. Thus, they also contribute to revealing and mapping the interactions between people, objects and institutional frameworks that can eventually provide a better understanding of the field of contemporary art in Romania at that time according to Bruno Latour's "actor-network" theory.

THE ALTERNATIVE AND EXPERIMENTAL DIMENSION OF EXHIBITIONS

In the broader picture, this volume contributes to studying the Romanian art of the period 1965-1989. This interval can be divided into a brief period of "cultural détente" or "openness", at the start of the Ceaușescu regime (1968-1972),³⁶ which allowed international exchanges, as well as a multiplication of artistic media and languages, and a more restrictive period (1975-1989), during which the frequency and importance of these exchanges diminished and the diversity of artistic practices decreased³⁷. Given the conservative and constrictive character of the Romanian artistic system during the period analysed here, as well as the deepening cultural isolation of those years in terms of international exchanges, one of the aims of this editorial project is to redefine and contextualise the relationship between art and society. In this respect, the texts included in this volume analyse artistic production not only as an effect or as a mirror of society, but also as an agent found inside it. The exhibition itself can thus become a public micro-sphere that contributes to the reconfiguration of artistic subjectivity in political circumstances considered to be excessively rigid from a bureaucratic, aesthetic and ideological point of view, through the proposed artistic language, through the aesthetic experience and through the informal discussions it facilitates.

34. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny și Piotr Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, CEU Press, Budapest, 2016, 2016, pp. 23-24.

35. *Ibid.*, p. 4.

36. For an analysis of the relationship between the management of the UAP and Nicolae Ceaușescu's political directives, see Alina Pavelescu and Laura Dumitru, *PCR și intelectualii în primii ani ai Regimului Ceaușescu*, the Romanian National Archives, Bucharest, 2007.

37. See Magda Cârnelci, *op. cit.*

An exemplary analysis of this alternative dimension in relation to dominant exhibition practices is provided by Mădălina Brașoveanu's text, dealing with the exhibitions *Dialog (Dialogue)* (held in Oradea in 1981) and *Medium* (produced the same year in Sfântu Gheorghe) and with the exhibition programme of the MAMŪ group from Târgu Mureș. In her opinion, alternative art, the way it manifested itself in the space of Western culture particularly starting with the '60s, developed in relation to three main coordinates, which defined it as being *something different from/something else* than the unanimously accepted artistic trends promoted in the dominant cultural structures (given by institutions – public or private museums and commercial galleries – and by the art market). These three coordinates can be described in brief as “where”, “what” and “how”; they would define an event/exhibition as being “alternative” if it was held outside official institutional spaces, or outside spaces that belonged to the dominant structure of the art scene, if it presented works or artistic trends that had a certain degree of novelty, of “avant-garde”, and which were not at all, or insufficiently, represented or accepted on the dominant scene, and finally, and/or if that particular event operated, in terms of exhibition approach, with various options of installation in space that departed from or aimed to subvert the rules of display pertaining to the logic of the white cube.³⁸ In the cultural spaces in Central and Eastern Europe, during the time of socialist regimes, alternative/experimental art was as a rule discussed based on these three coordinates – “where”, “what” and “how” – even though in some of the specific cases represented in various socio-political contexts in the region it was mainly the last two that counted as the main criteria when categorising *something else/something different* in various artistic and exhibition practices. The analysis in her text brings important clarifications in this respect. Thus, it can be noticed that there were never several public spheres, but only one public sphere, in which artistic practices overlapped, the experimental ones existing in a sort of background and in more restricted art circles. In the case of such artistic events, the political dimension was instead implicit, equivocal and deriving from the unconventional character of the explored artistic practices and aesthetic formulae.

The concept of alternative art with the strongest political connotations in this volume is used by Adrian Guță in a text dealing with tense moments, such as the Sibiu Young Art Colloquium of 1986, in which the transgressive dimension of certain artistic projects such as Alexandru Antik's action *Visul n-a pierit (The dream is not gone)* may justify the situation of the conjunction between art and politics in a field that generates frictions. Besides, Guță is one of the historians who, in previous research, have encouraged the use of this term, associated with non-traditional art, with experimental or “inter-medial” art, but also with particular attitude of defiance related to the establishment.³⁹ Nuancing this distinction, Guță also notes that the struggle for aesthetic autonomy, that was one of the drivers of this counter-cultural attitude

38. For a comparison with the Western art practice, see Lauren Rosati and Mary-Ann Staniszewski, *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2012.

39. Adrian Guță, *op. cit.*, pp. 57-58.

must be viewed in the context of its coexistence with the official one, being often tolerated by the authorities.⁴⁰ Other case studies included in this volume bolster the main assumptions of the research, such as that regarding the existence of an artistic programme interested in innovative artistic formulae, but which did not include necessarily a critical engagement with the political system, at least not an explicit one, with a critique directed against the social system of the era. This idea is assumed, for instance, by Ileana Pintilie, who approaches the *Studiu* shows held in Timișoara from the perspective of their relationship with a public sphere understood according to Habermas' communicational model. In her contribution, Pintilie underlines the fact that the two exhibitions, which did not focus on the finished artwork, but instead on the creation process that tests the limits of representation, on the formal quests that we could associate today with "artistic research", were a turning point in the analysis of the process of artistic representation in Romanian art. Ileana Pintilie's text sends to the background the spiritualist aspect of these exhibitions, which could become a resource of the alternative attitude mentioned by Guță, and which was understood in the era as an alternative form of subjectivisation. In this respect, in consensus with observations made by Katherine Verdery,⁴¹ Veda Popovici noticed that the alternative aspect of innovative artistic languages used in certain exhibitions (such as the site-specific installation) is sometimes contradicted by the presence of an ethnic-nationalist discourse auto-exoticisation hue which, due to the fact it produced a fiction of the villager and claimed it was rooted in "tradition", appears to have been tolerated by the authorities to the extent to which it harmonizes with the same tune as the nationalist themes of the state discourse of the '80s. This analysis questions the nonconformist aspect of exhibition programmes such as that put together by Anca Vasiliu at the Village Museum in Bucharest. This exhibition programme, which included the shows *Vatra (The Hearth)* and *Locul - Faptă și Metaforă (The Place - Fact and Metaphor)*, is placed by Veda Popovici in a spiritualist vein that, although it may be seen as departing from the doctrine of scientific atheism, operating as some sort of local cultural resistance practices, is considered, on the other hand, consonant with the nationalist programme promoted by Nicolae Ceaușescu during that decade.

Magda Radu and Olivia Nițiș analyse the first exhibition of conceptual art to take place in Romania, *Situație și concept (Situation and Concept)*, held in the space of Atelier 35 in Bucharest in 1974. The two texts configure differently the importance of this show in the larger picture of Romanian art. While Olivia Nițiș takes a more descriptive path, insisting on the works exhibited by Decebal Scriba (the initiator of this exhibition, organised by Wanda Mihuleac as the coordinator of Atelier 35 in Bucharest at that time), and on the context the event was organized in, Magda Radu contextualizes the 1974 exhibition taking into account local and international artistic exchanges. She indicates the dialogical practices taking place in a local, informal

40. *Ibid.*, p. 51.

41. Katherine Verdery, *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, University of California Press, Berkeley, 1991.

artistic network and the relations between the Romanian artists and cultural agents active in the international context, including their contacts with Richard Demarco, Sigi Kraus, and Jindřich Chaloupecký.

Other circumstances in which “official” frameworks and official communication channels are used in order to produce an autonomous artistic discourse are analysed extensively in the text signed by Daria Ghiu, who looks at the conjunction between decorative arts and the expansion of traditional artistic media. In her case, the idea of artistic alternative is balanced out by the official status of the examples of exhibitions she dwells upon, organised with the support of the Ministry of Culture and of the Ministry of Foreign Affairs. In Alina Șerban’s contribution to this volume, this notion is understood from the perspective of a specific curatorial programme applied at Galeria Nouă in the ’70s by Anca Arghir. According to the suggestions in this text, Anca Arghir’s curatorial contribution may be analysed in parallel with the programmes of art spaces from the former Yugoslavia focusing on innovations of the artistic language and of aesthetic practices that went beyond the autonomy sphere belonging to the visual language, thus correlating the artistic system with other social and communicational systems.

For many of the participants in these shows, the critical and retrospective analysis in this text, carried out only in terms of the curatorial text, from the perspective of de- and post- colonial studies, may be viewed as an anachronistic reading, which also leaves out the formal, aesthetic dimension of the works and exhibitions discussed. In order to counterbalance this critical position, I have included an account by Anca Vasiliu regarding these exhibitions. It is an indirect testimony and a right of reply which I believe it is necessary due to the absence of publicly accessible primary information.

ARTISTIC GROUPS, ARTIST-RUN SPACES, COLLECTIVE AUTHORSHIP

The reconstructions, the accounts, the analyses, and the testimonials included in this publication showcase some of the particularities of the interaction between the public micro-spheres and the institutional spaces in Romania during the Ceaușescu regime. Diachronically, it may be noted that there is a missed beat between the so-called *détente* of the influence of socialist ideology (and of the normativity of the “official” aesthetic doctrines and artistic languages) in the interval 1968-1972, and the subsequent periods, felt in a different manner abroad and in the domestic exhibition programmes. Whereas at international level the influence of the “July Theses”⁴² was felt more acutely immediately after the Paris biennial of 1969 (and

42. On 6 July 1971, Nicolae Ceaușescu held a speech called *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* [Proposals for action aimed to improve the politico-ideological activity, of Marxist-Leninist education of Party members and of all workers] before the Executive Committee of the Romanian Communist Party; the speech contained 17 proposals, known as “the July Theses”. Published in November the same year, they

particularly throughout the '70s, becoming even more acute in the '80s, when Romania's participation in the Paris, Venice and Milan biennials became more sparse), inside the country the détente seems to have continued at least until 1974. In these circumstances, a number of artistic events are developed, under the influence of groups of friends within the UAP structure dedicated to young artists (Atelier 35) in various cities, such as Bucharest, Timișoara, Sibiu and Târgu Mureș. On the one hand, it appears that it is difficult to make a clear distinction between alternative and official artistic practices, from the perspective of the institutional logic that governs the production of these shows, although the artistic language used was decidedly departing from the one favoured in the country, county or "homage" exhibitions. The curatorial programme of those galleries and spaces that may be considered alternative (the Apollo gallery, the Orizont gallery) dealt mainly with issues concerning the visual language, and this justifies the hypothesis of an apolitical, rather than a dissident nature of these exhibitions.⁴³ Some of them, such as *Spațiul-Obiect (Object-Space)*, *Spațiul-Oglindă (Mirror-Space)* and *Scrierea (The Writing)*, held in the hallway of the Ion Mincu Institute of Architecture in Bucharest or the exhibitions *Vatra (The Hearth)* and *Locul - Faptă și Metaforă (The Place - Fact and Metaphor)*, organised at the Village Museum in Bucharest, had a specific intermediary status, being neither inside, nor outside the system, and simultaneously inside and outside it.

Also, the analyses included in this volume lead to the conclusion that such exhibitions can be a factor for the coagulation and replication of aesthetic tendencies shared by artistic micro-groups, an idea that also supports the existence of certain neo-avant-garde trends, diffusive and connected at the level of individual, personal relationships rather than on shared discursive platforms. Inside these artistic micro-communities, the intellectual interactions have been maybe more intense than in others, allowing a certain synchronicity with international arts to be maintained and contributing to the preservation of artistic autonomy. This suggests the need for a further in-depth analysis of the interpersonal relations and on the dynamics that formed the artistic communities we can consider having established the experimental artistic ethos in Romanian art.

Last, but not least, it can be noticed that many of the individual exhibition projects lacking a discursive programme with political references or an explicit social theme were the result of the direct and often spontaneous involvement of the artists in the curatorial act. From the perspective of the rhetoric practised in the country or the "homage" exhibitions, which had an explicit social or political theme and a clear-cut addressee, most exhibitions appear as open, experiential and polyphonic spaces, which allow the viewers to configure their own narratives. Even when the curatorial

marked the return to a neo-Stalinist cultural system, aiming to have political control over arts and have them revert to their role as propaganda instruments.

43. For an account of the apolitical attitude as a subtle form of political resistance, see Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule, 1956-1989*, I. B. Tauris, London, 2014.

discourse is more pronounced, as it happened in the case of the shows *Arta și orașul* (*Art and the City*), *Artă și natură* (*Art and Nature*), *Artă și energie* (*Art and Energy*), *Vatra* (*the Hearth*) or *Locul* (*The Place*), being expounded by an art historian and critic, it still leaves room for an autonomous artistic experience.

The figure of the artist-curator and the artistic aspect of curatorship have become important on a global scale in particular in the art of the '90s, as a reaction to the managerial professionalisation of the curatorial act.⁴⁴ Some of the UAP structures at regional level (such as Atelier 35) may be seen as the early equivalent of artist-run spaces, lacking, however, an autonomous structure and a consistent experimental vision similar to those in neighbouring countries or in the West,⁴⁵ which had become a symbol of the progressive art institutions of the '60s-'80s, in opposition to profit-oriented galleries and the museums.⁴⁶ Also, the frequent collaboration between the organisers and the exhibiting artists during the process of exhibition installation and design, as well as the collaboration with certain art critics of high intellectual level (such as Anca Arghir, Coriolan Babeți, and Mihai Drișcu) opened a novel perspective on the auctorial dimension of exhibitions, as authorship was, to a greater or lesser extent, the expression of collective curatorship, deriving from the absence of a professionalised framework for this activity.⁴⁷ The art shows discussed in this volume are some of the few examples of curatorship understood as an auctorial act (and of curators viewed as the producers of "meta-works"), in contrast with the museographer's theoretical task, commonplace at the time, of arranging and presenting works of art according to prescribed historiographical criteria, according to which the exhibited art objects are mere examples.⁴⁸

These notes aim to underline the specific cultural framework in which these exhibitions were held, in a social, politic institutional context that was different from that of the western exhibition policies and practices, and also from that of many artistic scenes in the neighbouring countries. They underline the need to configure a comparative framework for a synchronic analysis of artistic practices in various geographical regions.⁴⁹ This volume hopes to be able to contribute to the formulation of such a framework, through the explicit comparative analyses present in some of the texts referring both to the region and to western practices

44. Paul O'Neil, *The Culture of Curating and the Curating of Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2012, pp. 102-110.

45. Of the regional examples I would mention here Artpool in Budapest, founded by György Galántai and Júlia Klaniczay, or the Akumulatory 2 Gallery in Poznan, founded by Jarosław Kozłowski; of the North-American and Western-European examples, an important place is taken by Ecart in Geneva, Zona in Florence, Franklin Furnace and Printed Matter in New York.

46. See Gabriele Detterer and Maurizio Nannucci (eds.), *Artist-Run Spaces*, jrp/Ringier, Zurich, 2012.

47. For an analysis of the expansion of collective curatorship in the '90s, see Paul O'Neil, *op. cit.*, pp. 78-90.

48. For an account of the genesis of curatorial authorship in the '70s, see Paul O'Neil, *op. cit.*, pp. 22-32; Natalie Heinrich și Michael Pollack, "From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position", in Greenberg, Ferguson și Nairne (eds.), *op. cit.*, pp. 166-180.

49. Piotr Piotrowski, "On the Spatial Turn, or Horizontal Art History", *Umeni/Art*, vol. 56, nr. 5, 2008, pp. 378-383.

and discourses (Alina Șerban, Veda Popovici, Magda Radu, Daria Ghiu) or through the reflection on the terminology operated in other contributions (Alina Șerban, Mădălina Brașoveanu). This construction, however, attempts to avoid being limited to the clichés of a social history of art that makes it into a victim (according to which, art is the reflex of a totalitarian society, and therefore a passive element in the nexus between politics and culture), as well as the geographic regionalism based on exclusively political criteria, without de-contextualising however the creative processes and the resulting artworks. It is all the more so when dealing with exhibitions, as privileged ways of making visible artworks and creative processes, of making their experience possible and proposing them as topics for a possible public discussion, albeit for a limited audience.

In the end, I would like to express my gratitude to all those who helped me in running the research project and editing the resulting book, as well as supplementing the texts with the necessary, albeit scarce illustrations: Iosif Kiraly, Wanda Mihuleac, Timotei Nădășan, Anca Oroveanu, Decebal Scriba, Anca Vasiliu, and Raluca Voinea.

Translated by Sorana Lupu

DISCURSURI VS. PRACTICI:

SUBVERSIUNE, ADAPTARE, COMPLICITATE

DISCOURSES VS. PRACTICES:

SUBVERSION, ADAPTATION, COMPLICITY

DE DOUĂ ORI PERIFERIC. ROMÂNIA LA TRIENALA DE ARTE DECORATIVE DE LA MILANO ÎN PERIOADA COMUNISTĂ (1957-1973)

DARIA GHIU

Unul dintre subiectele culturale aflate într-o continuă dezbateră media în anul 2016 este, fără îndoială, statutul sculpturii *Cumințenia pământului* de Constantin Brâncuși – o discuție care a vizat numeroase planuri și a scos la iveală diferite tipuri de discursuri naționaliste, de (non)identificare cu această operă. Probabil neașteptat să demarăm o analiză despre participările României în perioada comunistă la Trienala de arte decorative de la Milano cu lucrarea lui Brâncuși, o facem, pentru că această lucrare, alături de altele aparținând sculptorului, va constitui miezul unei expuneri românești la Trienală, prima prezență a statului român în noul instaurat regim politic, în 1957. La cea de-a unsprezecea ediție a Trienalei, expoziția României, de a cărei prezență se ocupă graficianul și profesorul Jozsef Molnar¹, alături de arhitecții Eduard Markovits, Florica Vasilescu și Paul Constantin, îl are drept subiect central pe Brâncuși, iar prezența câtorva opere ale sale la Trienală „stă drept mărturie pentru continuitatea artei românești, credința acesteia în binele care există în trecut, continuul său proces de reînnoire a formelor”.² Anul 1957 este deopotrivă anul morții lui Brâncuși, dar și anul achiziției *Cumințeniei pământului* de statul român.³ Pe lângă obiecte de artă decorative, obiecte de larg consum, iată în expoziția României și operele de artă consacrate.

În acest text îmi propun să prezint o succintă istorie a prezenței României la Trienala de arte decorative de la Milano în perioada comunistă, încercând ca fiecare moment-cheie (1957, 1968, 1973) să se constituie ca un studiu de caz care va viza, atunci când este cazul, paralela cu prezența României la Bienala de artă de la Veneția în aceeași perioadă, statutul artelor decorative în România și evoluția acestora

-
1. Șef al Catedrei de Grafică a Institutului de Arte Plastice din București în anii '50.
 2. „Arta română de astăzi”, semnat „C. Urdavidma” (probabil pseudonim ori anagramă). Textul introductiv pentru prezența României, în limba italiană, în catalogul general, Triennale di Milano (ed.), *Undicesima Triennale*, Arti Grafiche Crespi-Milano, 1957. Traducerea îmi aparține.
 3. În numărul 3/1957 din revista *Arta plastică* se publică un mic articol intitulat „O achiziție valoroasă”, referitor la proaspăta achiziție a *Cumințeniei pământului* de către Muzeul de Artă al R.P.R., dintr-o colecție particulară. În articol se vorbește despre expunerea ei pentru prima oară în 1910, la „Tinerimea Artistică”, atunci când a declanșat deopotrivă proteste și laude, și se recurge la un citat din Alexandru Vlahuță, precizându-se sursele acestei opere în arhaic. Se menționează la final că sculptura a fost integrată în „mănunchiul celorlalte lucrări de Brâncuși aflate în țară și expuse la Muzeul de Artă al R.P.R.”.

de-a lungul anilor, statutul unora dintre artiștii participanți la Trienală în contextul scenei de artă locale, modelul pe care aceste expoziții îl imprimă, în relație cu tipul de expoziție realizat în alte țări estice ori occidentale. Această prezentare se sprijină atât pe documente regăsite în arhiva Trienalei din Milano, referitoare la modul de organizare, precum și tăieturi din diferite periodice (ecouri în presă), cât și pe documente din Arhivele Naționale ale României, Fondul Uniunii Artiștilor Plastici – acestea din urmă nu fac decât sporadic referire direct la Trienală, dar oferă informații prețioase despre artele decorative și dinamica acestora în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici și pe scena de artă locală. Prin intermediul lor, voi încerca să trasez succint fragmente dintr-o dublă istorie – a secției de arte decorative în România și tensiunile care există în timp în interiorul acesteia (statutul periferic și de „artă minoră”) și a participării României la Trienală, cu expoziții care ocolesc „obiectul-prototip” și încurajează prezența „obiectului de artă”.

Istoria României la Trienala de arte decorative trebuie analizată din mai multe perspective. Nu putem să o privim fără să avem ca punct de reper Bienala de artă de la Veneția, expozițiile universale, statutul artelor decorative în România după instaurarea regimului comunist. Totuși, acest text atinge doar câteva dintre aceste istorii încrucișate. De asemenea, e necesară trasarea pentru început a unei scurte istorii a Trienalei milaneze.⁴

Trienala de arte decorative s-a născut în 1923 în nordul Italiei, pe fundalul mișcărilor pentru reînnoire a arhitecturii italiene (de la futurism la Novecento ori raționalism). Toate acestea își găsesc locul mai ales în spațiul milanez – unul prielnic pentru dezvoltarea *design*-ului, iar apariția unui spațiu de expunere a tuturor acestor noi curente devine o necesitate, într-o societate preocupată și, deja dominată, de procesele industrializării, urbanizării, proiectării de prototipuri.⁵ Mai precis, pe 19 mai 1923, la Monza, se naște Prima Expoziție Internațională de Arte Decorative, pe lângă abia născuta Universitate de arte decorative: ca tipologie, aceasta din urmă ia modelul școlii Bauhaus, inițiată de Walter Gropius în Weimar în 1919 și apare din necesitatea postbelică de a crea instituții de învățământ pentru calificarea unor viitori artizani. Timp de zece ani, expozițiile vor fi bienale și vor fi plasate în Villa Reale din Monza, cu un obiectiv foarte clar, acela de a stimula relațiile între industrie, artă

4. Am consultat două publicații referitoare la istoria Trienalei de arte decorative de la Milano, alături de o publicație periodică (*Domus*) și website-ul trienalei (www.triennale.org). Cele două studii sunt: Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi&C, Milano, 1978 și Agnoldomenico Pica, *Storia della triennale 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano, 1957.

5. Istoricul Anty Pansera povestește că inaugurarea bienalei (viitoarea Trienală) coincide cu recenta industrializare a regiunii Lombardia și creșterea unei conștiințe sociale: primele mari uzine lombarde se deschid la finalul secolului al XIX-lea, iar în jurul lor se formează nuclee de muncitori, „în timp ce burghezia implicată în artizanat intra în criză” (*op.cit.*, p. 16). De asemenea, în 1906 are loc *Expoziția internațională de la Milano*, cu dorința de a crea o conexiune între artă și viața cotidiană, pe fundalul apariției *art deco*-ului, iar în 1919, tot la Milano, se organizează prima Expoziție regională lombardă de arte decorative, „regional” însemnând tocmai refuzul tradiției expozițiilor internaționale. Aceasta din urmă propunea crearea unor raporturi mai strânse între industrie, artizani și artiști.

și societate. În 1933, devine Trienală și se mută la Milano, în Palazzo dell'Arte⁶ și obține o personalitate juridică autonomă. Trienala devine locul expozițiilor dedicate inovațiilor tehnologice și celor de design, păstrând în același timp în mod constant relația cu artele vizuale.⁷ În anii '50, Trienala va aborda puternic tema design-ului industrial, iar începând cu anii '60 va fi preocupată de transformările sociale odată cu dezvoltarea economică, organizându-se în jurul unor teme precum viitorul orașelor, identitate și diferență, consecințele înmulțirii populației pe glob. Se va extinde în timp către alte zone precum moda, cinema-ul, comunicarea audiovizuală.

România participă la Trienală încă de la prima ediție a acesteia, în 1923, alături de alte douăsprezece națiuni, cu o expoziție sub îngrijirea inginerului Alfredo Nicolau, delegatul Guvernului român. Pe de-o parte, este prezentă o țară precum Franța, pe de altă parte, sunt invitate națiuni mici, proaspăt devenite state independente, alături de România aflându-se Cehoslovacia, Polonia, Ungaria, Austria. Accentul este pus pe componenta folclorică în fiecare expunere (excepție face Belgia, care va fi criticată pentru abordarea sa „contemporană”), iar prezența românească este alăturată altor două în descrierea istoricilor de artă: „secțiunile poloneză, română și rusă se aflau într-o profuziune de țesături, obiecte de ceramică și jucării, ale căror tendințe rustice făceau concurență ceramicelor pugliese”.⁸ România nu câștigă atunci nicio medalie, dar sunt menționate achiziții realizate de Primăria orașului Milano: două farfurii de ceramică și alte două vase. Întreaga această primă ediție a Trienalei se axează pe producții regionale, pe obiecte tradiționale, una dintre marile excepții italiene fiind o expoziție antologică pentru mișcarea futuristă, cea a lui Fortunato Depero. Să precizăm că un an mai târziu, în 1924, România va fi prezentă pentru primă oară cu o selecție consistentă de artă, în cadrul Bienalei de artă de la Veneția.

România participă a doua oară la Trienală abia în 1940, în timp ce pentru contextul istoriei României la Bienala de artă de la Veneția, anul 1938 este cel al întoarcerii sale, după o absență de 14 ani, de data aceasta nu în două săli închiriate în Palatul central, cum se întâmplase în 1924, ci în nou înființatul Pavilion al României, cu eforturile istoricului Nicolae Iorga, cel care în 1929 crease *Casa Romena* din Veneția și care, acum se ocupa de organizarea și comisarierea întregii prezențe românești. Dacă doi ani mai târziu, în 1940, Iorga va fi același comisar neobosit al prezenței românești la Bienală, într-un an care este și cel al morții sale tragice, expoziția românească la Trienală, la cea de-a șaptea ediție a acesteia, este organizată de Ministerul Propagandei Naționale și îngrijită de istoricul și criticul de artă Al.

6. Proiectată de Giovanni Muzio, expresie a arhitecturii raționaliste, în urma unei donații considerabile a familiei Bernocchi, către Comune di Milano, clădirea va fi inaugurată în 1933 ca Palat al „Expoziției Trienale Internaționale a Artelor Decorative și Industriale Moderne și al Arhitecturii Moderne”. De atunci și până în prezent, Trienala se desfășoară în acest edificiu.

7. Expozițiile dedicate unor artiști precum De Chirico, Fontana, Merz ori Pistoletto sunt doar câteva exemple.

8. Anty Pansera, *op. cit.*, p. 138.

Busuioceanu, alături de arhitectul Octav Doicescu⁹ și sculptorul Mac Constantinescu, de al cărui nume se leagă istoria Facultății de arte decorative din București. Prezența comună a bustului Regelui Carol al-II-lea, operă de Mihai Onofrei, atât în Pavilionul României de la Veneția, cât și în expoziția de la Trienală, plasat central în ambele ipostaze, reprezintă componenta propagandistică unificatoare a celor două expoziții. Trienala se inaugurează pe 6 aprilie 1940, la câteva luni de la intrarea în război a Italiei. Sunt prezente în expoziția românească, așa cum se precizează în catalogul general al acestei ediții¹⁰, diferite elemente de artă decorative „actuală”, „inspirate de arta națională”, „produse artistice realizate de țărănul român și utilizate ca sursă de inspirație pentru artizanatul actual, care în acest timp a dobândit o mare dezvoltare în atelierelor conduse mai ales de asociații feminine”. În textul descriptiv aparținând organizatorilor români ai expoziției se face în mod constant referire la arta populară autohtonă: paralela cu formele vechi de artă românească și faptul că acestea ar constitui și astăzi elemente de inspirație pentru artiști, „în căutarea unui stil românesc în artele decorative”. Și continuă: „s-au făcut diferite eforturi în încercarea de a crea un asemenea stil și rezultatele sunt interesante mai ales în arhitectură, în decorațiunile interioare și în decor. Cercetările artiștilor pleacă în mod egal de la arta țărănească și de la cea mai somptuoasă, a bisericilor. În această artă, caracterele bizantine se întâlnesc cu influențele occidentale și, mai ales, cu acelea ale barocului italian.” Noile forme de artă decorativă fac referire la forme provenite din arta veche a bisericilor, forme „bizantine și baroce, interpretate într-o cheie modernă”. Pe de altă parte, se regăsesc în expoziție și alte opere „mai libere” (sculptură ori mozaic), în care recursul la surse naționale este absent. Sunt astfel prezente în expoziție țesături rustice din lână, baticuri, dar și sculpturi de Mac Constantinescu, Milița Petrașcu, Irina Codreanu ori pânze de Theodor Pallady și Vasile Popescu.

În intervalul de timp cuprins între 1940 și 1957, România este absentă de la Trienală: mai precis, este vorba despre trei ediții postbelice (1947, 1951 și 1954). Dacă arhivele Bienalei de artă de la Veneția consemnează refuzurile repetate ale Statului român de a participa la Bienală în edițiile cuprinse în perioada 1948-1952, România va fi prezentă constant la Bienală începând cu anul 1954, cu expoziții dominate de realismul socialist, cu toate fazele acestuia, până în 1966, când Pavilionul României marchează intrarea într-o nouă eră artistică, odată cu expunerea postmortem a figurii complexe a artistului Ion Țuculescu. Iată că Trienala nu consemnează o participare românească pentru 1954, care ar putea fi pusă pe seama faptului că organizarea acesteia începea cu cel puțin doi ani înainte (lucrurile petrecându-se mult mai rapid în cazul Bienalei). Ne aflăm așadar, așa cum am anticipat, în 1957, într-o expoziție comisariată de profesorul Jozsef Molnar. Sub titlul de „Arta română de astăzi”, textul organizatorilor, prezent în

9. Numele lui Octav Doicescu se leagă, printre alte proiecte arhitecturale în cadrul popularelor expoziții universale, și de crearea *Restaurantului românesc* la New York World's Fair în 1939, în timp ce de Pavilionul României la Expoziția Universală din 1937 se ocupase arhitectul Duliu Marcu.

10. Ricci Renato, Pavolini Alessandro, Bottai Giuseppe, *VII triennale di Milano*, Milano, 1940.

catalogul general al acelei ediții, vorbește despre „efortul colectiv pentru a stabili noi raporturi de producție și de viață, care să facă posibilă mai strânsa colaborare între artiști, artizani și industrie”. Citez în continuare: „Imediat după sfârșitul războiului, reînnoitul Stat român este preocupat de crearea unei industrii naționale și să demareze un efort colectiv pentru a stabili noi raporturi de producție și de viață, care să facă posibilă mai strânsa colaborare între artiști, artizani și industrie”.¹¹

Despre expoziția din 1957, Pavel Țugui, șeful Secției Știință și Cultură al C.C. al P.M.R. în perioada 1955-1960, povestește că invitația României s-a realizat în urma prezenței unei delegații a Guvernului de la Roma la București, în 1955. Membrii delegației au propus pentru 1957 participarea României la Trienală, pentru ca în anul 1958 la București să fie organizată expoziția Artiștilor Realiști din Italia¹². Tot Țugui afirmă că participarea la Trienală a provocat discuții „din pricina importanțelor cheltuieli solicitate atât de pregătirile din țară, cât și cele de la Milano, unde totul urma să înceapă de la zero: proiect, construcția pavilionului etc.”.¹³ Se precizează, de asemenea, că noua conducere a Uniunii Artiștilor Plastici este cea care îl numește comisar pe Mac Constantinescu. Țugui vorbește și despre dificultatea realizării expoziției Brâncuși, deoarece obiectele de artă, fiind de patrimoniu, aveau nevoie de aprobarea „tuturor membrilor Comisiei Științifice a Monumentelor Istorice și Artistice”. Pavilionul va câștiga Medalia de aur pentru amenajarea standului, Medalia de argint pentru draperiile în țesătură de tip maramă, create de arhitecta Florica Vasilescu, o altă medalie de argint pentru afișele expuse (aparținând unui număr de opt graficieni), precum și diplome de merit pentru tapiserii semnate de Aurelia Ghiață și Mimi Podeanu, pentru ceramica lui Jules Perahim și pentru ansamblul de legături de cărți realizate în piele de Ella Cancicov.

Revenind la modul ales pentru expunere, lucrări de Constantin Brâncuși sunt plasate în centrul acesteia: *Sărutul* (colecția Muzeului de Artă din Craiova), *Portretul Domnișoarei Pogany* (colecția Storck), *Cumințenia Pământului* (Muzeul R.P.R.), precum și fotografii mărite cu monumentele brâncușiene de la Târgu Jiu.¹⁴ Constantin Brâncuși va fi prezent atât în secțiunea română, cât și în *Mostra internazionale di scultura*, organizată în marele parc al Trienalei, din jurul Palazzo dell'Arte, cu o *Domnișoara Pogany* în bronz (din Colecția Muzeului de artă din Winterthur, Elveția).

Alături de Brâncuși, se regăseau în expoziție un nucleu de lucrări de artă decorativă, pe de-o parte lucrări de ceramică populară, pe de altă parte creații ale artiștilor contemporani, care nu preluau neapărat elemente populare: vase realizate

11. Triennale di Milano (ed.), *op. cit.*

12. Această expoziție este realizată la București în mai 1958, cu lucrări aduse de la Galeria de Artă „La Colonna” din Milano.

13. Pavel Țugui, *Despre lumea cultural-artistică din România secolului al XX-lea. Vol. II. Arte plastice. Teatru*, Fundația națională pentru știință și artă, București, 2012, p. 72.

14. Această inițiativă, de a expune fotografii mărite cu ansamblul de la Târgu Jiu, aduce aminte de expoziția pe care o organizează mulți ani mai târziu, în 1982, curatorul și criticul Dan Hăulică, în cadrul Bienalei de artă de la Veneția, în Palatul Central, cu ocazia unui omagiu adus artistului.

de Jules Perahim¹⁵ (amfore etc.) și tapiserii de Mimi Podeanu¹⁶ cu motive populare („superioare transpuneri folclorice”¹⁷), vase de ceramică cu diferite decorații abstracte de Mogoș Niculescu și ceramică de Stela Gănescu („Fete din Făgăraș”), scrumieră cu decorații de flori de A. Ostep, joc de zaruri cu tema „Sânziana și Pepelea”, bijuterii, picturi pe sticlă, vase de teracotă, îmbrăcăminte de piele pentru cărți (Stela Văleanu), cutii de piele, coperte de cărți și gravuri de Ligia Macovei.¹⁸

Într-un alt fragment din textul prezent în catalogul Trienalei, în secțiunea dedicată României, sunt furnizate câteva date importante, care ne pot ajuta la conturarea unui portret al statutului artelor decorative în România deceniului 5. Citez: „În 1947, grație unor eforturi ce aparțin unui număr restrâns de artiști, domeniul artelor decorative și aplicate din România începe să posede primele forme generale de organizare și, cu ajutorul Statului și al instituțiilor sociale, este demarată o vastă activitate de studiu, cercetare și aplicare. În anii următori, s-au deschis numeroase centre de producție artizanală, conduse de artiști și s-a demarat, pentru prima oară, colaborarea între artiști și industria din diferite sectoare. Arta astăzi nu mai e considerată un lux ori un privilegiu al celor bogați; ea astăzi ia forma și estetica obiectelor de consum și ajunge la toate straturile populației. Mai e un drum lung de făcut pentru artiști până la dezvoltarea plină a posibilităților care azi există în R.P.R., unde, datorită socializării industriei, comerțului și construcțiilor, eternul conflict între arte, tehnică și economie a fost depășit.” La acest text oficial – carte de vizită pentru prezența românească – adaug câteva observații pe care Mac Constantinescu le face despre aceeași expoziție la Milano – prilej pentru a adăuga câteva elemente – de data aceasta critice, situate în registrul unui alt tip de discurs oficial, din presa de profil locală – despre starea artelor decorative în acel moment. Într-un articol pe care îl publică în *Arta plastică* la începutul anului următor (nr. 2/1958), Mac Constantinescu descrie întregul proiect al Trienalei, accentuând asupra faptului că această manifestare nu se referă doar la artele decorative, ci și la întâlnirea dintre acestea și celelalte arte, precum și la inovațiile din *industrial design*. Și continuă:

„Dat fiind timpul scurt de pregătire pentru a lua parte la o expoziție de asemenea amploare precum și a lipsei de documentare la vreme asupra tematicii Trienalei, artiștii români nu au expus decât în cadrul secției românești, lucrări din categoriile de artă decorativă care au intrat în atenția juriului de premiere, precum și opere

15. În 1954 și 1958-1962, Jules Perahim este comisar organizator al Pavilionului României la Bienala de artă de la Veneția, iar în anii 1954, 1956 și 1960 expune și în calitate de artist.

16. Artist decorator, considerată o deschizătoare de drumuri, Mimi Podeanu participă la numeroase evenimente internaționale dedicate ceramicii și tapiseriei, câștigă unul dintre premii la Trienala din 1957, iar în 1964 ia Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru artă decorativă. Vom reveni asupra acestui nume și în analiza dedicată ediției din 1968 a Trienalei de la Milano, atunci când Mimi Podeanu expune din nou.

17. MacConstantinescu, „Artele decorative la Expoziția trienală din Milano” în *Arta plastică*, nr. 2/1958, p. 11.

18. Ligia Macovei expune în Pavilionul României de la Bienala de artă de la Veneția în 1954 și 1956 și este comisară ediției din 1958, alături de Perahim.

de sculptură cu caracter decorativ, pictură pe sticlă, grafică publicitară, ilustrație și obiecte de artă aplicată realizate în diferite materiale. [...] Românii au fost absenți din secția internațională a ansamblurilor de mobilier în cadrul locuinței, în secția de arhitectură și mai ales în sectorul realizărilor atât de multiple și numeros prezente ale desenului industrial. [...] La noi nu s-a găsit încă formula de conlucrare dintre industrie și artistul decorator întru crearea unui obiect util prezentat într-o formă cât mai artistică. Din același motiv nu am putut participa cu nicio piesă de mobilier destinat locuinței. [...] A lipsit total obiectul de sticlă, care constituie un factor important în arta decorativă contemporană. [...] Dezideratele unei viitoare participări românești la Trienală s-ar putea formula printr-o integrare în programul general al expoziției [...] printr-o pregătire temeinică, din timp, pentru o cât mai interesantă realizare artistică și tehnică, printr-un aport mai personal în creație.”¹⁹

Privind lucrurile și mai de sus, lăsăm pentru o secundă cazul Trienalei în fundal, din dorința de a încerca o micro-cartografiere a scenei artelor decorative din România în 1956-1957, perioadă agitată de punere a bazelor acestei secții în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici. De data aceasta, discursul oficial – cu diferitele sale niveluri, în afara și în interiorul țării – este înlocuit cu discursul „din culise”. În dosarele de arhivă dedicate secției de arte decorative din această perioadă se vorbește în repetate rânduri despre statutul marginal pe care această nou înființată secție îl are în raport cu artele considerate majore și despre statutul în general periferic al artelor decorative, în paralel cu posibilitatea acestora de a fi cu adevărat vizibile, deschise și în contact cu populația – o artă ce ar servi cu adevărat dezideratelor politicii „omului nou”. Pe de altă parte, regăsim direcțiile fundamentale pe care această secție ar trebui să le urmeze, formulate tocmai în urma observării punctelor slabe ale acestei arte extrem de ramificate. Secția în cadrul UAP se naște tocmai din necesitatea de a controla și de a stopa „așa-zisa artă populară foclorică”, pe care „se consumă o cantitate mare de energie, de material, de bani”, o secție care s-ar putea dovedi „foarte importantă” „prin valoarea de masă pe care poate s-o aducă în cultura românească”²⁰, ea fiind considerată o secție „rentabilă”. Tovarășul Puiu Constantin adaugă că „în general arta decorativă a fost foarte dezavantajată”²¹, iar Oscar Han remarcă faptul că „în trecut arta populară este mult superioară produselor actuale ca concepție, ca tehnică, sub toate raporturile”: „noi azi suntem niște emițători ocazionali, neformați”²².

În cadrul Plenarei secției de arte decorative din 22 octombrie 1956, același Mac Constantinescu vorbește despre statutul secției, de „victimă a unei mentalități greșite”, așa cum este ea văzută în interiorul UAP, „o Cenușăreasă”, în timp ce „artele

19. Mac Constantinescu, *op.cit.*, pp. 14-16.

20. Octav Doicescu într-o luare de cuvânt în cadrul „Consfătuirii în legătură cu înființarea secției de artă decorativă, 12 februarie 1957”, Arhivele Naționale ale României, Fond UAP, dosar nr. 35/1957, p. 6.

21. *Ibid.*, p. 14.

22. *Ibid.*, p. 17.

majore sunt pictura și sculptura²³. Așezată în comparație cu țări precum Ungaria sau Cehoslovacia (unde artele decorative sunt „o problemă de stat, sunt o mândrie de stat²⁴), nemulțumirile provin din faptul că Statul, spun cei angajați în discuție, nu susține artele decorative: Ministerul Industriei Ușoare ar trebui să aibă o viziune extinsă, dincolo de puținele sale birouri de proiectare, cu câțiva artiști salariați, la fel, Ministerul Culturii ar trebui să înțeleagă că se află în fața unei „probleme de stat” și că această secție e una de pe urma căreia acesta ar putea avea venituri. Critica adusă UAP-ului devine atât de acută cu ocazia Plenarei, încât la un moment dat se vorbește nu numai despre ostilitatea conducerii față de secția de arte decorative, ci și despre „viața artificială” pe care Uniunea ar trăi-o, cu interese și tematici restrânse, pentru „cercurile oficiale”.²⁵ UAP ar trebui să înțeleagă că, spun criticii ei, această nouă ramură a artelor plastice „vrea să trăiască pe picioarele proprii”, comparativ cu restul artelor care sunt menținute „cu injecții de la o expoziție la alta ca să poată să trăiască”.²⁶ Mac Constantinescu vorbește despre curajul pe care artiștii ar trebui să îl aibă în a inova, dar pentru aceasta ei având nevoie de susținere; Fondul Plastic este criticat pentru că a amenajat ateliere pentru pictori, graficieni și sculptori, ignorând nevoia unui atelier colectiv pentru artiști ceramiști. Același Mac Constantinescu nu ezită să își mărturisească jena pe care a simțit-o la Trienala de la Milano, în expoziția românească din 1940: „mi-a fost rușine de secția noastră de arte decorative la Milano când alături aveai pe unguri care aveau o extraordinară ceramică, care vedeai că este foarte solidă. Noi venim cu lucruri artistice, dar ușoare calitativ”²⁷, acest binom artistic vs ușor calitativ fiind important de reținut.

Într-un referat care analizează Bienala de arte decorative din 1956, deschisă la Sala Dalles, se vorbește mai pe larg despre relația dintre artele decorative actuale și arta populară, despre „justa interpretare a folclorului”, în cazul unor artiste precum Aurelia Ghiață și Ella Cancicov²⁸. Cu o altă ocazie – Ședința plenară a secției arte decorative din 9 noiembrie 1956 –, se vorbește din nou despre atenția prea mică acordată acestor artiști și despre nevoia ca ei să fie puși în legătură cu arhitecții.

Abia în 1968 – ratând edițiile a XII-a și a XIII-a, din 1960 și 1964 –, România este din nou prezentă în cadrul Trienalei, la cea de-a XIV-a ediție a acesteia, o ediție conturată în jurul temei *Il grande numero*, ce viza subiecte precum explozia la nivel mondial a populației, reevaluarea politicilor umane și tot ceea ce decurge din „marele număr”, problema creativității și a menținerii acesteia în era „marelui număr”. Despre această ediție s-a scris în repetate rânduri în presa italiană, fiind una contestată, ocupată în mod violent de protestatari la doar câteva ore de la inaugurarea sa pe 30 mai 1968. În timpul zilelor în care a fost ocupată, lucrări expuse au fost distruse ori au dispărut pur

23. Fond UAP, dosar nr. 24/1956, p. 20.

24. *Ibid.*, p. 22, intervenție de Jack Brutaru.

25. *Ibid.*, p. 24, intervenție de Tov. Radu.

26. *Ibid.*, p. 24 și urm., intervenție de Tov. Radu.

27. *Ibid.*, p. 22.

28. Fond UAP, 40/1956, p. 8.

și simplu, iar noua deschidere a Trienalei, pe 9 iunie, a avut loc abia după reconstruirea expozițiilor, probleme apărând inclusiv în expoziția românească.

Expoziția României îi are comisari pe scenograful de teatru și film Ion Oroveanu, pe istoricul și criticul de artă Vasile Florea și pe Mircea Deac.²⁹ Așa cum se precizează în textul prezent în catalogul general, secțiunea românească prezintă mai ales obiecte non-utilitare, alături de o documentare atentă asupra tendințelor actuale în artele decorative românești. În text se vorbește despre influența expresiilor folclorice și populare în proiectarea obiectelor autohtone destinate consumului larg (și deci societății „marelui număr”), precum și despre tendințele reinnoirii expresive și morfologice care acționează în producție și, în general, în cele mai diverse manifestări ale vieții contemporane. Expoziția se desfășoară într-o serie de spații care comunică, iar ceea ce frapază atunci când privești fotografiile de ansamblu sunt corpurile de iluminat, de mari dimensiuni, dar cu un design minimalist, care filtrează lumina astfel încât se creează jocuri de umbre și apar lucrări efemere de artă, în funcție de momentul zilei și puterea soarelui, din linii drepte, forme abstracte în spațiu. Astfel, întreaga secțiune se privește ca un tot, cu o scenografie clar marcată și o atmosferă a sa, distanțându-se de imaginea pe care ne-o oferă un spațiu de expoziție clasic, cu lumina direcționată strict către opera de artă. De remarcat că și în ediția din 1957, exista un corp de iluminat, cu un design de influență bauhaus, plasat central în spațiul de expoziție, deasupra nucleului constituit de sculpturile lui Brâncuși. Dacă în 1957, arhitecții apelează la expunerea lucrărilor în vitrine, etajere și nișe, amintind într-o oarecare măsură de un muzeu de profil ori de arheologie, cu „exponate” aliniate, în 1968, lucrările dau impresia unei mai mari libertăți și unui spațiu hibrid, între privat și galerie de artă, fiind instalate aparent natural, pe măsute ori postamente special create.

Lucrările erau dispuse astfel în spațiu³⁰: în primul sector, se poziționau obiecte de ceramică semnate Patriciu Mateescu, alături de sculptură în piatră de Petre Balogh și tapiserii de Mimi Podeanu. În cel de-al doilea sector, se aflau un „totem” din ceramică de Constantin Bulat, câni din ceramică de Flaviu Dragomir, precum și o tapiserie de Theodora Stendl Moiescu. În cel de-al treilea sector: vas de ceramică de Ioana Șetran, alături de obiecte de ceramică de Costel Badea și Patriciu Mateescu, sculpturi în fier de Victor Roman și de Lazăr Florian Alexe, precum și tapiserii de Peter și Ritzi Jacobi.

În cel de-al patrulea sector se regăseau obiecte din gresie realizate de Patriciu Mateescu, sculptură în fier de Victor Roman, vas de ceramică de Ioana Șetran, obiecte de ceramică de Costel Badea și de Ileana Tudorache, precum și o sculptură în lemn de Mihai Olos, alături de o altă tapiserie de Peter și Ritzi Jacobi. Se aflau, în celelalte două sectoare, ceramică (Petre Balogh, Florian Lazăr Alexie, Violeta Crăciun,

29. Considerat obedient față de regim, Mircea Deac se află începând cu anul 1954 într-o poziție de conducere în Ministerul Culturii și în cadrul Comitetului de Stat pentru Artă, Consiliul Artelor Plastice. În 1964 este comisarul Pavilionului României la Bienala de artă de la Veneția.

30. Descrierea care urmează aparține celor care redactează textul prezent în catalog (Agnoldomenico Pica, *Quattordicesima Triennale di Milano*, Milano, Arti grafiche Crespi e Occhipinti, 1968) și o preluăm ca atare, având în vedere că puținele fotografii existente nu oferă o imagine atât de detaliată și precisă.

Dan Băncilă, Lucia Maftai Teodorescu), sculptură în piatră și sculptură în aramă (Victor Roman), în fier, plasată pe unul dintre pereți (Constantin Popovici), sculptură în lemn de George Apostu, Mihai Olos; tapiserie de Simona Vasiliu Chintilă, Pavel Codiță, lucrări în metal de Dorin Dimitriu.

Această întregă enumerare nu ne oferă în sine multe date, ne dă în schimb o imagine de ansamblu asupra întregii secțiuni: diversitatea mediilor de lucru, prezența alături a obiectelor de artă decorativă și a celor de sculptură. Regăsim nume deja consacrate și întâlnite în expoziția precedentă a României la Trienală (1957): Mimi Podeanu, artist decorator, cu o carieră internațională impresionantă³¹, apreciată în critica de artă a momentului pentru modul în care reușește să facă o sinteză între elemente preluate din tradițional și tehnici de lucru, precum și motive ale picturii contemporane.³² Îl regăsim pe Patriciu Mateescu, sculptor care se consacră ceramicii decorative și considerat unul dintre creatorii școlii de ceramică românească, secretar al UAP în momentul Trienalei și, după cum vom vedea, deosebit de activ în ședințele plenare dedicate secției de arte decorative.³³ Un alt artist pe care îl întâlnim în această expoziție este Mihai Olos, artist cu studii absolvite la Cluj și cu o enormă deschidere către alte medii de lucru. Creează construcții spațiale, *happening*, desen, pictură: înglobează în practica sa teritorii artistice vaste și, aparent, separate.³⁴ Unele construcții spațiale ale sale preiau obiecte din industria casnică țărănească și devin o sinteză între funcțional și sculptural. Alături de Mihai Olos, Costel Badea și Florian Lazăr Alexie sunt membri ai aceleiași generații. Amândoi sunt prezenți în numeroase concursuri și expoziții internaționale de ceramică, expun la Trienală atât în 1968, cât și în 1973. De asemenea, cei doi sunt considerați deschizători de drumuri în posibilitățile ceramicii. Costel Badea operează „o eliberare din cercul steril al unor prejudecăți și «fixații» care circumscrieseră ceramica excesiv

31. Mimi Podeanu (1927-1975) participă la toate saloanele oficiale și la alte expoziții de stat începând cu anul 1954, obține un premiu în cadrul Trienalei din 1957, precum și premiul UAP pentru artă decorativă în 1964 și 1968. Ia în 1970 premiul pentru ceramică decorativă în Polonia. Are expoziții personale în București și în Elveția, participări în expoziții internaționale de grup (Mexic, Paris, São Paulo, Sofia, Budapesta, Chicago, New York, Bienala de ceramică de la Praga în 1962 și cea de la Faenza în 1964, Bienala de la Lausanne în 1965 și 1967).

32. „Mimi Podeanu intuiește că cea mai firească integrare în orizontul stilistic al unui popor este posibilă doar printr-un act de comuniune, de creare în același spirit, și nu prin imitarea unor arhetipuri. Artista se înserează în canonul tradiției cu sensibilitate contemporană, încercând o alianță între valorile stratificate în zăcămintul bizantin și folcloric autohton și viziunea picturii moderne. Din frecventarea tradiției încorporate în fresce, broderii medievale și țesături populare, artista extrage permanențele: geometrismul, finețea cromaticii, simțul materiei. Din studiul picturii moderne, reține tendința spre abreviere și rigoaarea structurilor” în Olga Bușneag, *Artă decorativă românească*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 62.

33. Patriciu Mateescu (n. 1927), absolvent al Institutului de artă în 1950, a studiat cu sculptorul Cornel Medrea, s-a bucurat de multe participări în expoziții în Occident. În 1962 obține Medalia de Aur în cadrul Expoziției Internaționale de Ceramică de la Praga, ia în 1965 Premiul pentru artă decorativă al UAP. Debutează cu sculptură, apoi se consacră ceramicii decorative. Creează cicluri în lut, gresie, faianță sau porțelan, forme abstracte. Artistul emigrează în Statele Unite în 1979.

34. Mihai Olos (1940-2015) participă la Documenta în 1977, unde susține, în cadrul Universității Libere conduse de Joseph Beuys, o serie de conferințe-demonstrații pornind de la elemente din arta populară maramureșană. Câteva dintre *happening*-urile sale: *Evenimentul Aur-Grâu* (Minele Herja, 1972), *Pământul* (Cuhea, 1973), *Comunicația vizuală* (Dedeochiul), Giessen, 1978, *O statuie umblă prin Europa: Întâlnirea cu Gaudi* (Barcelona), *Întâlnirea cu Beuys* (Düsseldorf, 1978).

în aria utilitarului”³⁵. În cazul lui se vorbește și despre o atenție mare acordată calității materiei și o cunoaștere „dinăuntru” a acesteia. Florian Lazăr Alexie e apreciat pentru o anumită „vocație a monumentalului” și, în comparație cu Badea, ale cărui opere au acel caracter obiectual, „de interior”, lucrările lui Alexie „cu epiderma lor zgrunțuroasă, erodată, par mai «acasă» în aer liber, undeva pe o colină”.³⁶

În ceea ce îi privește pe Peter și Ritzi Jacobi e interesant că prezența lor la Trienală va fi urmată, în 1970, de expunerea lor cu tapiserii în Pavilionul României de la Bienala de artă de la Veneția, alături de pictorii Henri Mavrodin și Ion Sălișteanu, sculptorul George Apostu și graficianul Marcel Chirnoagă (curator: Ion Frunzetti): această prezență marchează unicul moment al artelor decorative din istoria Pavilionului României la Bienala venețiană. Prezența sculptorilor Constantin Popovici și George Apostu într-o expoziție dedicată artelor decorative nu miră în măsura în care încercările non-figurative ale acestora se integrează perfect printre formele morfologice pe care le propun ceilalți artiști, o parte cu o formare încă de la început din această arie a artelor decorative, alții – reconverțiți către o zonă cu alte posibilități de afirmare și exprimare, o zonă de nișă, probabil mai puțin controlată, cu o miză mai mică decât așa-numitele arte majore, dar tocmai de aceea cu șanse de deschidere către arta obiectuală și către instalație, precum și cu posibilități mai mari de expunere în spațiul occidental: avantajul periferiei și libertatea crescută la umbra, așa cum vom vedea în continuare, unui discurs naționalist.

Dacă în cazul ceramicii, cei formați ca sculptori își găsesc mult mai natural locul de desfășurare pe acest teritoriu, tapiseria ar părea o zonă dedicată strict celor cu o pregătire în acest domeniu. Dar iată că, dintr-o cronică semnată de Olga Bușneag, publicată în *Arta* și dedicată Expoziției de tapiserie '68 de la Sala Dalles (expoziție pe care o critică pentru că nu este suficient de reprezentativă), deci în același an cu expunerea României la Trienală, înțelegem că înflorirea tapiseriei este fenomenul cel mai semnificativ al dezvoltării artelor decorative. Pe teritoriul acesteia își fac apariția pictorii, sculptorii, graficienii. O observație importantă a criticului de artă este legată de necesitatea difuzării acestor tapiserii, de punerea lor în circulație, prin crearea de prototipuri. Între cele care expun la Sala Dalles se regăsesc și câteva dintre artistele Trienalei din 1968: Mimi Podeanu, Ritzi Jacobi, Simona Vasiliu-Chintilă. În schimb, într-o întâlnire organizată de revista *Arta* în același 1968³⁷, iată ce observații se fac,

35. Olga Bușneag, *op.cit.*, p. 104. Autoarea subliniază estetica obiectuală a operelor lui Costel Badea, faptul că ele se distanțează de sculptură și integrează „sugestii diverse venite din lumea anorganicului, organicului și chiar a civilizației tehnologice”.

36. Olga Bușneag, *op.cit.*, p. 96.

37. „Probleme actuale ale artei românești”, dezbateri la care au luat parte Petru Comarnescu, Dan Grigorescu, Radu Bogdan, Mircea Popescu, Vasile Drăguț, Anatol Mândrescu, având ca termen de referință expozițiile organizate cu prilejul Conferinței pe țară a UAP, în *Arta*, nr. 6/1968, pp. 1-12. Discuția atinge doar de câteva ori domeniul artelor decorative, fiind importantă pentru o serie de alte probleme pe care le pune: de la „caracterul de improvizatie” (Radu Bogdan) al expozițiilor în general, despre cunoașterea deficitară a patrimoniului contemporan existent în muzeele de artă din țară, despre nevoia construirii unui Oficiu de documentare, despre lipsa de interes a publicului pentru manifestările de artă etc.

referitor la Expoziția de artă decorativă, plasată în rotonda de jos a Ateneului Român din București. Este, din nou, apreciată tapiseria, precum și progresele făcute de aceasta, inovațiile aduse în tapiseria cu frânghii și suluri în relief de Ritzi Iacobi; sunt remarcate lucrările de ceramică ale lui Patriciu Mateescu, alături de cele de Teodora Kițulescu și C. Bulat, precum și cele ale lui Flaviu Dragomir; de asemenea, lucrările în sticlă (Zoe Băicoianu, Constanța Dogeanu), păpușile de inspirație folclorică de, printre altele, Lena Constante. Petru Comarnescu remarcă faptul că atât această expoziție, cât și cea de la Dalles nu au un public numeros. Criticul Radu Bogdan amintește de o altă expoziție deschisă în același an, pe care o consideră o realizare: expoziția de artă decorativă a tineretului, din sala Kalinderu. Pe de altă parte, Vasile Drăguț explică de ce expoziția tinerilor artiști decoratori este foarte bună: aceștia au avut timp și condiții superioare de lucru (cupatoare, ateliere de textile, asistență din partea profesorilor), fără să își pună deloc problema vânzării lucrărilor create. Paradoxal sau nu, anumite nemulțumiri pe care le regăseam în documentele din arhivele naționale în 1957 sunt încă valabile nouă ani mai târziu: „Fondul Plastic nu a fost preocupat de stimularea unor decoratori de calitate prin crearea unor mari manufacturi în care machetele, prototipurile realizate de artiști cu autoritate, să fie realizate în modurile corespunzătoare”³⁸ și „În planurile Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă s-a schițat ideea de a lărgi bazele pe care se dezvoltă astăzi arta decorativă; niște manufacturi de stat, de pildă, nu numai că vor pune la îndemână mijloace de execuție, dar vor asigura și o mai largă difuziune a artelor decorative în mediul cotidian”.³⁹

Cele două momente cuprinse până acum în analiza noastră (și în jurul acestora) – 1957 și 1968 – corespund și cu dezvoltări importante în interiorul mediului academic. La București, în 1957, directorul Institutului de Artă, profesorul de perspectivă Horia Teodoru, aduce în școală „și alți specialiști, eludând problema dosarului politic. Astfel, pentru un timp, Barbu Slătineanu va susține la Facultatea de arte decorative cursul de *Istoria ceramicii*”.⁴⁰ În anii următori, la Facultatea de arte decorative, prin eforturile decanilor Costin Ioanid și Victor Schobel, unite cu cele ale profesorilor Mac Constantinescu, Zoe Băicoianu, Romeo Voinescu, Vlad Niculescu, apar și se consolidează noi specializări: Ceramică monumentală și Sticlă, în 1962, Metal, în 1964. Anul 1969, în schimb, este unul cheie pentru nașterea, în cadrul Facultății de Arte Decorative a Institutului de Arte Plastice, a secției de Forme industriale, precursora a actualului departament de Design. Fondarea ei se datorează arhitectului Paul Bortnovski (care preda la secția de scenografie), istoricului de artă Hainoroc Constantinescu, respectiv pictorilor Vladimir Șetran și

38. Vasile Drăguț în „Probleme actuale ale artei românești”, p. 10.

39. Dan Grigorescu în „Probleme actuale ale artei românești”, p. 12.

40. Ioana Beldiman, „De o parte și de alta a mijlocului de secol XX (1939-1964): de la Academia de Arte Frumoase la Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu»”, *Universitatea Națională de Arte din București*, catalog, UNARTE 2014, p. 60.

Ion Bitzan”.⁴¹ Prima promoție a acestei noi secții va fi în anul 1973 și va coincide cu ultima prezentă a României la Trienala de arte decorative, expoziție care, după cum vom vedea, împrumută mult din cea precedentă (1968), devenind în același timp, mult mai deschisă către practicile expoziționale occidentale.

În același an 1968 are loc la București, la Sala Dalles, Trienala de arte decorative, cu 1400 de lucrări expuse și achiziții din partea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă; au loc numeroase expoziții internaționale (tapiserie în Brazilia și Mexic, Istanbul, RDG, Stuttgart, Florența). În stenogramele secției de Arte Decorative se regăsește un bilanț redactat în luna mai 1969, în care se vorbește atât despre „avântul” artelor decorative în perioada 1968-1969, cât și despre problemele în continuare actuale ale acestei secții: nevoia unei bune colaborări cu Combinatul Fondului Plastic, desfacerea spre vânzare a obiectelor, participarea artiștilor la comenzile artei monumentale, crearea unor expoziții permanente de artă decorativă. La capitolul „Propuneri ale biroului secției conducerii UAP”, Patriciu Mateescu anunță înființarea Fundației Hamangia, pentru dezvoltarea sectorului ceramicii, crearea unui anuar al artelor decorative, cât și editarea unei reviste a artelor decorative.⁴² Într-un alt loc⁴³, se vorbește despre nevoia de autonomie a secției, despre „secția cu cele mai puține ateliere”, despre relația proastă cu Fondul Plastic, despre „condițiile grele pentru ceramică” și nevoia creării unui atelier utilat pentru ceramiști: făcând referire direct la Trienala de arte decorative de la Milano, Julieta Botez vorbește despre un Ion Oroveanu dezamăgit că „nu a găsit destule lucrări bune de ceramică”⁴⁴ pentru selecția sa.

Totuși, participarea României în 1968 câștigă o Medalie de Aur pentru întreaga expunere. De altfel, influența unui scenograf e puternică: pavilionul depășește granițele unei simple expoziții, lucrările respiră un aer comun, iar vecinătățile au logica lor, alături de corpul de iluminat care domină întreaga încăpere. Dacă pavilioanele din cadrul Bienalei de artă de la Veneția suferă de mai multe condiționări legate de prezența într-un spațiu fix, același cu fiecare nouă ocazie, Trienala își permite mai multe libertăți și posibilități de inovare. Cu toate acestea, absența unei școli de design se resimte, dacă privim selecția artistică românească în comparație cu ceea ce

41. „Programa cuprindea cursuri de studiul culorii, structuri tridimensionale, ergonomie, psihologia formei, modelare și machetare, materiale și procese industrial, marketing, socialism științific; studenții erau pregătiți în sfera design-ului de produs, a celui ambiental, respectiv a celui grafic. S-a inclus și un an de specializare, asemănător unui master contemporan. Ulterior, Anton Dâmboianu va preda un curs foarte apreciat de Teoria designului. Secția a avut inițial un număr relativ mic de studenți (15), care se dublează în perioada 1973-1974 dar revine apoi la un număr foarte mic (7-10). O altă nouă specializare în zona artelor decorative este fondată de către Leontina Mailatescu, cea care, în urma unui stagiului de specializare de două luni la Viena, pune în 1971, dimpreună cu Adina Nanu, bazele studiilor de creație vestimentară, în cadrul secției de Arte textile. Încă din anul 1970 aveau loc și primele cursuri de conservare și restaurare, limitate la domeniul picturii murale” (Vlad Bedros, „Iluzii, resemnări, pragmatism. Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” între 1965 și 1989”, p. 70).

42. „Stenogramă – Secția Artă Decorativă, 26 mai 1969”, Fond UAP, 7/1969.

43. „Stenograma Plenarei secției de arte decorative, aprilie 1968”, Fond UAP, 10/1968.

44. *Ibid.*, p. 30.

decid să expună alte țări din blocul comunist. Iugoslavia, de exemplu, pune problema modificărilor structurilor sociale și contradicțiilor ce survin între natură, peisaj și intervenție arhitecturală, într-o instalație de mari dimensiuni care simulează mediul industrial și producția de masă. Cehoslovacia se concentrează asupra responsabilității designer-ului: sunt expuse diferite tipuri de prototipuri de instrumente (printre altele, instrumentar medical pentru un cabinet de stomatologie).

Următoarea participare a României la Trienala de la Milano are loc în anul 1973, la cea de-a cinsprezecea ediție a acesteia.⁴⁵ Comisarul acestei ediții este artista Ana Lupaș, iar arhitectul Mihai Mircea este cel care proiectează expoziția (din partea Consiliului Culturii și Educației Socialiste). Tema ediției este „orașul modern”, „omul și ambientul”, iar cele trei secțiuni sunt cea națională, cea italiană și expoziția internațională de arhitectură și design industrial. România expune atât separat, cât și în expoziția internațională jubiliară, o selecție de lucrări din cele paisprezece ediții precedente. În aceasta din urmă, România trimite lucrări de Florica Vasilescu, Mia Steriadi, Teodora Moisescu Stendl, Pavel Codiță, Mac Constantinescu. Printre artiștii ce expun în secțiunea românească regăsim câteva nume din expoziția precedentă, alături de unele nume noi: Florian Lazăr Alexie, Costel Badea, Flaviu Dragomir, Dragoș Gănescu, Patriciu Mateescu, Dumitru Rădulescu – lucrări de ceramică – și tapiserii de Ariana Nicodim, Ana Lupaș și Mircea Spătaru.

Expoziția românească trebuie citită pe două niveluri diferite: pe de-o parte, prezentarea publicată în catalogul oficial⁴⁶, pe de altă parte, lucrările în spațiu. Textul nesemnat nu discută nicio secundă despre opere și nici nu își propune să analizeze statutul artelor decorative din acel moment. Impresionează discursul impersonal, puternic încărcat politic, adevărat instrument de propagandă, un discurs care elimină orice observație critică și care determină existența unei legături clare între geneza poporului român și spiritul său ancestral artistic. Iată câteva citate⁴⁷: „poporul român, stabilit pe un teritoriu a cărui coloană vertebrală o constituie Munții Carpați, un popor relativ tânăr, își are rădăcinile etnice în populații foarte vechi, nu diferite de cele din care provin alte culturi europene”. După această primă încadrare în teritoriu, urmează stabilirea diferențelor: „caracteristicile geografice au constituit un element invariabil și constant în formarea poporului român”, ele determinând formarea lui spirituală. Legăturile românului cu natura i-au conferit acestuia un conținut spiritual aparte, această comuniune cu natura determinând „o viziune panteistică asupra existenței”. Astfel, primele manifestări artistice au venit pe cale naturală, printr-un mod unic de percepere a realității ca „specie estetică”: artizanatul are propria sa valoare estetică și un mesaj estetic „cu consecințe pe plan filosofic”. Omul „creator”

45. După ediția din 1968, Trienala are nevoie de o reinventare și de modificarea modului de organizare și a regulamentului. De aceea, următoarea ediție va fi abia cinci ani mai târziu, în 1973. De asemenea, un alt argument pentru organizarea Trienalei tocmai în acest an este aniversarea a 50 de ani de la prima sa ediție.

46. *XV Triennale di Milano, Catalogo ufficiale*, Milano, 1973.

47. Textul este publicat în catalogul general în limbile italiană, franceză și engleză. Traducerea lui în limba română îmi aparține.

se folosește de cele mai vechi materiale, furnizate de natură, iar viitorul se construiește prin tradiție, printr-o „normală continuitate și legătură cu tradiția”, așa cum poate fi definit „noul umanism”. Secțiunea română se află imediat după cea iugoslavă – pentru a înțelege radicala diferență de abordare, Iugoslavia expune elemente modulare de mobilier, o expoziție intitulată *Futura*, care pune în evidență capacitatea inventivă a designer-ului, într-un moment în care tehnologia ocupă tot mai mult spațiu. Expoziția românească are două părți. În primul spațiu, acesta e dominat de lucrarea de lână colorată *Covor zburător* a Anei Lupaș, suspendată de tavan precum un hamac. Pe pedestale pătrate de plexiglas, se află o serie de sculpturi în ceramică de Costel Badea (*Obiect decorativ, Pasăre, Verticale, Eroica*). În cea de-a doua parte a expoziției, se află sculpturi din material calcaros, realizate de Florian Lazăr Alexie (*Compoziție I și II*), ceramică de Patriciu Mateescu (*Sferă modulată I, II și III*), două tapiserii din iută intitulate fiecare *Compoziție* de Ariana Nicodim, vase așezate direct pe jos de Flaviu Dragomir (*Rigoare și Formă concentrică*), o tapiserie din lână de Șerban Gabrea – *Compoziție II*. Tot suspendată, o altă lucrare de mari dimensiuni de Ana Lupaș: *Mașină de zburat în zi de sărbătoare*, iar în centrul spațiului, o altă lucrare a aceleiași artiste, intitulată *Mașină de zburat decolează din satul meu*. Agățate de pereți, alte compoziții din piele, lemn și sfoară, realizate de Ana Lupaș împreună cu Mircea Spătaru; *haute-lisse* de Șerban Gabrea intitulată *Compoziție I*, alte lucrări de ceramică de Dumitru Rădulescu și Dragoș Gănescu.

Fără îndoială, una dintre personalitățile centrale ale acestei expoziții este Ana Lupaș. Născută la Cluj în 1940, Ana Lupaș se află în anul 1973 în fața unui număr consistent de expoziții și premii obținute, din care menționez doar Premiul UAP pentru arte decorative în 1969, Medalia de aur pentru tapiserie, Stuttgart, 1969, Diplomă la Prima Quadrienală a artelor decorative de la Erfurt, 1970. Participă în 1969 și 1971 la Bienala Internațională de Tapiserie de la Lausanne, iar în 1973 și la Bienala Internațională a Tineretului. Președinte al Cenaclului Tineretului din Cluj începând cu anul 1973, Ana Lupaș – fără a ne propune aici un portret amplu al acestei artiste extrem de complexe, implicate nu doar în organizarea de expoziții, ci și în formarea unei noi generații de artiști la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu”⁴⁸ – revitalizează genul tapiseriei, provocând în interiorul acestuia importante mutații și o racordare la arta contemporană internațională. Într-un interviu pe care Patriciu Mateescu îl dă în 1973 Cristinei Anastasiu-Condiescu⁴⁹, acesta vorbește despre premiile obținute în zona ceramicii și a sticlei, precum și despre distincțiile obținute în contexte internaționale de către Ana Lupaș. Într-un alt loc, cu ocazia întâlnirii secției de arte decorative în 1969, același Patriciu Mateescu vorbește despre mutațiile esențiale care au avut loc la Bienala de Tapiserie de la Lausanne și despre faptul că doar Ana Lupaș este acceptată

48. Artistul Alexandru Antik vorbește în *Inventar Antik* (ed. Sebestyén György Székely și Alexandru Antik, Editura Vellant, București, 2016) despre experiența sa ca student al Anei Lupaș și al lui Mircea Spătaru și despre modul în care această muncă de laborator, în căutarea experimentului, precum și abordarea interdisciplinară i-au modificat radical structura sa interioară și modul în care se definește ca artist.

49. Fond UAP, 32/1973. Volumul II, presă martie-septembrie.

acolo de către juriul internațional. Cu această ocazie, Mateescu nu ezită să descrie evoluția Bienalei de tapiserie dinspre „lucrurile de nuanță folclorică” (devenite „un pic alături”⁵⁰) către artă ambientală, „lucruri cu caracter tridimensional, lucruri făcute în general din mâna artistului și nu carton transpus de țesători sau țesătoare, erau lucrări în care se simțea crescând înnodarea firului, emoția artistului direct, fără intermediul lucrătorului”. Declarația lui Mateescu provoacă o dezbatere despre autenticitate și despre o posibilă contradicție care s-ar naște între ceea ce simte să realizeze un artist – în concordanță cu folclorul și cu spiritul autohton – și ceea ce acesta ar face, ghidat de modelele artei internaționale, dar fără să creadă în acel rezultat al muncii sale („artă pentru aici” vs. „o altă artă pentru expozițiile din străinătate”).

„Nimeni nu împiedică pe un artist decorator să fie foarte modern și în același timp putând să rămână foarte personal și român adevărat” e una dintre concluziile dezbaterii generate de Patriciu Mateescu. Această declarație stă bine ca o definiție, oricât de ironic ar suna, pentru prezența României la Trienală în 1973 și pentru cele două tipuri de discursuri radical diferite oferite. Documentele de arhivă ce aparțin secției de arte decorative la finalul deceniului 6 ating în mod constant problema atelierelor, cea a producției industriale care ar trebui să intre în preocuparea artiștilor, alături de sintagma care se repetă, sub diferite forme, asemenea unui refren – secția respectivă este „sora vitregă” a celorlalte secții ale artelor majore. Dar din perspectiva expunerii în țară și în Occident, alături de numeroasele distincții obținute, este evident că artele decorative dețin la începutul deceniului 7 un loc-cheie pe scena artelor plastice locale, un spațiu de desfășurare fertil și pentru acei artiști (pictori, sculptori, graficieni) care decid acum să lucreze în această zonă. Teritoriul artelor decorative devine unul care poate sparge granițele spațiului de galerie, intrând în spațiile comune ale noilor construcții. Șerban Gabrea, unul dintre artiștii expuși în 1973 la Trienală, realizează tapiserii pentru Aeroportul Internațional Otopeni, pentru foaierul Teatrului Național ori pentru colecția Academiei Române din Roma. Tapiseria *Teatrul Lumii*⁵¹, de la Teatrul Național din București, e realizată alături de pictorul Florin Ciubotaru, în perioada cuprinsă între 1969 și 1979.

În ceea ce o privește pe Ana Lupaș, aceasta, așa cum am anunțat deja, face o figură aparte, prin fiecare gest artistic al său luptând împotriva înclăsării într-un gen artistic anume, fiind un motor de inovație continuă. În vara anului 1973, artista dă un interviu⁵², în care vorbește despre practica sa de lucru și despre modul în care își înțelege sursele provenite din arta populară: „Iubesc arta populară nu pentru obiectele în sine, ci pentru rostul cu sensuri complexe funcționale pe care ea l-a avut în lumea în care a fost creată. [...] Sunt un studios al metodei de creație a acestei arte”. Făcând o paralelă cu pictura și discutând despre relația tapiseriei cu pictura, Ana Lupaș explică faptul că inovațiile în tapiserie trebuiau să stea tocmai în desprinderea de acea „sânguință cu care

50. „Stenogramă – Secția Artă decorativă, 26 mai 1969”, Fond UAP, 7/1969, p. 35.

51. Comandă obținută în urma concursului național, la care aceștia obțin Marele Premiu.

52. Radu Mareș, „Poate fi tapiseria un seismograf al lumii moderne?” în *Tribuna*, nr. 33 (869), Anul XVII, 16 august 1973, p. 5, continuare în pp. 12-13.

făcea copii după pictură”. Tapiseria avea nevoie să își găsească propriile sale mijloace de exprimare și obținerea unui „statut de independență pe care nu-l garantează decât protecția specificității limbajului”, o trecere de la bidimensional la tridimensional. „Testarea” materialului textil, căutarea permanentă a limitelor acestuia, toate acestea „dirijează fantezia” și te determină ca artist să reconsideri continuu materialele de lucru. Ana Lupaș subliniază răspicat că tocmai desprinderea de artele majore poate să provoace un statut de artă majoră, printr-o abordare curajoasă, fermă, directă, a materiei textile. Având în vedere condițiile vieții moderne, vechile funcții ale tapiseriei nu își mai au rostul: în schimb, întoarcerea către surse, către materiale și modalități de lucru din „fondul arhaic al textilelor populare”, recrearea traseului unei tapiserii, mergând pe firul acesteia, în structura ei, la „fir” și în logica acestuia, poate duce la „restituirea sensurilor funcțiilor tapiseriei”. „Forța talentului individual” poate face din tapiserie „un seismograf al lumii moderne”, exclamă artista. Artista apelează la cuvinte precum „acțiune”, „propuneri de ritual contemporan”, „sărbătoare”, „gest”, marcând faptul că acestea au, de fapt, statutul de opere de artă, făcându-le astfel loc în vocabularul autohton al artei contemporane, subliniind la fiecare pas că gesturile sale „țin de o anumită tradiție consacrată de milenii”, recursul, deci, la tradiție înseamnă simplitate, esență „etern și universal umană, totodată profund etică”. De asemenea, Lupaș susține că artele decorative au cea mai mare posibilitate de ieșire din spațiul galeriei în viața reală, în „spațiul viu”, cel de lucru sau de joacă și, în ciuda eventualei deteriorări, ar prefera ca tapiseriile sale să se afle în contact direct cu privitorii decât să fie păstrate „sub sticlă”.

Referindu-se la o expoziție deschisă în 1973 la Muzeul de artă din Galați, realizată de colectivul de muzeografi de acolo, cu artiști precum Horia Bernea, Napoleon Tiron, Ion Bitzan, Ion Gheorghiu, Ana Lupaș (cu a sa *Mașină de zburat în zi de sărbătoare*), criticul de artă Amelia Pavel scrie entuziasmată că expoziția reușește „să analizeze procesul de regândire artistică a unor experiențe umane contemporane” și se întreabă „prin ce mijloace se poate stabili un echilibru durabil și creator între posibilitățile naturii umane și noul mediu tehnologic?”.⁵³

O asemenea întrebare s-ar putea pune și atunci când privim expoziția din cadrul Trienalei din 1973. Ea reușește să fie un proiect unitar, se folosește de vechi tehnici și materiale naturale pentru a construi obiecte în spațiu și instalații. Dincolo de expoziția în sine, discursul prezent în catalog pune cele mai multe probleme, servindu-i și deservindu-i în același timp pe artiști și operele lor. Un asemenea tip de discurs se dovedește necesar pentru o reprezentare în Occident a unei țări cu un regim politic dictatorial: ironic sau nu, el contează mai puțin pentru publicul vestic, cât contează pentru cel local. La umbra unui asemenea discurs, lucrările de artă pot obține viza de ieșire din țară. Dacă privim istoria Pavilionului României după 1968, vom vedea cum discursul din jurul fiecărei expoziții se va amplifica odată cu fiecare ediție. Textele critice semnate de comisarul Ion Frunzetti între 1968 și 1982 gravitează în jurul „tradiției”,

53. Amelia Pavel, „Artistul contemporan și universul său” în *România literară*, nr. 14, 12 aprilie 1973.

„țăranului român”, spațiului „carpato-danubiano-pontic”: eliminarea radicală a realismului odată cu deschiderea către Vest marcată de momentul 1968 (și declarația lui Nicolae Ceaușescu din august împotriva intervenției în Cehoslovacia a trupelor Pactului de la Varșovia care conduce către un extraordinar capital de imagine și popularitate, atât din partea occidentalilor, cât și a populației țării) conduce către o artă abstractă, cifrată, justificată pe filieră tradițională. „Țăranul” e „mentorul” unui Ion Sălișteanu ori George Apostu, expuși în 1970; expoziția unui număr de 20 de graficieni, deschisă în 1972 în Pavilion, este cea mai apropiată de practicile instalaționiste, iar discursul lui Frunzetti devine atunci unul mai puțin propagandistic; în 1976, se revine asupra unui discurs în căutarea tradiției în „spațiul carpato-danubian”, discurs care va continua la fel în următoarele ediții, pariind pe forme și concepte abstracte: popor, sat, industrializare, și devenind către 1980 și 1982 un discurs de sorginte patriotică, abstractizat la maximum.

Momentele în care România expune la Trienală în perioada comunistă – 1957, 1968 și 1973 – coincid cu cele de deschidere culturală în Occident. Deși artele decorative cunosc un avânt impresionant după 1968, iată că prezența României la această manifestare va fi stopată după 1973⁵⁴, în ciuda faptului că acest din urmă an coincide și cu prima generație de absolvenți ai nou-înființatei secții de design. Închiderea culturală a României se va produce gradual, după momentul Tezelor din iulie 1971. Dar România va părăsi Bienala de artă de la Veneția abia în perioada 1984-1986, pentru a reveni, întâmplător, putem spune, în 1988, cu un *solo show* de Napoleon Tiron. Statutul artelor decorative românești are în centru un cuvânt-cheie: cel de *periferic*. Acest concept ar merita o analiză în sine în raport cu artele decorative. Periferice față de artele majore, artele decorative devin teritoriul cel mai deschis către experiment după 1968, profitând de acest statut. În același timp, artele decorative sunt spațiul de exprimare pentru artiști veniți dinspre alte zone tocmai pentru că acestea nu reprezintă niciodată o miză principală, ele bucurându-se de libertate și, în același timp, de comenzi de stat. În cadrul Trienalei, expozițiile românești din 1968 și 1973 sunt marcate de o amprentă scenografică puternică, iar artiștii expuși sunt nume importante atât pentru scena locală, cât și pentru cea internațională, de profil. Absența design-ului rămâne o problemă de pus (comparativ cu ceea ce expun alte țări comuniste), alături de lipsa unei continuități la Trienală după momentul 1973, în pofida unei expuneri internaționale consistente în această perioadă de timp. „Explozia” artelor decorative în deceniul 7 – și afirmarea unei școli românești de tapiserie „racordată la dinamica internațională a fenomenului”⁵⁵ – a avut loc nu doar din dorința de a exploata filonul național, arta populară, ci și datorită condițiilor favorabile ale momentului.

54. Urmează în istoria Trienalei încă trei ediții (1976, 1988, 1992), fără participare românească. România apare din nou la Trienală abia în 1996, cu o expoziție de arhitectură.

55. Olga Bușneag, „Un program al calității”, *op.cit.*, p. 9.



Florian Lazăr Alexie, *Composition*,
stone sculpture, exhibited at the XVth edition of the Milan Triennial, 1973.
Photo: Archives of the Milan Triennial



Section dedicated to the Romanian participation to the XVth edition of the Milan Triennial, 1973. Exhibition view.
In foreground: Ana Lupas, *Mașină de zbor în zi de sărbătoare*, (*Flying Machine for Holidays*), textile installation.
Photo: The Archives of the Milan Triennial



Section dedicated to the Romanian participation to the XIVth edition of the Milan Triennial, 1968. Exhibition view. Display and exhibition architecture by Ion Oroveanu. Photo: The Archives of the Milano Triennial.

TWICE PERIPHERAL. ROMANIA AT THE DECORATIVE ART TRIENNALE IN MILAN DURING COMMUNISM (1957-1973)

DARIA GHIU

One of the cultural topics which has continuously provided grounds for debate in the media in 2016 was undoubtedly the status of *The Wisdom of the Earth*, a sculpture by Constantin Brâncuși. This was a discussion carried out at different levels and making visible different types of nationalist discourses formed around the (non) identification with this artwork. Brâncuși's work is probably an unexpected starting point for an analysis concerning the Romanian participation to the Decorative Art Triennale of Milano, however, this work alongside others by the same artist would be the core of a Romanian exhibition at the Triennale, the first show put on by the Romanian state after the new political regime having been established in 1957. For the eleventh edition of the Triennale, the Romanian exhibition devised by the graphic designer and professor Jozsef Molnar,¹ together with the architects Eduard Markovits, Florica Vasilescu, and Paul Constantin, revolves around Brâncuși, and the presence of some of his works at the Triennale "testifies to the continuity of Romanian art, its faith in the good of the past, its continuous renewal of form".² In 1957 Brâncuși dies and *The Wisdom of the Earth* is acquired by the Romanian state.³ In this fashion the Romanian exhibition integrates established artworks to a host of decorative and everyday objects.

In this text I intend to present a brief history of Romania's participation at the Triennale of Decorative Arts in Milan during the communist period, trying to approach every key moment (1957, 1968, 1973) as a case study that will target, when appropriate, a comparison with Romania's presence at the Venice Art Biennale

-
1. Head of the Graphics Department of the Institute of Fine Arts in Bucharest in the '50s.
 2. "Arta română de astăzi", signed "C. Uravidma" (probably a pseudonym or anagram). The introductory text for Romania's exhibition in Italian, in the general catalog, Triennale di Milano (ed.), *Undicesima Triennale*, Arti Grafiche Crespi-Milano, 1957. The translation is mine.
 3. The 3/1957 issue of *Arta plastică* magazine published a small article entitled "O achiziție valoroasă" ("A Valuable Acquisition") on the fresh acquisition of *The Wisdom of the Earth* by the Art Museum of the Popular Republic of Romania from a private collection. The article talks about exhibiting this piece for the first time in 1910 at the „Tinerimea Artistică”, when it received protests and praise alike, and quotes from Alexandru Vlahuță, stating the sources of this work in archaic. At the end it is mentioned that finally the sculpture was integrated into "the group of the other works by Brâncuși located in the country and exhibited at the Art Museum of the Popular Republic of Romania".

during the same period, the status of decorative arts in Romania and their evolution over the years, the status of some of the artists participating in the Triennale in the context of the local art scene, the model promoted by these exhibitions in relation to the types of art shows done in other eastern or western countries. This presentation relies on documents found in the archive of the Triennale of Milan pertaining to the exhibition organization, on various newspaper cuts (echoes in the media) as well as on documents from the National Archives of Romania, or the Fund of the Artists' Union - the latter merely make sporadic and direct reference to the Triennale, but provide valuable information about the decorative arts and their dynamics within the Artist's Union and the local art scene. Through them, I will try to briefly piece together fragments of a double history - on the one hand the department of decorative arts in Romania, and the tensions that exist inside it (the status of decorative arts as peripheral and "minor"), and on the other hand Romania's participation in the Triennale, with exhibitions that avoid the "prototype object" in favor of the "art object".

Romania's history at the Decorative Arts Triennale should be analysed from several perspectives. We cannot look at it without referring to the Art Biennale in Venice, the universal exhibitions, or the status of decorative arts in Romania after the establishment of the communist regime. However, this text touches upon only some of these intersecting stories. Moreover, it is necessary at the beginning to present a brief history of the Triennale in Milan.⁴

The Decorative Arts Triennale was born in 1923 in northern Italy, on the background of the trends promoting the Italian architecture renewal (from futurism to Novecento or rationalism). All these have their place especially in Milan - a space favorable to the development of design. The creation of an exhibition space for presenting all these new trends became a necessity in a society already preoccupied and dominated by the processes of industrialization, urbanization, and prototype development.⁵ Specifically, on May 19, 1923, at Monza, the First International Exhibition of Decorative Arts took place in affiliation to the newly founded University of Decorative Arts: in terms of typology, the latter took the model of the Bauhaus school, initiated by Walter Gropius in Weimar in 1919 and was generated by the

4. I consulted two publications on the history of the Decorative Arts Triennale in Milan, along with a newspaper (*Domus*) and the Triennale website (www.triennale.org). The two studies are: Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi & C, Milan, 1978 and Agnoldomenico Pica, *Storia della triennale 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milan, 1957.

5. The historian Anty Panseri says that the opening of the Biennial (the future Triennale) coincided with the recent industrialization of the Lombardy region and the growth of a social conscience: the first large Lombard factories opened at the end of the nineteenth century, and around them nuclei of workers formed "while the bourgeoisie involved in arts and crafts entered into a crisis" (*op. cit.*, p. 16). Also in 1906 the *International Exhibition in Milan* took place, with the desire to create a connection between art and everyday life, coupled with the appearance of *art deco*, whereas in 1919, also in Milan, the first Lombard regional exhibition of decorative arts was organized, "regional" meaning precisely refusing the tradition of international exhibitions. The latter proposed the establishment of closer relationships between industry, artisans, and artists.

postwar need to create educational institutions for the training of future craftsmen. For the first ten years, the exhibitions would be biennials and housed in the Villa Reale in Monza, with a very clear objective, to stimulate relations between industry, art and society. In 1933, they became triennials and moved to Milan in Palazzo dell'Arte,⁶ obtaining an independent legal status. The Triennale thus grew into an event dedicated to design and technological innovation, at the same time maintaining a consistent relationship with the visual arts.⁷ In the '50s, the Triennale would strongly address the theme of industrial design, and starting with the '60s it would concern itself with the social changes ensuing from economic development, being organized around themes such as the future of cities, identity and difference, the consequences of population rise on the globe. Moreover, in time, the show would expand to other areas such as fashion, cinema, audiovisual communication. Romania participated in the Triennale since its first edition in 1923, alongside twelve other nations, with an exhibition organized by the engineer Alfredo Nicolau, the Romanian Government delegate. Next to a country like France, small nations, which had recently become independent states, such as Romania, Czechoslovakia, Poland, Hungary, Austria, were invited to exhibit. The emphasis was placed on the folkloric component in all shows (except in the case of Belgium, which was criticized for its "contemporary" approach) and the Romanian presence was likened, in the art historians' description, to two others: "the Polish, Romanian and Russian sections consisted of a profusion of fabrics, ceramics and toys, whose rustic influences competed with the Pugliese ceramics".⁸ On this occasion Romania did not win any medals, but certain purchases made by the City of Milan are mentioned: two ceramic plates and two other pots. The entire first edition of the Triennale focused on regional productions, traditional objects, one of the major Italian exceptions being an anthological exhibition on the Futurist movement, that of Fortunato Depero. It must be stated that a year later, in 1924, Romania would be represented for the first time at the Art Biennale in Venice with a consistent selection of artworks.

Romania participated for the second time at the Triennale only in 1940. As far as the history of the Romanian participation at the Art Biennale in Venice is concerned, 1938 was the year when Romania resumed its participation after an absence of 14 years, this time not in the two rooms rented in the Central Palace, as it had happened in 1924, but in the Romanian Pavilion newly established with the efforts of historian Nicolae Iorga, who in 1929 also created *Casa Romena* in Venice and who was now in charge of organizing and managing the entire Romanian presence. Two years later, in 1940, the year of his tragic death, Iorga

6. Designed by Giovanni Muzio, exemplifying rationalist architecture, and coming into being pursuant to a considerable donation from the Bernocchi family to the Comune di Milano, the building would be inaugurated in 1933 as the Palace of the "International Triennial Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts and Modern Architecture". From then until now, the Triennale is organized in this building.

7. Exhibitions devoted to artists such as De Chirico, Fontana, Merz or Pistoletto are just a few examples.

8. Anty Pansera, *op. cit.*, p. 138.

would be the same tireless commissioner of the Romanian participation at the Biennale. However, the Romanian exhibition at the seventh edition of the Triennale would be organized by the Ministry of National Propaganda and curated by the historian and art critic, Al. Busuioceanu alongside the architect Octav Doicescu⁹ and the sculptor Mac Constantinescu, whose name is closely connected with the history of the Department of Decorative Arts in Bucharest. The presence of King Charles II's bust by Mihai Onofrei, both in the Romanian Pavilion in Venice, and in the Triennale exhibition, occupying center stage in both situations, worked as a unifying propaganda component of the two shows. The Triennale opened on April 6, 1940, a few months after Italy entered the war.

As stated in the general catalog of this edition,¹⁰ the Romanian exhibition showcased different elements of "current" decorative art "inspired by national art", "artistic products made by Romanian peasants and used as inspiration for modern craftsmen who in the meantime had registered a great development in workshops led mostly by women's associations". The descriptive text belonging to the Romanian organizers of the exhibition is constantly referring to Romanian folkloric art: the parallel with the old forms of Romanian art and their continuation as elements of inspiration for contemporary artists "searching for a Romanian style in the decorative arts". And it continues: "there have been various efforts in an attempt to create such a style and results are especially interesting in architecture, interior decoration and scenography. The artists' research equally relates to peasant art and the more sumptuous one of the churches. In the latter, Byzantine influences meet Western one, especially those of the Italian baroque." The new forms of decorative art refer to the old art of the churches, "Byzantine and baroque forms interpreted in a modern key." On the other hand, the exhibition displayed other "freer" works (sculpture or mosaic), in which the recourse to national sources was absent. Therefore one could see in the exhibition rustic woolen fabrics, scarves, but also sculptures of Mac Constantinescu, Milita Petrașcu, Irina Codreanu or paintings by Pallady and Vasile Popescu.

In the time between 1940 and 1957 Romania was absent from the Triennale: more precisely, for three postwar editions (1947, 1951 and 1954). While the Venice Biennale archives prove the repeated refusals of the Romanian State to participate in the Biennial editions during the 1948-1952 period, Romania would constantly be present at the Biennale after 1954 with exhibitions dominated by socialist realism and showing all the phases thereof, until 1966, when the Romanian Pavilion ushered in a new artistic era, with the postmortem exhibition of Ion Țuculescu's complex work. However, the Triennale did not record a Romanian participation for

9. Octav Doicescu's name is also connected with the creation of the Romanian Restaurant at the New York World's Fair in 1939, in addition to other architectural projects included in the popular universal exhibitions, while the Romanian Pavilion at the Universal Exhibition of 1937 was designed by the architect Duiliu Marcu.

10. Ricci Renato, Pavolini Alessandro, Bottai Giuseppe, *VII triennale di Milano*, Milan, 1940.

1954 and this could be attributed to the fact that the Triennale organization began at least two years in advance (while things would have happened much faster in the case of the Biennale). As mentioned before, in 1957 the Romanian participation consisted of an exhibition curated by Professor Jozsef Molnar. Under the title “Romanian Art Today” the organizers’ text presented in the general catalog of that edition, speaks of “the collective effort to establish new relations of production and living, enabling closer collaboration between artists, artisans and industry”. I quote further: “Immediately after the war, a renewed Romanian state is working to create a national industry and launch a collective effort to establish new relations of production and living, to enable closer collaboration between artists, artisans and industry”.¹¹

Pavel Țugui, the head of the Science and Culture Department of C.C. of the P.M.R. (the Central Committee of the Popular Republic of Romania) during 1955-1960, stated about the 1957 exhibition that Romania’s invitation was made by a delegation of the Italian Government during a visit to Bucharest in 1955. The members of the delegation proposed Romania’s participation to the 1957 Triennale. Moreover, in 1958 the exhibition of Italian Realist Artists was organized in Bucharest.¹² It was also Țugui who stated that the Triennale participation triggered discussions “on account of the significant costs required for both the preparations in the country and those in Milan, where everything had to start from scratch: the project, the pavilion construction etc.”.¹³ It was also mentioned that the new leadership of the Artists’ Union was the one appointing Mac Constantinescu as commissioner. Țugui also spoke of the difficulties involved in setting up Brâncuși’s exhibition since the artworks were included in the patrimony and required the approval of “all members of the Scientific Committee for Historical and Artistic Monuments”. The pavilion would win the Gold Medal for the display design, the Silver Medal for curtains weaved in the style of traditional head scarfs, created by the architect Florica Vasilescu, another silver medal for posters (created by eight graphic designers), and merit certificates for the tapestries signed by Aurelia Ghiață and Mimi Podeanu, for Jules Perahim’s ceramics objects, and for the collection of leather book bindings made by Ella Cancicov.

Returning to the exhibition display, the works of Constantin Brâncuși are placed at the center: *The Kiss* (the collection of the Craiova Art Museum), *Portrait of Miss Pogany* (the Storck collection), *The Wisdom of the Earth* (The Museum of the Romanian Popular Republic), and large photographs of Brâncuși’s monuments from Târgu Jiu¹⁴.

11. Triennale di Milano (ed.), *op. cit.*

12. This exhibition took place in Bucharest in May 1958 with works brought from the Art Gallery “La Colonna” in Milan.

13. Pavel Țugui, *Despre lumea cultural-artistică din România secolului al XX-lea. Vol. II. Arte plastice. Teatru*, Fundația națională pentru știință și artă, Bucharest, 2012, p. 72.

14. This initiative of exhibiting blown-up photographs of the sculptural ensemble from Târgu Jiu reminds of the exhibition organized many years later, in 1982, by the curator and critic Dan Hăulică, at the Venice Biennale in the Central Palace, on the occasion of a tribute paid to this artist.

Constantin Brâncuși would be present both in the Romanian section and in the *Mostra internazionale di scultura*, organized in the Triennale great park surrounding the Palazzo dell'Arte, with a Miss Pogany in bronze (the collection of the Museum of Art in Winterthur, Switzerland).

In addition to Brâncuși's sculptures, a group of decorative art pieces could be seen in the exhibition: traditional ceramics, creations of contemporary artists not necessarily featuring folkloric elements: pots made by Jules Perahim¹⁵ (amphorae etc.) and Mimi Podeanu's¹⁶ tapestries with traditional motifs ("superior folkloric transpositions")¹⁷, ceramic pots with various abstract decorations by Mogoș Niculescu, and ceramic objects by Stela Gănescu (*Girls from Făgăraș*), ashtray with flower decorations by A. Ostep, dice on the topic of "Sânziana and Pepelea", jewelry, paintings on glass, terracotta pots, leather book covers (Stela Văleanu), leather boxes, book covers, and engravings by Ligia Macovei.¹⁸

In another excerpt from the text published in the Triennale catalog in the section reserved for the Romanian participation, some important information is provided, shaping an insight into the status of decorative arts in Romania in the '50s. I quote: "In 1947, through the efforts of a small number of artists, the field of decorative and applied arts in Romania begins to acquire the first general forms of organization and, with the help of state and the social institutions, an extensive research, study and application program was commenced. In subsequent years, numerous arts and crafts centers led by artists have opened and, for the first time, the collaboration between artists and various industries was launched. Art today is no longer considered a luxury or a privilege of the rich; today it takes the form and aesthetics of consumer goods and reaches all the layers of the population. There is a long way ahead for artists to fully develop the opportunities that exist today in the Popular Republic of Romania where, due to the socialization of industry, commerce and construction, the eternal conflict between the arts, technology and economy has been overcome." To this official text – setting the tone for the Romanian participation to the Triennale – I would like to add a few comments of Mac Constantinescu in relation to the same exhibition in Milan – a few criticism points particular to another type of official discourse present in the local specialized press, about the status of decorative arts at the time. In an article published in *Arta plastică* at the beginning of following year (no. 2/1958), Mac Constantinescu described the entire project of the Triennale emphasizing the fact that this event

15. In 1954 and 1958-1962, Jules Perahim was the commissioner of the Romanian Pavilion at the Biennale of Art in Venice, and in 1954, 1956 and 1960 he exhibited as an artist.

16. Being a decorative artist and considered a pioneer, Mimi Podeanu took part in many international events dedicated to ceramics and tapestry. She won a prize at the Triennale in 1957, and in 1964 received the Artists' Union Award for decorative art. We will return to this name also in the analysis focusing on the 1968 edition of the Triennale in Milan, when Mimi Podeanu exhibited again.

17. Mac Constantinescu, "Artele decorative la Expoziția trienală din Milano" in *Arta plastică*, no. 2/1958, p. 11.

18. Ligia Macovei exhibited in the Romanian Pavilion at the Venice Biennale in 1954 and 1956 and was the commissioner of the 1958 edition, alongside Perahim.

was not only about decorative arts, but also about the meeting of these with the other arts, as well as about innovations in *industrial design*. And he continues:

Given the short time for preparation to take part in an exhibition of this magnitude and the lack of timely research on the theme of the Triennale, Romanian artists have exhibited only in the Romanian section decorative artworks that came to the attention of the jury and decorative sculptures, paintings on glass, advertising graphics, illustrations and applied art objects executed in different materials. [...] Romanians were absent from the international section for household furniture, from the architecture section and especially in the section for industrial design where varied achievements have been showcased. [...] We have not yet found the right recipe for a collaboration between industry and decorative artists in view of creating a useful object presented in a highly artistic form. For the same reason we could not participate with any piece of furniture for the home. [...] Glass objects were totally absent, thus excluding an important element in contemporary decorative art. [...] The goals of a future Romanian participation at the Triennale could be phrased as an integration into the overall program of the exhibition [...] through a thorough early preparation, promising a most interesting artistic and technical achievement, and through a more personal contribution in the production of artworks.[...]¹⁹

Looking at the larger picture, we must leave for a second the case of the Triennale aside, in order to do a micro-mapping of the decorative arts scene in Romania during 1956-1957, an agitated period when the basis of the decorative arts department was laid in the Artists' Union. This time, the official discourse – with its different levels, outside and inside the country – was replaced with the “backstage” discourse. The archived records commenting on the decorative arts department from this period repeatedly speak about the marginal status that this newly established section had in relation to the arts considered major, and the generally peripheral status of decorative of arts, set against their potential to be truly visible, open and in contact with the population - an art that would truly serve the policy of the “new man”. On the other hand, we find the fundamental directions that this department needed to follow, formulated pursuant to observing the weaknesses of this very diverse art.

The decorative arts department was created in the Artists' Union from a need to control and stop the “so-called traditional folk art” which “consumed a lot of energy, materials, money,” a department that might prove “very important”, “through the mass dissemination value it could bring to Romanian culture”,²⁰ one, being considered a “profitable” section. Comrade Puiu Constantin added that “in general

19. Mac Constantinescu, *op.cit.*, pp. 14-16.

20. Octav Doicescu in a speech made during the “Conference on the creation of the decorative art department, February 12, 1957”, the National Archives of Romania, the Artists' Union Fund, file no. 35/1957, p. 6.

decorative art was very disadvantaged”,²¹ whereas Oscar Han noted that “in the past folk art was far superior to current products in terms of concept, technique, and all respects for that matter”: “today we are casual, amateurish emitters”.²²

On October 22, 1956, in the plenary session of the decorative arts department, the same Mac Constantinescu talked about the status thereof, a “victim of a flawed mentality”, as it was perceived within the Artists’ Union, like a “Cinderella”, while “painting and sculpture were the major arts”.²³ In light of a comparison with countries such as Hungary and Czechoslovakia where decorative arts were “a state matter, a reason for national pride”²⁴), the discontent of those participating in the debate followed from the fact that the State did not support the decorative arts: The Ministry of Light Industry should have extended its vision beyond its few design offices, where a handful of employed artists were working; also the Ministry of Culture should have understood that it was facing a “state matter”, and that this department could generate income. The criticism towards the Artists’ Union became so acute during the plenary session that at some time there was talk about not only the hostility of the leadership towards the decorative arts department, but also about “the artificial existence” the Union supposedly lead dominated by interests and topics restricted to “official circles”.²⁵ The critics purported that the Artists’ Union should have understood this new branch of fine arts as “wanting to be self-sufficient” as opposed to other arts which were propped up “by artificial support from one exhibition to the other in order to survive”.²⁶ Mac Constantinescu stated that artists should innovate with courage, although for this they needed support; the Fine Arts Fund was also criticized for having organized studios for painters, graphic artists and sculptors, ignoring the need for a shared studio for artists working with ceramics. The same Mac Constantinescu did not hesitate to confess the embarrassment he felt towards the Romanian exhibition in the 1940 Triennale in Milan: “I was ashamed of our decorative arts display in Milan as I could see in its vicinity the Hungarian section with an extraordinary and consistent array of ceramics. We brought in some artistic things, but of insufficient quality”.²⁷ This opposition between artistic production and low quality is important to remember.

A report analysing the Biennial of Decorative Arts in 1956, opened at Sala Dalles, speaks in more detail about the relationship between the then-current decorative arts and folkloric art, about “a fair interpretation of folklore”, in the case of artists such as Aurelia Ghiță and Ella Cancicov.²⁸ On another occasion – the plenary of

21. *Ibid.*, p. 14.

22. *Ibid.*, p. 17.

23. The Artists’ Union Fund, file no. 24/1956, p. 20.

24. *Ibid.*, p. 22, comment by Jack Brutaru.

25. *Ibid.*, p. 24, comment by Komrade Radu.

26. *Ibid.*, p. 24 and the following, comment by Komrade Radu.

27. *Ibid.*, p. 22.

28. The Artists’ Union Fund, 40/1956, p. 8.

session of the decorative arts department of November 9, 1956 – there was talk again about too little attention paid to these artists and the need for them to be placed in connection with the architects.

Only in 1968 – having been absent for the XIIth and XIIIth editions, in 1960 and 1964 – Romania participated at the XIVth edition of the Triennale, shaped around the theme *Il grande numero*, that targeted topics such as the global population rise, the reevaluation of human policies and everything that stems from the “great number”, the matter of creativity and maintaining it in the era of the “great number”. This edition was repeatedly reviewed in the Italian press as a contested one, violently occupied by protesters just hours after its inauguration on May 30, 1968. During the days of occupation, some of the exhibited works were destroyed or simply disappeared, and the new Triennale, opening on June 9, took place only after rebuilding the exhibitions. The Romanian exhibition also experienced some problems.

The commissioners of the Romanian exhibition were the theater and film scenographer Ion Oroveanu, the art historian and critic Vasile Florea and Mircea Deac.²⁹ As stated in the text presented in the general catalog, the Romanian section presented mostly non-utilitarian objects alongside a careful documentation of current trends in Romanian decorative arts. The text speaks of the influence of folkloric art forms in the design of Romanian consumer goods (addressing the society of the “great number”) as well as of the expressive and morphological renewal active in production, and, in general, in various manifestations of contemporary life. The exhibition was held in a series of communicating spaces, and what strikes one when looking at general view photos of the exhibition space are the ceiling lamps, large but with a minimalist design, filtering the light so it creates shadow play, projecting ephemeral artworks of straight lines or abstract shapes, depending on the time of day and the sun’s intensity.

Thus, the Romanian section was supposed to be perceived in its entirety, with a clearly marked scenery and atmosphere, distancing itself from the image of a classic exhibition space, with light directed strictly to the work of art. It is noteworthy that, in the 1957 edition, there was a ceiling lamp with a Bauhaus inspired design, placed centrally in the exhibition space above the nucleus consisting of Brâncuși’s sculptures. In 1957 the architects resorted to displaying the works in showcases, shelves and niches, reminiscent to some extent of an archeology or design museum, with the works aligned to each other. However in 1968, the works convey the impression of greater freedom and a hybrid place between private space and art gallery, being assigned a more natural/casual placement on specially designed pedestals or tables.

29. Considered obedient to the regime, Mircea Deac had occupied since 1954 a senior position in the Ministry of Culture and the State Committee for Arts, the Council of Fine Arts. In 1964 he was the commissioner of the Romanian Pavilion at the Biennale of Art in Venice.

The works were arranged in the space as follows:³⁰ in the first sector, ceramic objects by Patriciu Mateescu, alongside stone sculptures by Petre Balogh, and tapestries by Mimi Podeanu. In the second sector, there were a ceramic “totem” by Constantin Bulat, ceramic mugs by Flaviu Dragomir, and a tapestry of Theodora Stendl Moisescu. In the third sector: a ceramic pot by Ioana Șetran, alongside ceramic objects by Costel Badea and Patriciu Mateescu, iron sculptures by Victor Roman and Lazăr Florian Alexe, and tapestries by Peter and Ritzi Jacobi.

The fourth sector included sandstone objects by Patriciu Mateescu, an iron sculpture by Victor Roman, a ceramic pot by Ioana Șetran, ceramic objects by Costel Badea and Ileana Tudorache, and a wood sculpture by Mihai Olos alongside another tapestry by Peter and Ritzi Jacobi. The two other sectors displayed ceramics (Petre Balogh, Florian Lazăr Alexie, Violeta Crăciun, Dan Băncilă, Lucia Maftai Teodorescu), stone and bronze sculptures (Victor Roman), an iron sculpture, placed on one of the walls (Constantine Popovici), wood sculptures by George Apostu, Mihai Olos; tapestry works by Simona Vasiliu Chintilă, Pavel Codiță, works in metal by Dorin Dimitriu.

This entire list itself does not provide more data, instead it conveys an overview of the whole section: the diversity of media, the mixing of decorative art objects and sculpture. We find already established names encountered in the preceding Romanian exhibition at the Triennale (1957): Mimi Podeanu, decorative artist with an impressive international career,³¹ appreciated by art critics for her ability to combine elements of folklore with motifs and techniques of contemporary painting.³² We also find Patriciu Mateescu, a sculptor specialized in decorative ceramics and considered one of the creators of the Romanian school of ceramics, secretary of the Artists’ Union at the time of the Triennale and, as we shall see, particularly active in the plenary sessions

30. The following description belongs to those who drafted the text published in the catalog (Agnoldomenico Pica, *Quattordicesima Triennale di Milano*, Milano, Arti grafiche Crespi e Occhipinti, 1968) and it is taken over here as such, given that the few existing photographs do not provide such a detailed and accurate view.

31. Mimi Podeanu (1927-1975) participated in all official salons and other state exhibitions since 1954, got a prize in the Triennale in 1957, as well as the award the Artists’ Union for decorative art in 1964 and 1968. She won the Decorative Ceramics Prize in 1970 in Poland. She had solo exhibitions in Bucharest and in Switzerland, participations in international group exhibitions (Mexico, Paris, São Paulo, Sofia, Budapest, Chicago, New York, the Ceramics Biennial in Prague in 1962 and the Faenza Biennial in 1964, the Lausanne Biennale in 1965 and 1967).

32. “Mimi Podeanu has the intuition that the most natural integration in the stylistic horizon of a people is possible only through an act of communion, of creating in the same spirit, and not through the imitation of archetypes. The artist subscribes to the canon of a tradition that allows for contemporary sensibility, seeking an alliance between on the hand the values derived from the Byzantine heritage and the Romanian folklore and on the other hand the vision of modern painting. From her knowledge pertaining to the tradition of frescos, medieval embroideries and folkloric textiles, the artist extracted the constants: the geometrism, the chromatic smoothness, and the sense of materiality. From the study of modern painting, she retains the tendency of abbreviation and the rigor of structures” in Olga Bușneag, *Artă decorativă românească*, Meridiane, Bucharest, 1976, p. 62.

dedicated decorative arts department.³³ Another artist encountered in this exhibition is Mihai Olos, an artist educated in Cluj and with an enormous openness to other media. He created spatial constructions, *happenings*, drawings, paintings: his practice encompasses the vast and apparently separate artistic territories³⁴. Some of these spatial constructions employ objects from the peasant household industry and thus become a synthesis between the functional and the sculptural. Alongside Mihai Olos, Costel Badea and Florian Lazăr Alexie are members of the same generation. Both were present in numerous international competitions and exhibitions of ceramics, and they exhibited in the Triennale both in 1968 and in 1973. Moreover, the two are considered pioneers in tackling the possibilities of ceramics. Costel Badea operated “a release from the sterile circle of prejudices and «fixations» which had excessively relegated ceramics to functionality”.³⁵ He was also said to pay great attention to the quality of materials and to have an “intimate” knowledge thereof. Florian Lazăr Alexie was appreciated for a certain “vocation of the monumental”, and, compared with Badea, whose works were fashioned more as “interior” objects, Alexie’s works “with their rugged and eroded epidermis seem more «at home» outdoors, somewhere on a hill”.³⁶

As for Peter and Ritzi Jacobi, it is interesting to note that their presence in the Triennale would be followed in 1970 by the exhibition of their tapestries in the Romania’s Pavilion at the Venice Biennale, alongside painters such as Henri Mavrodin and Ion Sălișteanu, the sculptor George Apostu, and the graphic artist Marcel Chirnoagă (curator: Ion Frunzetti); this participation marked the only time decorative arts were represented in the Romanian Pavilion at the Venice Biennale.

The presence of the sculptors Constantin Popovici and George Apostu in an exhibition dedicated to decorative arts is not surprising to the extent their attempts to produce non-figurative representations integrated seamlessly among the morphological forms proposed by the other artists, some having already been trained in this area of decorative arts, others converted to this field with other possibilities of affirmation and expression. It was a niche area, probably less controlled, with a smaller stake than the so-called major arts, but for that very reason with better chances for opening to object art and installation as well as

33. Patriciu Mateescu (b. 1927), a graduate of the Institute of Art in 1950, studied with the sculptor Cornel Medrea and participated in many exhibitions in the West. In 1962 he obtained the Gold Medal at the International Exhibition of Ceramics in Prague, won in 1965 the Artists’ Union’s Award for Decorative Art. He made his debut with sculpture, then devoted himself to decorative ceramics. He created clay, porcelain, faience, and sandstone cycles, abstract shapes. The artist emigrated to the United States in 1979.

34. Mihai Olos (1940-2015) participated to the Documenta in 1977, an occasion during which he did a series of lectures-demonstrations pertaining to elements of folk art in Maramureș, at the Free University led by Joseph Beuys. Some of his *happenings*: *The Gold-Wheat Event* (Herja Mines, 1972), *The Earth* (Cuhea, 1973), *Visual Communication* (Dedeochiul), Giessen, 1978, *A Statue Walks in Europe: Meeting Gaudi* (Barcelona), *Meeting Beuys* (Düsseldorf, 1978).

35. Olga Bușneag, *op.cit.*, p. 104. The author emphasizes the object-like aesthetics of Costel Badea’s works, the fact that they distance themselves from sculpture and integrate “various suggestions coming from the inorganic world, the organic and even the technological civilization”.

36. Olga Bușneag, *op.cit.*, p. 96.

for better exhibition opportunities in the Western world: the advantage of the periphery and the increased freedom of not working in the spotlight, in the shadow of nationalist discourse, as we shall see below.

While those trained as sculptors find it more natural to work with ceramics, tapestry might seem a field devoted strictly to those with specific training. However from a review signed by Olga Buşneag, published in *Arta* and focusing on the 1968 Tapestry Exhibition at Sala Dalles (a show she criticized for not being sufficiently representative), which took place in the same year as the Romanian participation to the Triennale, we infer that the great developments seen in tapestry are the most significant phenomena in the field of decorative arts. Painters, sculptors, and graphic designers started then to work with tapestry. An important note relates to the need of disseminating these tapestries, putting them in circulation, by creating some prototypes thereof. Among those exhibiting at Sala Dalles there are some of the artists from the 1968 Triennale: Mimi Podeanu, Ritzi Jacobi, Simona Vasiliu-Chintilă.

Instead, in a meeting organized by *Arta* magazine in 1968³⁷, the following comments were advanced in relation to the Decorative Art Exhibition, which took place in the downstairs rotunda of the Romanian Athenaeum in Bucharest. Tapestry and its progresses, Ritzi Jacobi's innovations brought to tapestry by the use of ropes and protruding rolls received praise again; a nod is given to Patriciu Mateescu's ceramic works and to those of Teodora Kişulescu and C. Bulat and those of Flaviu Dragomir; moreover, the glass artworks (Zoe Băicoianu, Constanța Dogeanu) and the folkloric dolls by Lena Constante among others stood out. Petru Comarnescu noted the fact that both this exhibition and the one at Sala Dalles did not have a large number of visitors. The critic Radu Bogdan reminded of another exhibition opened in the same year, considered an accomplishment by him: the decorative art exhibition for emerging artists at Kalinderu. On the other hand, Vasile Drăguț explained why the exhibition of young decorative artists was very good: they had time and better conditions to work (ovens, studios for textile art, assistance from teachers), and were not pressured to sell the created works. Paradoxically or not, certain complaints we find in the 1957 documents kept in the National Archives are still valid nine years later: "The Fine Arts Fund was not concerned with stimulating good decorative artists by creating large production sites where the scale models, the prototypes made by established artists would be executed in appropriate ways";³⁸ "the plans of the State Committee for Culture and Art briefly presented the idea to broaden the basis on which decorative art develops

37. "Current problems of Romanian art", a debate attended by Petru Comarnescu, Dan Grigorescu, Radu Bogdan, Mircea Popescu, Vasile Drăguț, and Anatol Măndrescu, referring to the exhibitions organized on the occasion of the Artists' Union's National Conference, *Arta*, no. 6/1968, pp. 1-12. The discussion touches only a few times on the field of decorative arts, but it is important for a number of other issues discussed: the "improvised outlook" (Radu Bogdan) of exhibitions in general, the deficient knowledge on the contemporary patrimony managed by art museums in the country, the need of building a documentation center, the lack of public interest in art events etc.

38. Vasile Drăguț in "Probleme actuale ale artei românești", p. 10.

today; some state-owned production facilities, for example, would not only provide the means of execution, but would also ensure a wider dissemination of decorative arts in the everyday environment”.³⁹

The two moments contained so far in my analysis – 1957 and 1968 – correspond to significant developments in the academic environment. In Bucharest, in 1957, the director of the Art Institute, the perspective professor Horia Teodoru brought in “other specialists, ignoring the matter of the political record. Thus, for a time, Barbu Slătineanu would teach the *History of Ceramics* at the Faculty of Decorative Arts”.⁴⁰ In subsequent years, at the Faculty of Decorative Arts, through the efforts of its deans Costin Ioanid and Victor Schobel, and of professors Mac Constantinescu, Zoe Băicoianu, Romeo Voinescu Vlad Niculescu, new specializations emerge and consolidate: Monumental Ceramics and Glass in 1962, Metal in 1964. However 1969 is key to creating the Department of Industrial Prototypes, precursor to the current Design Department, within the Faculty of Decorative Arts of the Fine Arts Institute. Its founding was due to the architect Paul Bortnovski (who taught at the scenography department), the art historian Hainoroc Constantinescu and the painters Vladimir Şetran and Ion Bitzan”.⁴¹ The first class of this new Department would graduate in 1973 and coincided with the last participation of Romania at the Decorative Arts Triennale. This show, as we shall see, borrowed much from the previous one (1968), but at the same time manifested more openness to Western exhibition practices.

In the same year 1968, the Decorative Arts Triennial was held in Bucharest, at Sala Dalles with 1,400 works exhibited and acquisitions by the State Committee for Culture and Art; numerous international exhibitions took place (tapestry in Brazil and Mexico, Istanbul, GDR, Stuttgart, Florence). In the transcripts of the Decorative Arts Department there is a report drawn up in May 1969 speaking about the “upheaval” of decorative arts in the period between 1968 and 1969 as well as about the current problems of this department: the need for a better collaboration with the Fine Arts Fund Facilities, the distribution of the objects for sale, the participation of artists to monumental art commissions, the creation of permanent exhibitions of decorative

39. Dan Grigorescu in “Probleme actuale ale artei româneşti”, p. 12.

40. Ioana Beldiman, „De o parte și de alta a mijlocului de secol XX (1939-1964): de la Academia de Arte Frumoase la Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu»”, *Universitatea Națională de Arte din București*, catalog, UNARTE 2014, p. 60.

41. “The curriculum included the study of color, three-dimensional structures, ergonomics, the psychology of shapes, modeling and layout, industrial materials and processes, marketing, scientific socialism; students were trained in the field of product, interior and graphic design. It also included a year of specialization, similar to a contemporary master program. Later, Anton Dâmbaianu would teach a highly regarded course in design theory. The department originally had a relatively small number of students (15), which doubled during 1973–1974, but then returned to a very small number (7-10). Another new decorative arts program is founded by Leontina Mailatescu, who, following a specialized training for two months in Vienna, laid the basis, in 1971, alongside Adina Nanu, for fashion design studies within the Textile Art Department. In 1970 the first conservation and restoration courses were held but limited to mural painting” (Vlad Bedros, „Iluzii, resemnări, pragmatism. Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” între 1965 și 1989”, p. 70).

art. In the chapter “Proposals of the Artists’ Union management”, Patriciu Mateescu announced the establishment of the Hamangia Foundation for developing the field of ceramics, creating a yearly publication of decorative arts and editing a decorative arts magazine.⁴² In another place,⁴³ there is a discussion about the need for the autonomy of the department, about “the department with the fewest studios”, about the deficient relationship with the Fine Arts Fund, about “the difficult conditions in the field of ceramics”, and the need to create an equipped studio for ceramists: referring directly to the Decorative Arts Triennale in Milan, Julieta Botez mentioned Ion Oroveanu’s disappointment that “he did not find enough good ceramics works”⁴⁴ for his selection.

However, the participation of Romania in 1968 won a Gold Medal for the entire exhibition. Moreover, the influence of one scenographer was strong: the pavillion went beyond a simple exhibition, there was a common thread in the selection of works, and the juxtapositions of art pieces were not accidental. Everything wrapped in the light of the ceiling lamp which dominated the room. In contrast to the pavilions in the Venice Biennale which were subject to limitations such as exhibiting in a fixed space, the same on each occasion, the Triennale afforded greater freedoms and more opportunities for innovation. However, the absence of a design school is being felt, when going through the Romanian selection of works compared with what other countries from the communist block decided to exhibit. Yugoslavia, for example, raised the question of changes in social structures and contradictions that arise between nature, landscape and architectural intervention, in an installation that simulated an industrial environment and mass production. Czechoslovakia focused on the designer’s responsibility: various types of instrument prototypes (among others, medical instruments for a dental practice) were displayed.

The following Romanian participation in the Milan Triennale took place in 1973, at the fifteenth edition thereof.⁴⁵ The commissioner of this edition was the artist Ana Lupaş, while the architect Mihai Mircea designed the exhibition (on behalf of the Council of Socialist Culture and Education). The theme of this edition was the “modern city”, “man and environment” with three sections, a national one, an Italian one and the jubilee international exhibition of architecture and industrial design.

Romania exhibited – both separately and in the jubilee international exhibition – a selection of works from the fourteen previous editions. In the international exhibition, Romania sent works by Florica Vasilescu, Mia Steriadi, Teodora Moisescu Stendl, Pavel Codiţă, Mac Constantinescu. Among the artists that exhibited in the Romanian section, we find some names from the previous shows, alongside some

42. „Stenogramă – Secția Artă Decorativă, 26 mai 1969”, The Artists’ Union Fund, 7/1969.

43. „Stenograma Plenarei secției de arte decorative, aprilie 1968”, The Artists’ Union Fund, 10/1968.

44. *Ibid.*, p. 30.

45. After the 1968 edition, the Triennale needed a makeover and a change in organization and regulation. Therefore, the next edition would follow five years later in 1973. Moreover, another reason for organizing the Triennale in this year was the 50th anniversary of the first edition.

new names: Florian Lazăr Alexie, Costel Badea, Flaviu Dragomir, Dragoș Gănescu, Patriciu Mateescu, Dumitru Rădulescu – ceramics works – and tapestries by Ariana Nicodim, Ana Lupaș, and Mircea Spătaru.

The Romanian exhibition is to be read on two different levels: on the one hand, the presentation published in the official catalog,⁴⁶ on the other hand, the works displayed. The unsigned text does not discuss at all the artworks, nor does it make an attempt to analyse the status of decorative arts at the time. This is an impressive impersonal discourse, with a highly charged political content, a true instrument of propaganda, eliminating any critical remark, and positing the existence of a clear link between the genesis of the Romanian people and its ancestral artistic spirit. Here are some quotations:⁴⁷ “the Romanian people, settled on a territory whose backbone is the Carpathian Mountains, a relatively young people, ethnically rooted in very old populations, not very different from those which originated other European cultures.” After this first geographical identification, the tracing of differences follows: “geographical characteristics have always been an invariable and constant element in the formation of the Romanian people”, shaping it spiritually. The connection of Romanians with nature has given them a special spiritual core, this communion with nature generating “a pantheistic vision of existence.” Thus, the first artistic events came naturally, through a unique way of perceiving reality as an “aesthetic category”: arts and crafts have their own aesthetic value and aesthetic message “with philosophical consequences”. The artist uses the oldest materials provided by nature, and the future is built on tradition, through a “normal continuity and connection therewith”, in line with a definition of the “new humanism”.

The Romanian section followed immediately after the Yugoslav one. To understand the radical difference in approach, Yugoslavia displayed modular furniture, an exhibition entitled *Futura*, highlighting the designer’s creativity, in a time when technology claimed more and more space.

The Romanian exhibition had two parts. In the first room, it was dominated by Ana Lupaș’s colored wool artwork entitled *Flying Carpet*, suspended from the ceiling like a hammock. There was also a series of ceramic sculptures by Costel Badea (*Decorative Object, Bird, Verticals, Eroica*), on square pedestals of plexiglass. The second part of the exhibition was populated with limestone sculptures by Florian Lazăr Alexie (*Composition I and II*), ceramics by Patriciu Mateescu (*Modular Sphere I, II and III*), two tapestries made of jute by Ariana Nicodim, each entitled *Composition*, pots placed directly on the floor by Flaviu Dragomir (*Rigor and Concentric Form*), a wool tapestry by Șerban Gabrea – *Composition II*. Also suspended, another large work by Ana Lupaș: *Flying Machine for Holidays*, accompanied in the center, by a work of the same artist entitled *Flying Machine Takes off from My Village*. Hanging from the walls, other

46. *XV Triennale di Milano, Catalogo ufficiale*, Milano, 1973.

47. The text is published in the general catalog in Italian, French and English. The translation into Romanian was done by me.

compositions of leather, wood and string, made by Ana Lupaş together with Mircea Spătaru; a *haute-lisse* by Şerban Gabrea entitled *Composition I*, and other ceramic works by Dumitru Rădulescu and Dragoş Gănescu.

Undoubtedly, one of the central figures of this exhibition is Ana Lupaş. Born in Cluj in 1940, Ana Lupaş had had by 1973 a substantial number of exhibitions and awards, of which I only mention the Artists' Union Award for Decorative Arts in 1969, the Gold Medal for Tapestry, Stuttgart 1969, Diploma at the First Quadriennial for Decorative Arts in Erfurt, 1970. In 1969 and 1971 she participated in the International Biennial of Tapestry in Lausanne, and in 1973 in the International Youth Biennial. Having been the President of the Cluj Youth Cenacle since 1973, Ana Lupaş - without intending to paint a detailed portrait of this extraordinarily complex artist, involved not only in organizing exhibitions, but also in training a new generation of artists at the Art Institute "Ioan Andreescu"⁴⁸ - revived the medium of tapestry, triggering important changes inside it and establishing a connection with the international contemporary art. In an interview Patriciu Mateescu gave in 1973 to Cristina Anastasiu-Condiescu,⁴⁹ he discussed the domestic ceramics and glass awards, and the international prizes received by Ana Lupaş. In another place, on the occasion of the decorative arts department meeting in 1969, the same Patriciu Mateescu talked about the essential changes that had occurred at the Tapestry Biennial of Lausanne, and the fact that only Ana Lupaş was accepted there by the international jury. On this occasion, Mateescu did not hesitate to describe the evolution of the Tapestry Biennial from "folkloric inspiration pieces"⁵⁰ to ambiental art, "three-dimensional works, generally made by the artist's hand and not cardboard transposed by weavers; these were works in which one could feel the accumulation of knotted thread, the direct emotion of the artist, without the worker's mediation".

Mateescu's statement provoked a debate about authenticity and a possible contradiction that might arise between what an artist felt to create - according to folklore and the spirit of the local - and what he/she would do, guided by the fashions of international art, but without believing in the result of his/her work ("art for showing inside the country" vs. "another art for exhibitions abroad").

"Nobody prevents a decorative artist from being very modern and at the same time very personal and a real Romanian" was one of the conclusions of the debate generated by Patriciu Mateescu. As ironic as it might sound, this statement befits a definition for Romania's presence at the Triennale in 1973 and for the two radically different types of discourses offered. The archive documents of the decorative arts department at the end of the sixth decade consistently touched on the problem

48. The artist Alexandru Antik speaks in *Inventar Antik* (ed. Sebestyén György Székely and Alexandru Antik, Vellant, Bucharest, 2016) about his experience as a student of Ana Lupaş and Mircea Spătaru and how this laboratory work, prone to experimenting and the interdisciplinary approach radically changed his internal structure and the way he defines himself as an artist.

49. The Artists' Union Fund, 32/1973. Volume II, press March-September.

50. „Stenogramă - Secția Artă decorativă, 26 mai 1969”, The Artists' Union Fund 7/1969, p. 35.

of studios, the industrial production which should become a concern for artists, along with the sentence repeated in different forms, like a chorus – the decorative arts department is a “stepsister“ to the other major arts departments. However, considering the number of exhibition in the country and in the West, or the numerous awards obtained, it is evident that the decorative arts held at the beginning of the seventh decade a key place on the local art scene, providing a fertile medium also for those artists (painters, sculptors, graphic designers) who decided then to work in this area. The territory of decorative arts was one that could break the boundaries of the gallery space, spreading to the public areas of certain new buildings. Șerban Gabrea, one of the artists exhibited in the 1973 Triennale, makes tapestries for the Otopeni International Airport, the National Theatre foyer or the collection of the Romanian Academy in Rome. The tapestry entitled the *Theater of the World*,⁵¹ the National Theatre in Bucharest, was executed in collaboration with the painter Florin Ciubotaru, during 1969 and 1979.

As far as Ana Lupaș is concerned, as previously stated, she was a singular figure with her every artistic gesture, opposing classification in a particular artistic genre, and being an engine of continuous innovation. In the summer of 1973, the artist gave a interview,⁵² talking about her practice and how she related to folkloric art sources: “I love folkloric art not for the objects themselves but for its purpose rife with the complex functional meanings it had in the world where it was created. [...] I am a student of the method involved in such practice.” Drawing a parallel with painting and talking about the relationship of tapestry to painting, Ana Lupaș explained that innovations in tapestry had to rely on the very rejection of that “diligence with which she made copies of paintings”. Tapestry needed to find its own means of expression and to gain a “status of independence that was guaranteed only by the protection of language specificity“, it was a shift from the two-dimensional to the three-dimensional. “Testing” the fabric, permanently searching for its limits, all these “guide the imagination” and determine the artist to continually reconsider the working materials. Ana Lupaș overtly emphasized that the detachment from the major arts could solely attain the major art status through a bold, resolute, and direct approach to textiles. Given the conditions of modern life, the old functions of tapestry no longer had a purpose: instead, the return to the sources, to the materials and work methods proper to “the archaic repository of folkloric textiles”, recreating the route of a tapestry, following the thread thereof, inside its structure and its logic, could lead to “restoring the meanings of the old tapestry functions”. “The strength of individual talent” could turn tapestry into “a seismograph of the modern world,” the artist exclaimed. Lupaș resorted to words such as “action”, “proposals of contemporary ritual”, “celebration”, “gesture”, underlining the fact that they had, in fact, the status of artworks, and consequently

51. Commission obtained pursuant to the national competition, where they got the Main Prize.

52. Radu Mareș, „Poate fi tapiseria un seismograf al lumii moderne?” in *Tribuna*, no. 33 (869), year XVII, August 16, 1973, p. 5, continued pp. 12-13.

a place in the local contemporary art vocabulary. Lupaş emphasizes at every turn that her actions “related to a millennial tradition”, therefore the appeal to a tradition meant simplicity, an “eternal, universal and profoundly ethical human essence”. Also Lupaş argued that the decorative arts had the greatest potential to get out of the gallery space and enter real life, the “living space” at work or on playgrounds and, in spite of the possible damage, she would prefer her tapestries to be in direct contact with viewers than be kept “under glass”.

Referring to an exhibition opened in 1973 at the Art Museum of Galaţi, organized by its internal team of curators, with artists such as Horia Bernea, Napoleon Tiron, Ion Bitzan, Ion Gheorghiu, Ana Lupaş (with her *Flying Machine for Holidays*), the art critic Amelia Pavel wrote enthusiastically that the exhibition succeeded “in analysing the process of rethinking some contemporary human experiences through art” and rose the question “of the means by which a sustainable and creative balance between the possibilities of human nature and the new technological medium could be established?”.⁵³

Such a question might be raised when looking at the Triennale exhibition in 1973. It succeeded in being a unitary project and used ancient techniques and natural materials to build objects and installations. Beyond the exhibition itself, the discourse deployed in the catalog was the most problematic element, occasionally doing disservice to the artists and their works. Such a discourse was necessary for representing a country with a dictatorial political regime in the West: ironically or not, it ultimately mattered little to the western audience, rather targeting the local public. Only under such an ideological umbrella, the works of art could be allowed out of the country. If we look at the history of the Romanian Pavilion after 1968, we will see how the discourse around each exhibition would amplify with each edition. Critical texts signed by the commissioner Ion Frunzetti from 1968 to 1982 revolve around themes such as “tradition”, “the Romanian peasant”, the “Carpathian-Danubian-Pontic” space: the radical elimination of realism simultaneous to the opening to the West in 1968 (and Nicolae Ceauşescu’s declaration in August against the intervention in Czechoslovakia by the Warsaw Pact troops, leading to an extraordinary popularity in the eyes of Westerners as well as of the country’s population) gave shape to an abstract, coded art motivated by its affiliation to folklore and tradition. “The peasant” was the “mentor” of artists such as Sălişteanu or George Apostu, exhibited in 1970; the exhibition of 20 graphic designers which opened in the Pavilion in 1972, came closest to the practice of building an installation-like display and Frunzetti’s discourse then became less propagandistic; in 1976, there was a come-back to the discourse highlighting traditions in the “Carpathian-Danubian” space. This discourse would continue in the same manner in the following editions, relying on abstract forms and concepts such as the people, the village, or industrialization. By 1980 and 1982 it would grow into a patriotic rhetoric, abstracted to the maximum.

53. Amelia Pavel, „Artistul contemporan și universul său” in *România literară*, no. 14, April 12, 1973.

The times when Romania exhibited at the Triennale during the communist period – in 1957, 1968, and 1973 – coincide with the period of cultural openness to the West. Although decorative arts experienced a great upheaval after 1968, Romania's presence at this event would cease by 1973,⁵⁴ despite the fact this latter year also coincides with the first generation of graduates from the newly founded design department. Romania's cultural closure would occur gradually, after the Theses of July 1971. Romania would also leave the Venice Biennale for the period 1984-1986 only to return, by chance, in 1988 with a solo show of Napoleon Tiron. The status of Romanian decorative arts was centered on a key word: *peripheral*. This concept itself deserves a separate analysis in relation to the decorative arts. Being peripheral to the major arts, decorative arts became a territory more open to experimentation after 1968, taking advantage of this status.

At the same time decorative arts grew into a means of expression for artists previously working in other media, precisely because these were never the main stake, thus enjoying more freedom and more state commissions. In the Triennale, the Romanian exhibitions of 1968 and 1973, had a strong scenographic imprint, and the exhibited artists were important names both on local scene as well as on the international one. The absence of design still remains a fact to be inquired upon (compared with the exhibitions of other communist countries), together with a lack of continuous participation in the Triennale after 1973, despite a substantial international exposure in this time period. The “explosion” of decorative arts in the 7th decade – and the advent of a Romanian school of tapestry “connected with the international dynamics of this phenomenon”⁵⁵ – was triggered not only by the desire to develop national themes or folkloric art, but also by the favorable conditions of the moment.

Translated by Carmen Dobre Hametner

54. Three more editions (1976, 1988, 1992) follow in the history of the Triennale, without the Romanian participation. Romania returns only in the 1996 Triennale, with an exhibition of architecture.

55. Olga Bușneag, „Un program al calității”, *op. cit.*, p. 9.

DEPARTE DE CENTRUL PUTERII: EXPOZIȚIILE *STUDIUL DE LA TIMIȘOARA*

ILEANA PINTILIE

Vorbind despre practicile expoziționale din România anilor 1970, se poate observa, încă de la început, o oarecare precaritate, efect direct al lipsei de libertate culturală și artistică.¹ La București, cultura era controlată de regim prin sistemul cenzurii, abil declarat desființat la un moment dat, în fapt înlocuit cu o supraveghere constantă și vigilentă din interiorul sistemului, producând, oricând era nevoie, o blocare promptă a oricărei tentative neconforme cu cerințele ideologice.² În acest context special, câțiva critici de artă, cu acordul UAP, au încercat să depășească limitele impuse mediului artistic propunând expoziții construite pe un concept curatorial mai complex, însoțite de texte sau de dezbateri teoretice cu public.

Printr-o conjunctură fericită a fost înființată în 1974 Galeria Nouă³, fiind atribuită biroului secției de critică din cadrul UAP pentru proiecte expoziționale experimentale. În același an au fost lansate două expoziții tematice cu caracter de cercetare și de experiment: *Artă și energie* (curator⁴ Dan Hăulică) și *Arta și orașul* (curator Mihai Drișcu). Ambele aduseseră în prim plan câte un concept critic de interes mai larg și deschiseseră calea artiștilor din întreaga țară, iar lucrările selectate corespundeau temei, dar reflectau în același timp și cercetări de atelier specifice, începute anterior, punând în valoare orientarea participanților spre o artă experimentală. Aceste expoziții aveau în vedere interdisciplinaritatea, propunând o structurare în jurul unor idei călăuzitoare, fiind astfel deschise proiectelor de graniță, uneori venite și din partea arhitecților sau creatorilor din alte domenii. De asemenea, au adus în discuție astfel tendințele intermediale⁵ vehiculate în spațiul public, chiar dacă acestea coexistau cu lucrări clasice.

-
1. *Tezele din iulie*, lansate de N. Ceaușescu în 1971, au schimbat derularea firească a vieții culturale din România, dând semnalul unei intensificări a presiunii ideologice și a unui control, exercitate de putere asupra artei și a culturii.
 2. Sunt prețioase mărturiile lui Ion Grigorescu din textul său *Un copil al socialismului*, apărut în traducere engleză în *The Romanian Cultural Foundation „Plural”*, București, 2/1999, pp. 71-78.
 3. Galeria Nouă a funcționat pentru un timp scurt (1974-1976) în București pe strada N. Iorga nr. 42.
 4. Termenul de curator nu era utilizat în acea perioadă, ci a intrat în uz la începutul lui 1990; în exemplele la care ne referim prestigiul acestei activități era sporit de titulatura de critic de artă.
 5. Chiar dacă termenul de intermedia a fost utilizat în România mai târziu, de facto au existat în anii 1970 instalații, obiecte mixed media amestecate cu proiecții de filme, care devansaseră circulația termenului propriu-zis.

Expoziția *Artă și energie*⁶ viza legătura dintre știință, tehnologie și artă, legătură prefigurată de modelul leonardesc, dar postula și faptul că arta este o „formă de energie calitativ superioară”. Alături de lucrări clasice erau expuse producții artistice care trimiteau la artă în relație cu computerul sau cu matematica (Florin Maxa, Șerban Epure); dar proiectul cel mai deschis și vizionar din această expoziție a fost cel al grupului Sigma din Timișoara, intitulat *Funcție – structură – ambient*, proiect care aducea în discuție un concept înnoitor. Alegând ca spațiu de expunere mansarda galeriei, membrii grupului au creat un ambient constructivist-abstract, care se baza pe o cercetare teoretică și vizuală de mai mulți ani.⁷ Pornind de la intersecții de noduri, Bertalan, Flondor și Tulcan au realizat un ambient din bare de metal sau din structuri aleatorii din fire și benzi de nailon colorate, în care vizitatorul se simțea imersat, intrând direct în interiorul spațiului lucrării.

Cel de-al doilea proiect expozițional din aceeași galerie s-a intitulat *Arta și orașul*, a fost lansat la sfârșitul anului 1974, iar curator a fost Mihai Drișcu. Conceptul curatorial voia să provoace artiștii să reconsidere rolul artei în oraș și să sensibilizeze publicul față de importanța acestor creații în spațiul public. Drișcu își încheia textul din catalog anticipând „insatisfacția privitorilor”, considerată o stare pozitivă, de căutare rațională și sistematică.⁸ Expoziția a fost structurată pe zece secțiuni (Peisaj urban, Salonul străzii – afișe, Decor pentru fațade arhitecturale, Prospectivă urbanistică, Proiect de arhitectură, Decorație murală, Proiecte utopice, Spații de joacă, Echipament urban – design stradal, Arhitectură veche locală – arhitectură modernă internațională) și a reunit artiști, decoratori, designeri, arhitecți, mizând așadar pe interdisciplinaritate. Interesante apar acum, după ani, proiectul pentru *Orașul universal* al lui Mihai Olos, macheta expusă de Eugen Tăutu, propunând un spațiu de meditație intitulat *Cadrane solare*, dar și o fotografie după macheta *Turnului informațional* a grupului Sigma, ca și proiectul lui Șerban Epure *Propunere pentru animarea unui spațiu colectiv în zi de sărbătoare* (cu referire la rondoul din Piața Universității).

Din 1975 și până la sfârșitul anului următor, de Galeria Nouă s-a ocupat Anca Arghir, critic de artă ce făcea parte din colegiul redacțional al revistei „Arta”. Din această perioadă putem menționa expoziția *Lucrul, imaginea, semnul*, organizată de ea și generată de unele concepte critice proprii (analizate de altfel în textele sale din revista amintită) în relație cu lucrări de artă. Aceasta a fost „o încercare de sistematizare din perspectivă semiologică a fenomenului creator”, așa cum a calificat-o însăși autoarea.⁹ Dar expoziția care a condus la închiderea pentru public a spațiului menționat a purtat titlul banal *Imagini ale istoriei. De la document la operă* și fusese gândită ca o

6. În loc de catalog, întreaga documentație a apărut în revista *Secolul 20*, nr. 4/1974, începând de la p. 97 (pagini nenumerote); textele au fost scrise de Dan Hăulică, Theodor Enescu, Octavian Barbosa, Anatol Mândrescu, Vasile Drăguț. Materialul documentar a fost generos ilustrat alb/negru și color.

7. La acest subiect a se vedea Ileana Pintilie, „Structură, funcție, ambient. Paradigme artistice ale grupurilor 111 și Sigma”, în catalogul *Space Utopia. Between Nature and Research. 111 & Sigma Group. Retrospective exhibition*, Galeria Jecza, Timișoara, 2014.

8. Catalogul *Arta și orașul. Repere*, Galeria Nouă, noiembrie-decembrie 1974.

9. Dialog cu Anca Arghir, septembrie-octombrie 2016.

selecție reprezentativă reunind doar șase artiști: Virgil Almășanu, Octav Grigorescu, Ion Grigorescu, Ion Nicodim, Mircea Spătaru și Paul Vasilescu. Anca Arghir nota, în textul însoțitor al catalogului că, după cum observase, „trecutul nu-i integrat doar ca temă, ca obiect al memoriei voluntare, ci și ca un conținut al psihicului”,¹⁰ ceea ce justifica raportarea subiectivă a artiștilor la tema aleasă. La acest punct voi menționa două lucrări ale lui Ion Grigorescu – semnificative din punctul meu de vedere, care se îndepărtau de standardele de înțelegere și de reprezentare obișnuite ale temei generice „Istoria”. Este vorba despre *Dublul portret istoric*, relief policrom, ce îi alătură necanonic pe Nicolae Bălcescu și pe Avram Iancu, dar mai ales fotografiile intitulate *Marea demonstrație de 23 August – sărbătoare a Eliberării*, în care artistul grupa pe un panou mai multe capturi luate de pe ecranul TV în momentul desfășurării aceluși eveniment. Curatoarea enunța în textul-fișă individuală că Ion Grigorescu are un comportament artistic „pur dialectic” și încerca să deslușească conținutul imaginilor provocatoare printr-un dialog cu el. Cu toate acestea discuția despre subiectivitatea versus obiectivitatea artistului nu clarifică, ci mai mult sporește ambiguitatea gestului de a alege un astfel de subiect ca cel al *Mării demonstrații de 23 August*, tratat cu mijloacele fotografiei.

În ceea ce privește modul de expunere, Arghir a creat un cadru special lucrărilor, inspirată fiind de tehnica „ralenti-ului” din arta cinematografică pentru a sugera procesul de apariție a imaginii.¹¹ Fraza de încheiere aducea de fapt noutatea conceptului curatorial care a declanșat scandalul: refuzul stereotipurilor în ceea ce privește reprezentarea, deschiderea spre o abordare diferită față de clișeele curente.¹² Ideea susținută de autoarea expoziției era aceea că arta de interes național este compatibilă, în formulele stilistice, cu producția curentă de atelier, cu condiția ca artistul să fie apt de a crea un limbaj artistic personal de valoare.

Expoziția a fost atacată în ziarul „Scînteia”, scandalul declanșat a ajuns până la Elena Ceaușescu și a condus la închiderea imediată a spațiului pentru public. Așa cum mărturisește Anca Arghir, cu un oarecare umor retrospectiv, „privilegiații cărora li se permitea accesul [în sală n.n.] nu mai erau privitori, erau voyeurști politici”.¹³ Galeria Nouă a mai funcționat sporadic și în anul 1976 cu încă două-trei expoziții din seria „Laborator – Artist și mediul”, în care ea prezenta punctual creația unor artiști, văzuți direct în „laboratorul” creației (Geta Brătescu, Ion Stendl etc.). Dar deja la mijlocul anilor 1970 se ajunsese la o limitare a posibilităților de liberă expresie în spațiul expozițional; epoca proiecte curatoriale alimentate de concepte și idei critice, dar și a întâlnirilor artistice privilegiate începuse să apună.

10. Catalogul expoziției *Imagini ale istoriei. De la document la operă*, Galeria Nouă, București, mai-iunie 1975 era alcătuit sub forma unor fișe individuale de artist cu o reproducere și un text critic pe verso.

11. Curatoarea încercase să pună în scenă unele lucrări și comandase o fotografie la dimensiunea unui perete reprezentând un peisaj, ca fundal pentru una din sculpturile lui Mircea Spătaru.

12. “Fidelă planului de a mijloci asimilarea socio-culturală a artei, Galeria Nouă propune și de data aceasta opera proiectată în mediul determinărilor și omologiilor sale. Ni se pare că expoziția *Imagini ale istoriei* arată că arta comemorativă nu trebuie raportată la poncifele unui gen tradițional, ci poate fi teritoriul programatice acțiuni mito-poetice a artistului nostru contemporan.”, *loc. cit.*

13. Dialoguri cu Anca Arghir, *loc. cit.*

Ulterior, inițiativele sunt preluate mai degrabă de artiști, care devin ei înșiși curatori, iar pe de altă parte sunt evitate spațiile consacrate ale galeriilor de artă și se caută spații alternative. Aș aminti câteva exemple de expoziții care au avut loc în perioada imediat următoare închiderii spațiului experimental de la Galeria Nouă: expoziția tematică *Corpul uman*, concepută de Geta Brătescu și deschisă în 1977 la Facultatea de Medicină din București, dar și două expoziții de fotografie¹⁴, deschise în 1978 și 1979 la Casa de Cultură „Friedrich Schiller” din București, unde referent cultural era sculptorul Ingo Glass. Aceste ultime două expoziții l-au avut pe Ion Grigorescu organizator¹⁵, iar Radu Procopovici a fost criticul de artă care a scris despre acest subiect. Privind mai departe în timp, chiar și expoziția *Scrierea*, inițiată în 1980 de Wanda Mihuleac și de Mihai Drișcu ca un proiect interdisciplinar de mare interes și de anvergură, s-a desfășurat în holul Institutului de Arhitectură „Ion Mincu” din București – un spațiu deloc propice acestui scop, dar considerat mai „prietenos” și lipsit de riscurile întâmpinate în mod curent în galerii. Deși expoziția a avut un program complex de întâlniri și prezentări cu publicul, în final organizatorii n-au mai putut tipări masivul catalog, pregătit să apară după închiderea evenimentului. În concluzie, activitatea curatorială de acest tip, cercul de artiști, oamenii de cultură și publicul participant au contribuit cu toții la definirea unei *sfere publice secundare*¹⁶, ce a preluat funcțiile sferei publice propriu-zise și a oferit o alternativă, o modalitate de evadare din contextul politico-ideologic tot mai apăsător și din climatul cultural controlat.

O altă soluție, aplicată din ce în ce mai frecvent începând cu sfârșitul anilor 1970 și oarecum generalizată în anii 1980 a fost abandonarea capitalei și retragerea marilor proiecte critice și expoziționale departe de centrul puterii.¹⁷ Acesta ar fi fost și motivul pentru care expozițiile *Studiul 1* și *Studiul 2* au prins contur la Timișoara, oraș recunoscut pentru spiritul mult mai liber și cosmopolit, în care și cenzura era mai flexibilă și negociabilă. Legăturile cu Occidentul fuseseră menținute și în perioada comunismului, în primul rând prin etnicii germani sau maghiari și familiile acestora de peste graniță. Conexiunile neîntrerupte cu lumea occidentală, menținute și prin intermediul televiziunilor iugoslavă și maghiară, mult mai deschise, s-au reflectat și în mentalitatea generală, dar și printr-o oarecare bunăstare la nivelul general al societății, astfel încât orașul putea fi asemănat încă și în anii 1980 cu un oraș central-european.¹⁸

14. Ele s-au intitulat *Fotografii folosite de artiști plastici* și *Fotografie și film experimental*.

15. Grigorescu a menționat că au fost mai multe expoziții de fotografie organizate în acel spațiu, dar doar cele menționate cu titlul au beneficiat de un catalog.

16. Mă refer la conceptul lui Jürgen Habermas definit în cartea sa *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society*, MIT Press, Massachusetts, 1991.

17. În afară de *Studiul 2* din 1981-82, am putea menționa Colocviul de critică de la Sibiu (1986) și Expoziția Tineretului de la Baia-Mare din 1988.

18. Timișoara a scăpat în mod miraculos de furia demolatoare a regimului comunist din perioada dictaturii și, chiar dacă la un moment dat circulau scenarii terifiante despre posibile transformări urbane, ele nu s-au adevărat în final.

Practicile artistice din anii 1960-1970 din Timișoara reflectă o legătură constantă cu arta occidentală și un cert sincronism cu fenomenul artistic european¹⁹; în acest oraș a apărut primul grup experimental – grupul 111 (Bertalan, Cotoșman, Flondor) care a fost selectat să reprezinte România la Bienala constructivistă de la Nürnberg (1969), urmat ulterior de grupul Sigma (1970-1974), refăcut de Ștefan Bertalan și de Constantin Flondor, împreună cu câțiva confrăți mai tineri (Doru Tulcan). În 1970 apăruse un alt grup al artiștilor obiectuali, alcătuit din Peter Jecza, Romul Nuțiu, Gabriel Popa și Gabriel Kazinczy, care au expus pentru scurt timp împreună, dar și după despărțire, evoluțiile lor artistice s-au menținut în zona avangardei. Ciprian Radovan crease o serie de picturi psihocrome și ajunsese la obiecte pictate (niște prisme de peste doi metri înălțime), iar expoziția lui personală de la Galeria Apollo din București, din 1973, i-a atras prietenia lui Dumitru Țepeneag și al grupului de scriitori onirici din capitală. Calitatea creației grupului de artiști timișoreni a condus, chiar din anii 1970, la o recunoaștere și o validare prin câteva serii de expoziții ale întregii filiale UAP dincolo de hotare, în fosta Iugoslavie - la Belgrad și la Novi Sad, dar și în Italia, la Modena, în 1974, fără a pune la socoteală Bienala de la Nürnberg (1969) sau diferite alte proiecte expoziționale individuale din anii 1970.

Ideea expoziției *Studiul* ar fi luat naștere în urma unui dialog între Coriolan Babeți, critic de artă din Timișoara și inspector la Comitetul de Cultură și Educație Socialistă a Județului Timiș și Paul Gherasim; Babeți l-ar fi invitat pe pictor să conceapă un eveniment de talie națională pentru acest oraș cu multiple posibilități. Cu gândul la grupurile experimentale 111 și Sigma, afirmate încă din anii 1960 în localitate, Gherasim ar fi lansat conceptul „studiul”.²⁰ Acest concept s-a dovedit a fi unul productiv, lăsând calea deschisă multiplelor interpretări critice sau poziționări artistice. Astfel, unii critici au decodat „studiul” ca pe o „stare interioară a creației” (Titus Mocanu), alții ca pe tensiunea dintre tradiția artei (cunoașterea sistematică) și inovația ei (cunoașterea artistică) – în viziunea lui Mihai Drișcu, în timp ce Paul Gherasim înțelegea prin același termen o „formă a trăirii în fapt sau o modalitate de înțelegere a fenomenelor culturale”. Expoziția a luat o amploare neobișnuită, din grupul de organizare au făcut parte Paul Gherasim (responsabil de aplicarea conceptului curatorial), Coriolan Babeți (responsabil cu logistica) și Ion Grigorescu (co-organizator, realizând alături de Gherasim selecția artiștilor). Cel puțin la o primă vedere, cu siguranță rolurile s-au mai schimbat și fiecare a ajuns probabil și pe o altă poziție decât cea inițială. Paul Gherasim își dorea o muncă retrasă, aproape anonimă, negând în felul acesta ideea de supremație a curatorului. Poate de aceea nici nu știm până astăzi decât vag cu ce anume s-a ocupat fiecare dintre cei trei organizatori.

19. Aș aminti cu această ocazie titlul primei retrospective a mișcării artistice din oraș, organizată de mine la Muzeul de Artă în 1991 : *Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană*. Expoziția pleda pentru acest sincronism, pe care încerca să-l pună în valoare printr-o restituire de artiști și de opere căzute în uitare și redescoperite cu acea ocazie.

20. Circumstanțele alegerii titlului expoziției sunt relatate într-un dialog între Mihai Sârbulescu și Paul Gherasim în volumului *Studiul 3. Prolog*, Institutul Cultural Român, București, 2009, pp. 78-79.

Expoziția *Studiul 1* a inaugurat munca în echipă, într-o totală solidaritate de idei și, mai presus de toate, a suspendat, în alegerea artiștilor, norma curentă „a palierelor de notorietate”.²¹ Și aceasta pentru că expoziția a fost organizată pe șapte secțiuni tematice: Utopia ca investiție a cercetării, Analize ale structurii, Configurări de simboluri, Conceptualizare a percepției vizuale, Fondul memoriei semnificat de imagine, Studiul naturii și moduri de interpretare, Integrarea în spațiul social. Odată cu aceste secțiuni apare clar ideea că organizatorii au operat selecția artiștilor în funcție de tematica definită inițial și nu i-au ales în funcție de notorietatea lor.

Vizualizând proiectele din expoziție prin intermediul catalogului ne surprinde libertatea cu care se operează în câmpul artei contemporane, fără nici o urmă de cenzură sau de autocenzură, ca și nevoia de a asigura proiectului pluralitatea limbajelor și chiar interdisciplinaritatea. Este de asemenea nou faptul că în acest proiect a fost cooptat și Muzeul Banatului din Timișoara, din colecția căruia au fost împrumutate mai multe lucrări care să alimenteze ideea de studiu în sens clasic, academic: au fost expuse *Căietul de modele al lui Stan Zugravul*, un studiu de nud de Ioan Andreescu, desene de Nicolae Popescu și de Ion Zăicu, dar și de Theodor Pallady și de Nicolae Tonitza, între alte lucrări. Dar cea mai cuprinzătoare și mai vie a fost secțiunea „artiștilor în viață”, regăsiți în expoziție dispuși într-o anume secțiune tematică.²²

Studiul 1 s-a desfășurat în perioada aprilie-mai 1978 la galeria Bastion din Timișoara, un spațiu generos, cu mai multe săli, compuse din travee boltite, parte din Bastionul Cetății Timișoara. Prima sală de acces adăpostea secțiunea „Utopia ca investiție a cercetării” și aducea în discuție cel puțin doi artiști de o maximă originalitate: Ana Lupaș și Ștefan Bertalan. Proiectul Anei Lupaș, intitulat *Covor zburător, simbol al păcii*, se referea la acțiunea organizată de ea în satul Mărgău de lângă Cluj, împreună cu comunitatea sătească antrenată să refacă ritualul întinderii pânzelor albe. Acest proiect a avut o anvergură neobișnuită, dar și o forță vizuală de netăgăduit. Interesant este faptul că artista a prezentat la *Studiul 1* demersurile ei pentru acest proiect, ceva din laboratorul de creație oferind publicului planșe cu fotografii alb/negru și offset cu însemnările ei și schițe a ceea ce avea să se deruleze.

Proiectul lui Bertalan se intitula *Kinograma procesului natural văzut prin lentilă* și prezenta într-un fotomontaj „planul seminței dezvoltându-se”. În acest proiect, neobișnuit pentru spațiul expozițional românesc, artistul își dezvoltă cu multă putere de convingere studiul boabelor de fasole, care încolțesc și cresc miraculos, prin intermediul fotografiilor și proiecțiilor dia, al propriilor texte cu observații, al desenelor și, în final, al plantelor însele aduse în galerie. Mihai Drișcu remarcă sec „proliferarea artei în natură și *in situ*”, remarcând că „botanica lui Bertalan” a alcătuit un punct de interes în expoziție, iar artistul apărea ca fiind cea mai puternică personalitate, care a înlocuit dreptunghiul de hârtie cu spații estetice, respectiv propria lui casă cu

21. Mihai Drișcu, *Studiul*, text critic, apud Coriolan Babeți, „Atelierul de arte Timișoara”, Triade-Brumar, Timișoara, 2010, vol. II, tom I, p. 319.

22. Fără a pune la socoteală artiștii clasici, cu lucrările împrumutate din colecția muzeului, la *Studiul 1* au participat puțin peste optzeci de artiști contemporani.

grădină.²³ Grigorescu remarca de asemenea că desenele lui Bartalan sunt ca „niște piruete de albine”, astfel încât, aceste spirale pot fi asemănați într-o oarecare măsură cu spiralele trasate de Horia Bernea pe o lucrare din seria *Deal* și care marca traseul unui zbor de ciocârlilor – niște spirale-piruete pe fundal albastru intens.

La această primă ediție a expoziției *Studiul*, multe au fost proiectele artistice care au atras atenția prin caracterul lor special sau prin performanță. Aș aminti fotografiile lui Ion Grigorescu, în care personajul studiat este el însuși, ceea ce l-a determinat pe M. Drișcu să le numească „reportaje despre sine”²⁴, seria de desene, dar și filmul *Mâini* de Geta Brătescu, memorabile în ansamblul operei sale, creațiile lui Ingo Glass și ale Adinei Caloenescu cu structuri abstract-geometrice redefinind spațiul, lucrarea lui Romul Nuțiu, un proiect deschis intitulat *Studiul – Start pentru o creație plastică*, seria de fotografii a lui Constantin Flondor cu însemnări aplicate peste ansamblul lucrărilor și intitulată *Moldovița – concav – convex. Reliefuri pentru făină*. Dar cea mai interesantă lucrare, inovatoare prin concept și prin mijloace, a fost proiecția multimedia intitulată *Multivision* și realizată de către Flondor, Bertalan și Tulcan ca un proiect de colaborare artistică în amintirea grupului Sigma, ce nu mai exista la acea dată, dar a cărei reverberație în spațiul cultural timișorean, și nu numai, dăinuia încă. Lucrarea a fost alcătuită dintr-o instalație compusă din ecrane semitransparente, dispuse în sală în formă de tetraedru, peste care au avut loc cele două proiecții simultane diferite, una a filmelor alb / negru, cealaltă a filmelor color, care se intersectau la mijloc. Astfel, această concepție cu totul aparte de amenajare a spațiului, ca și proiecția în sine, un fel de *happening* în fața publicului, ne îndreptățeste să considerăm *Multivision* ca fiind prima instalație multimedia din România.²⁵ Proiecția a avut loc la închiderea festivităților de inaugurare a expoziției, în sala de sport a Liceului de Artă din Timișoara, transformat ad-hoc în sală de spectacol pentru public. Acest proiect a provocat admirația unanimă a criticilor de artă²⁶ și a artiștilor participanți, înscriindu-se ca un eveniment emblematic, greu de egalat pentru multă vreme în arta contemporană românească. Nu putem să nu remarcăm și în cazul proiecției *Multivision* alegerea unor spații nespecializate, dar sigure din punct de vedere al libertății de expresie; acestea au permis instaurarea unei realități paralele cu cea oficială, sugerând existența unei enclave de normalitate.

În același timp, punerea în paralel a unora dintre cele mai experimentale proiecte de la sfârșitul anilor 1970 și a unor lucrări de o mare valoare conceptuală și artistică cu modeste studii de atelier în manieră academică a condus la o scădere a conceptului curatorial, care dorea să scaneze egal și egalitarist aplicarea ideii de studiu în diferitele

23. Apud C. Babeți, *loc. cit.*

24. *Loc. cit.*, p. 321.

25. Ileana Pintilie, Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce, Triade, Timișoara, 2010, pp. 47-48.

26. Proiecția *Multivision* a fost apreciată de Dan Hăulică în textul *Studiul 1, o instanță a cugetului*, apărut în „Secolul 20” nr. 226-227, 11-12 din 1979, pagini nenumerotate. În încheierea textului său, autorul făcea o remarcă memorabilă – „studiul a devenit un fel de ecologie morală”.

sale accepțiuni. Totuși, datorită separării clare pe secțiuni ca, de altfel, și spațiul galeriei Bastion, generos prin dimensiuni, dar fragmentat în travee și despărțit de stâlpi masivi de piatră și zidărie, alăturările nepotrivite, atât de supărătoare în unele expoziții, au fost astfel evitate, la fel și bruiajele la nivelul discursului.

Expoziția *Studiul 1* a creat o percepție pozitivă asupra grupului de artiști avangardiști, asupra grupului de critici de artă și asupra publicului specializat, iar acest succes a fost marcat, în timpul de după deschidere, prin articole și cronici, care analizau interesant și lucid evenimentul, apărute în revista *Arta*, în *Secolul 20* sau în revista *Orizont* din Timișoara. Ulterior, a apărut și catalogul expoziției (în concepția grafică al lui Constantin Flondor și a lui Doru Tulcan), ce avea un pronunțat caracter poveristic, de o eleganță rafinată susținută de diferite nuanțe de gri ale hârtiei.

Succesul acestui concept expozițional, ca și evenimentul în sine, ce mobilizase *inteligența* din întreaga țară să fie prezentă la Timișoara, a fost un argument hotărâtor pentru a-l continua. A doua ediție s-a deschis ca un „ecou” al primei, pe urmele ei, în „cutia de rezonanță” a acesteia.²⁷ Dar conceptul inițial a fost schimbat, deși acest lucru nu a fost enunțat în mod explicit: întregul sens al expoziției se îndrepta spre recuperarea tradiției, ca o urgență.²⁸ Termenul apare chiar într-un text introductiv al catalogului: Andrei Pleșu – *Sensuri ale tradiției* și continuă cu texte specializate pe tema arhetipurilor poporului român, scrise de etnologi recunoscuți precum Ernest Bernea și Paul Petrescu. Iată că, față de prima ediție, cea de-a doua aducea o schimbare de conținut, o turnură care, deși părea că se îndreaptă către trecut, devenea un fel de strategie de a atrage atenția asupra unor valori ce urmau să fie risipite, iar bunurile acestei culturi tradiționale urmau să fie chiar distruse iremediabil.

Cel care a generat noul concept expozițional a fost tot Paul Gherasim care imagina o aprofundare a ideii inițiale de „studiu”, înțelegând ca „o înaintare subtilă a atenției”.²⁹ Expoziția era și mai bine delimitată conceptual în catalog, cu nenumărate inserturi de texte cunoscute, dar uitate și recuperate din vechi publicații (G. M. Cantacuzino – *Izvoare și popasuri*). Catalogul³⁰ este mult mai amplu decât la prima ediție adunând laolaltă texte noi, scrise special pentru eveniment sau texte vechi, recuperate din alte publicații și grupate împreună.

27. Coriolan Babeți, *Eseu despre integrare. Gânduri despre integrare*, în catalogul *Studiul 2*, Timișoara, decembrie 1981, p. 7.

28. Dintr-o perspectivă istorică ar trebui să amintim inițiativa lui N. Ceaușescu, de la începutul anului 1980, de a „sistemaliza” satele, ceea ce, în concepția lui și a promotorilor acestor idei, echivala cu demolarea lor sau, în situația fericită, cu restrângerea vetrei satului la câteva blocuri de locuință. Acest proiect a prezentat o reală amenințare față de patrimoniul cultural și arhitectural al culturii populare și a fost parțial pus în aplicare în anii 1980. Doar deschiderea imensului șantier al Bucureștiului a amânat, într-o oarecare măsură, continuarea acestui proiect de distrugere masivă, planificat de către regim și care avea în vedere desființarea satului ca o entitate purtătoare de cultură arhaică și de tradiție.

29. C. Babeți, *Eseu despre integrare...*, loc. cit.

30. Design-ul catalogului a fost realizat de aceeași echipă de la prima ediție – Constantin Flondor și Doru Tulcan și a continuat același concept „povero” cu hârtie gri sau diferit colorată și reproduceri alb/negru dar virate într-o tentă verzuie.

Așa cum remarca Mihai Drișcu³¹, comentator și al celei de-a doua ediții a expoziției *Studiul*, evenimentul s-a deschis în „trei timpuri”: *trecutul* (fotografii cu țărani din arhivele folclorice, obiecte de artă și arhitectură populară din colecția Muzeului Banatului, scoarțe vechi din colecția Dan Nasta și două picturi cu funcție de memento – un *Peisaj de la Moinești* de Ștefan Luchian și un *Peisaj la Bucium* de Theodor Pallady), *prezentul* însumând teme contemporane și aducând în discuție problema monumentelor și a taberelor de sculptură (iar printre sculptori apar numele lui George Apostu, Mihai Buculei, Ovidiu Maitec, Doru Covrig, Peter Jecza, Bata Marianov, Vasile Gorduz) dar și un proiect de amenajare urbană pentru Timișoara („studii pentru identitatea unui loc – Piața Unirii”, arhitect Șerban Sturdza). Printre artiștii care expun amintim pe Octav Grigorescu, Pavel Codiță, Iulius Podlipny, Vasile Varga, Paul Gherasim, Horia Bernea, Sorin Dumitrescu. Printre cele mai interesante proiecte, aș remarca proiectul artistei Ana Lupaș, intitulat *Proces solemn*, documentația unei instalații ce îngloba o atmosferă rurală, venind din cotidianul vieții țăranelor, ce sacralizează munca agricolă cu un gest firesc și proiectul lui Ștefan Bertalan, intitulat *Bolți de aducere aminte*, o lucrare poetică construită în jurul aducerilor aminte și al evocărilor melancolice, dedicate amintirii tatălui său, dispărut recent. Constantin Flondor a prezentat în expoziție o serie de fotografii pe panou – *Studii de relief*, în care experimentul cu făina întinsă și modelată cu mâna amintea frapant de reliefulurile montane (dealurile Bucovinei natale). În această construcție evocatoare, ridicată pe amintire și memorie, artistul asociază materialul – făina - cu nostalgia după ținuturile copilăriei (*Relief pentru nostalgie*). Cu ocazia acestei expoziții Flondor a proiectat filmul *Întoarceri*, realizat pentru acest eveniment și care asocia explicit experimentul cu modelarea făinii cu ținuturile natale, filmate din tren. Secvența cu calea ferată barată la Stolojineț arăta imposibilitatea în fapt a întoarcerii în Bucovina de Nord, la Cernăuți și acutiza nostalgia.

În sfârșit, *viitorul* (sau „timpul III” din expoziție, cum îl numește Drișcu) aducea în expoziție lucrările unor elevi de la Liceul de Artă din Timișoara pornind de la tema „Natura ca semn al unei noi atitudini” și dezvăluia publicului ceva din dezvoltarea educației artistice supte, construite pe fundamente noi de către grupul profesorilor-artiști. Caracterul deschis al temei oferea o multitudine de posibilități de abordare experimentală, împărtășite în parteneriat între profesorii-artiști și discipolii lor.

Studiul II a beneficiat, așa cum am menționat, de un catalog ce reunea multe texte consistente pe tema „naturii, culturii și a artei în tradiția satului”, dar și despre monumente și muzee, ca forme de păstrare a trecutului și a memoriei. La deschidere, a fost organizat un colocviu, la care au participat critici de artă, artiști, filosofi, esești și literați într-un număr mai mare decât la precedentul eveniment, iar publicul a luat parte cu mult entuziasm, în ciuda frigului instalat în spațiile de expunere neîncălzite. Cu toate acestea, ecourile critice din presă au fost incomparabil mai restrânse decât la precedentul eveniment.

31. Apud C. Babeți, *loc. cit.*, p. 387 și urm.

Această a doua ediție, cu conceptul său deturnat spre altceva, a lansat o sumă de idei care au prefigurat, în bună măsură, mișcare Prolog, apărută peste câțiva ani, în 1985 și care a coagulat inițial un grup mai mare de artiști față de cei care au devenit membri declarați ai grupării. Asocierea conceptului de *studiu* cu această grupare s-a dovedit o realitate recunoscută de către cei în cauză prin publicarea, peste ani, a volumului *Studiul 3. Prolog*, apărut la Institutul Cultural Român din București în 2009. În acest volum ce rezumă istoria grupului mai sus menționat, se face referire la cele două cataloage *Studiul*, iar conceptul grafic, aparținându-i tot lui Constantin Flondor, are o conexiune vizuală cu primele două cataloage prin menținerea griurilor și estomparea culorilor pentru reproducerea color, deși calitatea hârtiei și a tiparului este mult îmbunătățită.

În încheiere, revenind la expozițiile *Studiul* vom conchide că aceste evenimente au captat spațiul public, dar departe de sediul puterii, într-un centru artistic îndepărtat de capitală. Conceptul expozițional original și plin de sens, participarea unui mare număr de artiști contemporani aparținând tuturor generațiilor, interdisciplinaritatea, modul de dispunere a lucrărilor pe secțiuni bine articulate teoretic, utilizarea mai multor spații expoziționale au conturat o realitate culturală bine definită conceptual, paralelă cu cea a artei oficiale. Acceptul entuziast și susținerea din partea întregului grup de intelectuali din capitală și din Timișoara, prezenți la eveniment, precum și, ulterior, publicarea unor texte semnificative în revistele de artă și de cultură importante au arătat adevărul acestora la strategiile artiștilor. În acest mod, *Studiul* a fost unul dintre cele mai coerente momente culturale de la sfârșitul anilor 1970 și începutul anilor 1980, un deschizător de cale pentru expoziția *Scrierea*, inaugurată în 1980 la București în holul Institutului de Arhitectură „Ion Mincu”, care a accentuat și mai mult interdisciplinaritatea.

Totuși, aceste tentative reușite de organizare culturală și artistică au rămas oarecum izolate într-un peisaj cultural sărăcit din ce în ce mai mult de-a lungul anilor 1980. Când în 1984 Constantin Flondor, Doru Tulcan și Iosif Kiraly lansau o provocare de tipul artei poștale confrăților din țară³², ei nu au mai putut expune în spațiul public aceste lucrări, în galeria Helios din Timișoara, iar expoziția s-a deschis neoficial în atelierul lui Flondor, dovedind că scurta deschidere culturală apusese deja, iar cenzura își făcea datoria cu o conștiinciozitate reînnoită chiar și în spațiile culturale îndepărtate de centrul puterii implementând în mentalul colectiv structurile ideologice difuzate prin propagandă.

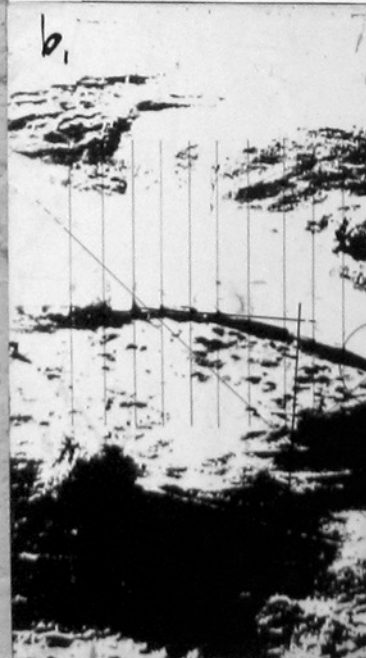
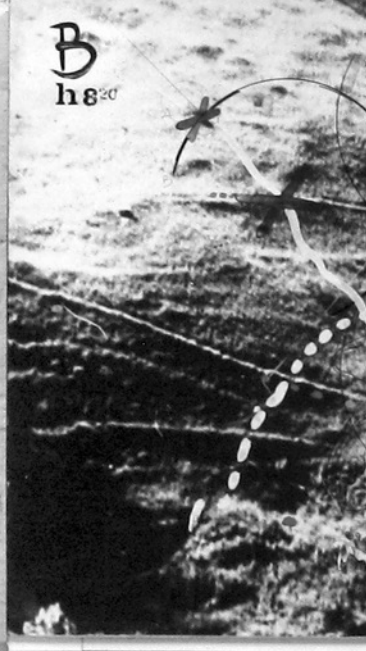
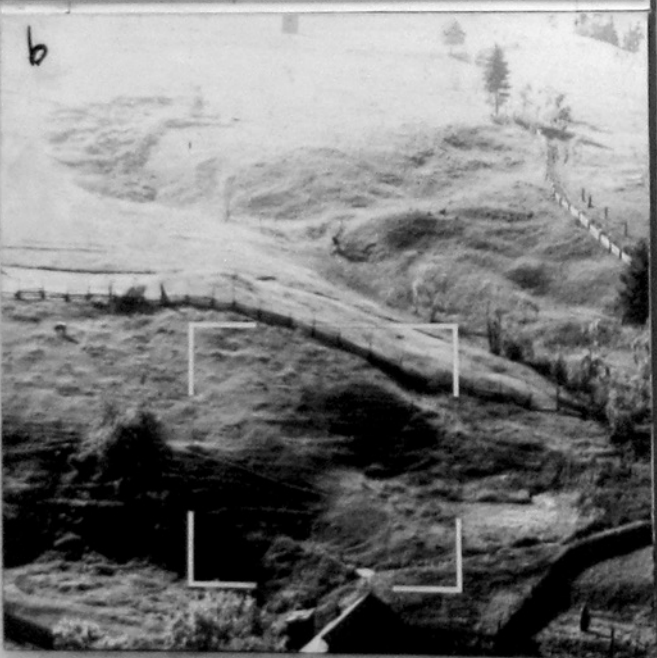
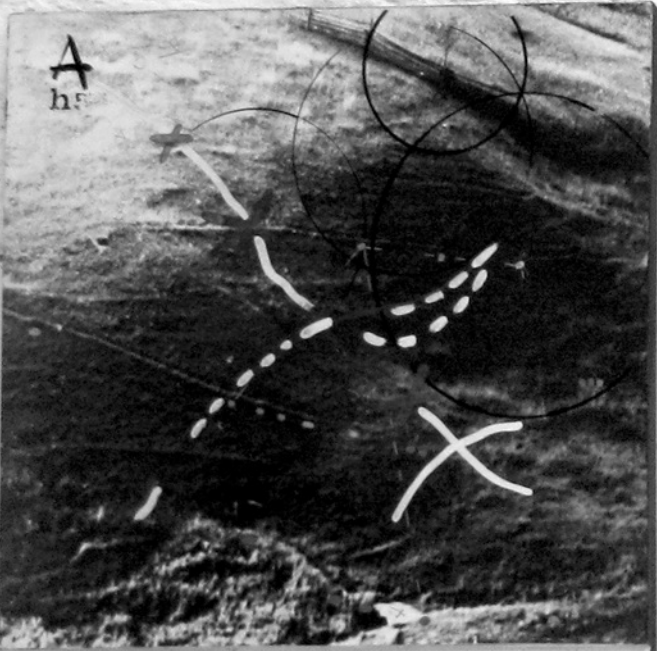
Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan, *Multivision*, film 8mm, transparent screens. Exhibited in *Studiul 1 (The Study)*, 1978.
Photo: the authors. Courtesy of Ileana Pintilie

32. *Viață fără artă?* s-a intitulat întrebarea la care artiști, scriitori, oameni de cultură din diferite domenii au fost invitați să răspundă cât mai nonconformist, prin modalități de expresie specifice fiecăruia.



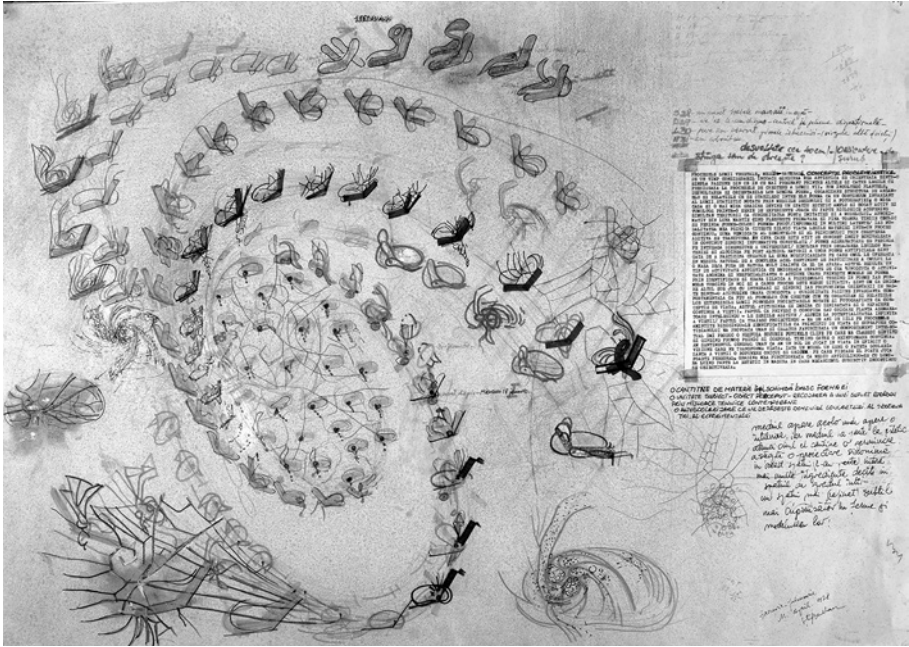
Ion Grigorescu, image from the series *Four Black and White Photographs*. Exhibited at *Studiul 1*, 1978
Photo: Ion Grigorescu



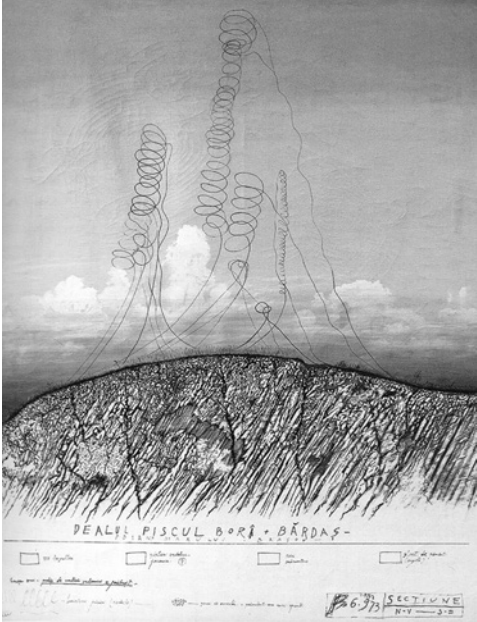




Constantin Flondor, *Moldovița concav-convex. Reliefuri pentru făină. Moldovița Concave-Convex. Reliefs for Flour* photographic montage with graphic notations. Exhibited in *Studiul 1 (The Study)*, 1978.
Photo: Ileana Pintilie



Ștefan Bertalan, *Diagrama dispunerii boabelor de fasole și creșterea lor*, (*Diagram of the Bean Seeds' Arrangement and Growth*) Drawing and textual collage. Exhibited in *Studiul 1*, 1978.
 Photo: Ileana Pintilie



Horia Bernea, *Deal - secțiune (Hill - Section)*, oil on canvas. Exhibited in *Studiul 1 (The Study 1)*, 1978.
 Photo: Ileana Pintilie

studiul 2
omul și natura
locul și lucrurile



Studiul 2. Exhibition catalogue cover.
Photo: Ileana Pintilie

FAR FROM THE CENTER OF POWER: *STUDIUL (THE STUDY)* EXHIBITIONS IN TIMIȘOARA

ILEANA PINTILIE

Talking about exhibition practices in Romania in the '70s, a certain insecurity can be noticed from the very beginning, as a direct effect of the lack of cultural and artistic freedom.¹ In Bucharest, culture was controlled by the regime's system of censorship, skilfully declared abolished at a certain moment, but in fact replaced by constant surveillance and vigilance within the system, triggering, whenever necessary, a prompt foreclosure of any attempt which did not comply with the ideological requirements.² In this special context, some art critics, in agreement with the Artists' Union (UAP), tried to overcome the limitations imposed on the artistic landscape, organizing exhibitions built upon a more complex curatorial concept, accompanied by texts or by theoretical debates held with public.

Due to fortunate circumstances, Galeria Nouă, the New Gallery was established in 1974,³ being assigned to the office of the critique department of UAP for experimental exhibition projects. In the same year, two thematic exhibitions were released, of research and experiment in their nature: *Artă și energie (Art and Energy)*, curator⁴ Dan Hăulică and *Artă și orașul (Art and the City)*, curator Mihai Drișcu). Both had brought to the foreground a critical concept of broader interest and had opened the way for artists across the country. Moreover, the selected works were suitable for the theme, but at the same time they also reflected specific studio research the artists had started before, highlighting the participants' orientation towards experimental art. These exhibitions were aiming at interdisciplinarity, proposing a structure around some guiding ideas, thus being open to border projects, which were sometimes coming from architects or artists from other fields. They were also discussing the intermedial trends⁵ circulated in the public space, even if these coexisted with classical works.

-
1. *The July Theses*, launched by N. Ceaușescu in 1971, changed the natural unfolding of cultural life in Romania, giving the signal of an intensification of ideological pressure and control, exercised by the power on art and culture.
 2. Ion Grigorescu shared precious testimonies in his text *The Child of Socialism*, published in English translation in The Romanian Cultural Foundation „Plural”, Bucharest, 2/1999, pp. 71-78.
 3. Galeria Nouă was open for a short time (1974-1976) in Bucharest on N. Iorga Street, no. 42.
 4. The term of “curator” was not used at that time, but it came into use in the early '90s; in the examples we refer to, the prestige of this activity was enhanced by the title of “art critic”.
 5. Although the term “intermedia” was used in Romania later on, in the '70s there actually existed installations, mixed media objects combined with screenings, which had front-loaded the circulation of the term itself.

The exhibition entitled *Arta și energia (Art and Energy)*⁶ addressed the connection between science, technology, and art, a link prefigured by the Leonard model, which also postulated the fact that art is a “qualitatively superior form of energy”. Artistic productions were exhibited alongside classic works which connected art to computer or to Maths (Florin Maxa, Șerban Epure); but the most open and visionary project in this exhibition was the one created by the Sigma group in Timișoara, entitled *Function – structure – environment (Funcție – structură – ambient)*, a project that brought into discussion an innovative concept. Choosing the attic of the gallery as an exhibition space, the members of the group created a constructivist-abstract environment, which was based on theoretical and visual research which had been carried out for several years.⁷ Starting from intersections of knots, Bertalan, Flondor and Tulcan created a space made of metal bars or random structures of yarns and strips of colored nylon, in which the visitor felt immersed, plunging directly into the space of the work.

The second exhibition project in the same gallery, entitled *Arta și orașul (Art and City)*, was launched at the end of 1974. Its curator was Mihai Drișcu. The curatorial concept was meant to challenge the artists to rethink the role of art in the city and raise awareness of the importance of these creations in the public space. Drișcu ended his catalogue text anticipating the “dissatisfaction of the viewers”, considered to be a positive state, of rational and systematic search.⁸ The exhibition was divided into ten sections (Cityscape, Street salon – posters, Decorations for architectural facades, Urban perspective, Architecture project, Mural decoration, Utopian projects, Playgrounds, Urban equipment – street design, Old local architecture – modern international architecture), and it brought together artists, decorators, designers, and architects, therefore relying on interdisciplinarity. Years later, there are other projects which seem interesting, such as Mihai Olos’s *Universal City (Orașul universal)*, or the model exhibited by Eugen Tăutu, proposing a space of meditation entitled *Sundials (Cadranul solar)*, but also a photograph after the model *Informational Tower (Turnul Informațional)* of the Sigma group, as well as Șerban Epure’s project *Proposal to Animate a Collective Space on a Holiday (Propunere pentru animarea unui spațiu colectiv în zi de sărbătoare)* referring to the round patch with flowers in the University Square.

From 1975 until the end of the following year, Galeria Nouă was run by Anca Arghir, an art critic who was part of the editorial board of “Arta” journal. From this period we can mention the exhibition *Work, Image, Sign (Lucrul, imaginea, semnul)*, curated by her and generated by some of her own critical concepts (which she analysed in her texts in the above, mentioned journal) in relation to works of art.

6. Instead of the catalogue, the whole documentation was published in the *Secolul 20* magazine, no. 4/1974, beginning from p. 97 (unpaginated); the texts were written by Dan Hăulică, Theodor Enescu, Octavian Barbosa, Anatol Măndrescu, Vasile Drăguț. The documentary material was generously illustrated black/white and colour.

7. On this topic see Ileana Pintilie, “Structură, funcție, ambient. Paradigme artistice ale grupurilor 111 și Sigma”, în catalogul *Space Utopia. Between Nature and Research. 111 & Sigma Group. Retrospective exhibition*, Jecza Gallery, Timișoara, 2014.

8. The catalogue *Arta și orașul. Repere (Art and the City. Landmarks)*, Galeria Nouă, November-December 1974.

This was “an attempt to systematize the creative phenomenon from a semiological perspective”, as the author herself described it.⁹ But the exhibition which led to the closure of the gallery to the public had the trivial name of *Imagini ale istoriei. De la document la operă (Images of History. From Document to Artwork)* and was conceived as a representative selection of works bringing together only six artists: Virgil Almășanu, Octav Grigorescu, Ion Grigorescu, Ion Nicodim, Mircea Spătaru, and Paul Vasilescu. Anca Arghir stated, in the text accompanying the catalogue that, as she had noticed, “the past is not built in only as theme, as object of the voluntary memory, but also as content of the psyche”,¹⁰ which justified the artists’ subjective reporting to the chosen theme. Here I will mention two of Ion Grigorescu’s works – significant in my view, which detached themselves from the standards of ordinary understanding and representation of the generic theme “History”. These two works are *The Double Historical Portrait (Dublul portret istoric)*, polychrome relief, which joins uncanonically Nicolae Bălcescu and Avram Iancu, and especially the photographs entitled *The Great Demonstration on August 23 – Celebration of Liberation (Marea demonstrație de 23 August – sărbătoare a Liberării)*, in which the artist grouped on a panel several snapshots taken from the TV screen at the time of that event. The curator stated in the individual file that Ion Grigorescu had a “purely dialectical” artistic behavior and she was trying to decode the content of the provocative images through a dialogue with him. However, the discussion on the artist’s subjectivity versus objectivity did not clarify, but rather enhanced the ambiguity of his gesture of choosing a subject such as *The Great Demonstration on August 23*, approached through the means of photography.

Regarding the manner of exhibiting his works, Arghir created a special frame for them, inspired by the “ralenti” technique borrowed from motion pictures, to suggest the process through which the image is created.¹¹ The concluding phrase actually brought the novelty of the curatorial concept that sparked the scandal: the refusal of stereotypes regarding representation and openness to a different approach, different from current clichés.¹² The idea supported by the author of the exhibition was that art of national interest was compatible in stylistic formulas with current workshop production, provided that the artist be able to create a valuable personal artistic language.

The exhibition was attacked in the „Scînteia” newspaper, Elena Ceaușescu learned about the scandal and the space was immediately closed to the public.

9. Dialogue with Anca Arghir, September-October 2016.

10. The catalogue of the exhibition *Imagini ale istoriei. De la document la operă (Images of History. From Document to Artwork)*, Galeria Nouă, Bucharest, May-June 1975, was formed by individual artist files with a reproduction and a critical text on verso.

11. The curator had tried to stage some works and had ordered a picture the size of a wall depicting a landscape, as a backdrop for one of Mircea Spătaru’s sculptures.

12. “Faithful to the plan to mediate the socio-cultural assimilation of art, Galeria Nouă proposes once again the work projected in the environment of its determinations and counterparts. It seems to us that the exhibition *Imagini ale istoriei (Images of History)* shows that commemorative art should not be compared to the commonplaces of a traditional genre, but it can be the territory of the programmatic mito-poetic action of our contemporary artist.”, *loc. cit.*

As Anca Arghir confesses, with some retrospective humour, “the privileged ones who were allowed access [to the hall n.n.] were no longer viewers, but political voyeurs.”¹³ The New Gallery also functioned sporadically in 1976, with two or three more exhibitions from the series “Laboratory – Artist and environment” („Laborator – Artist și mediul”), in which she presented the creation of some artists, seen directly in the “laboratory” of creation (Geta Brătescu, Ion Stendl etc.). But already by the mid-1970s a limitation of possibilities for free expression in the exhibition space had been reached; the era of curatorial projects fueled by critical concepts and ideas, but also of privileged artistic encounters, was coming to an end.

Subsequently, the initiatives were rather taken by artists, who became themselves curators, and, on the other hand, spaces devoted to art galleries were avoided and alternative spaces were sought. I would remind here a few examples of exhibitions which took place in the period immediately following the closing of the experimental space at Galeria Nouă: the thematic exhibition *Corpul uman* (*The Human Body*), designed by Geta Brătescu and opened in 1977 at the Faculty of Medicine in Bucharest, as well as two photography exhibitions¹⁴ opened in 1978 and 1979 at the “Friedrich Schiller” House of Culture in Bucharest, where the cultural referent was the sculptor Ingo Glass. These last two exhibitions were organised by Ion Grigorescu,¹⁵ and Radu Procopovici was the art critic who wrote about this subject. Looking forward in time, even the exhibition *Scrierea* (*The Writing*), initiated in 1980 by Wanda Mihuleac and Mihai Drișcu as an interdisciplinary project of great interest and scope, was held in the lobby of the „Ion Mincu” Institute of Architecture in Bucharest – an inadequate space for this purpose, but considered “friendlier” and free of the risks commonly encountered in galleries. Although the exhibition had a comprehensive program of meetings and public presentations, in the end the organizers could not print the massive catalogue, prepared to be issued after the closing of the event. In conclusion, this type of curatorial activity, the circle of artist, the people of culture and the audience, they all contributed to the definition of a *secondary public sphere*,¹⁶ which took over the functions of the public sphere itself and offered an alternative, a way to escape the increasingly oppressive political-ideological context and the controlled cultural climate.

Another solution deployed ever more frequently since the late '70s and somewhat generalized in the '80s was the abandoning of the capital and the withdrawal of major critical and exhibition projects far from the center of power.¹⁷ This would have

13. Dialogues with Anca Arghir, *loc.cit.*

14. They were named *Fotografii folosite de artiști plastici* (*Photographs Used by Fine Artists*) and *Fotografie și film experimental* (*Experimental Film and Photography*)

15. Grigorescu stated that there had been several exhibitions organized in that space, but only those mentioned by title benefited from a catalogue.

16. I refer to Jürgen Habermas' concept defined in his book *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society*, MIT Press, Massachusetts, 1991.

17. Except for *Studiul 2* (*The Study, 2*) (1981-82), we could also mention The Criticism Colloquium from Sibiu (1986) and the Youth Exhibition in Baia-Mare (1988).

been the reason why the exhibitions *Studiul 1 (The Study 1)* and *Studiul 2 (The Study 2)* emerged in Timișoara, a city known for its free cosmopolitan spirit, where even censorship was more flexible and negotiable. The city had maintained its ties to the West even during the communist regime, primarily through German or Hungarian ethnics and their families across the border. Uninterrupted connections with the Western world, maintained as well through Yugoslavian and Hungarian television, much more open than the Romanian one, were also reflected in the general mentality, but also in a certain degree of welfare at the general level of society, so that Timișoara could be likened even in the '80s with a central European city.¹⁸

The artistic practices in Timișoara in 1960-1970 reflect a constant connection with Western art and a certain synchronicity with the European artistic phenomenon;¹⁹ the first experimental group emerged in this city – the 111 group (Bertalan, Cotoșman, Flondor), which was selected to represent Romania at the Constructivist Biennial in Nürnberg (1969), later on followed by the Sigma group (1970-1974), restored by Ștefan Bertalan and Constantin Flondor, together with a few younger artists (Doru Tulcan). In 1970, another group of objectual artists emerged, formed by Peter Jecza, Romul Nuțiu, Gabriel Popa and Gabriel Kazinczy, who exhibited together for a short time. However, even after the parting of the group, their artistic development remained in the field of avant-garde art. Ciprian Radovan had created a series of psychochrome paintings and had reached painted objects (some prisms of over two meters high) and his personal exhibition from the Apollo Gallery in Bucharest, in 1973, was the context where he became friends with Dumitru Țepeneag and the group of oneiric writers in the capital. The quality of the art works created by the group of artists from Timișoara led, even from the 1970s, to their acknowledgment and validation through several series of exhibitions of the entire UPA branch beyond the borders of Romania, in the former Yugoslavia - Belgrade and Novi Sad, but also in Italy, in Modena, in 1974, without counting the Biennial in Nürnberg (1969) or various other individual exhibition projects in the '70s.

The idea of *Studiul (The Study)* exhibition was born as a result of a dialogue between Coriolan Babeți, art critic in Timișoara and inspector at the Socialist Culture and Education Committee of the Timiș County and Paul Gherasim; Babeți invited the painter to design a national class event for this city of multiple possibilities. Having in mind the 111 and Sigma experimental groups, famous already from the '60s in

18. Timișoara miraculously escaped the demolishing fury of the communist regime from the dictatorship period, and although at some point terrifying scenarios were circulating about possible urban transformations, they eventually did not come true.

19. I would take this opportunity to remind the first retrospective of the artistic movement in the city, which I organized at the Art Museum in 1991: *Creation and European Synchronicity. The Artistic Movement in Timișoara (Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană)*. The exhibition was advocating for this synchronism, which it was trying to highlight through a restoring of artists and works fallen into oblivion and rediscovered on that occasion.

Timișoara, Gherasim launched the concept of “study”.²⁰ This concept proved to be a productive one, leaving the way open to multiple critical interpretations or artistic positionings. Thus, some critics decoded the “study” as an “interior state of creation” (Titus Mocanu), others as tension between tradition of art (systematic knowledge) and its innovation (artistic knowledge) – in Mihai Drișcu’s vision, while Paul Gherasim understood by the same term a “form of living itself or a way of understanding cultural phenomena”. The exhibition reached an unusual scale and the organizing team was formed by Paul Gherasim (responsible for applying the curatorial concept), Coriolan Babeți (responsible for logistics), and Ion Grigorescu (co-organizer, making alongside Gherasim the selection of the artists). At least at first sight, certainly the roles changed and each of them reached another position as well, different from the original one. Paul Gherasim wanted an isolated work, almost anonymous, thus deconstructing the idea of the curator’s supremacy. Perhaps that is why even nowadays we only vaguely know which were the tasks performed by each of the organizers.

Studiul 1 (The Study 1) exhibition inaugurated teamwork, in complete solidarity of ideas, and above all, suspended, through the choice of artists, the current norm of “the levels of fame”.²¹ And that was due to the fact that the exhibition was organized into seven thematic sections: “Utopia as investment of research”, “Analyses of structure”, “Configurations of symbols”, “Conceptualization of visual perception”, “Memory fund signified by image”, “Study of nature and modes of interpretation”. With these sections, it becomes clear the idea that the organizers selected the artists based on the originally defined themes, not on their fame.

Visualising the projects in the exhibition through the catalogue, we find ourselves surprised by the freedom of operation in the field of contemporary art, without any trace of censorship or self-censorship, as well as the need to ensure the plurality of languages and even the interdisciplinarity of the project. The novelty was also represented by the fact that the Banat Museum in Timișoara was co-opted in this project, and several works were borrowed from its collection, to enforce the idea of study in its classical, academic meaning: among the exhibits, there was *Stan Zugravul’s Sketchbook*, a study of a nude by Ioan Andreescu, drawings by Nicolae Popescu and Ion Zaicu, but also works by Theodor Pallady and Nicolae Tonitza, among others works. But the most comprehensive and vivid part was the one of the “living artists”, whose works were displayed in a specific thematic section.²²

Studiul 1 (The Study 1) was held in April-May 1978 in the Bastion Gallery in Timișoara, a generous space, with several halls, made of vaulted bays, part of

20. The circumstances of choosing the title are explained in a dialogue between Mihai Sârbulescu and Paul Gherasim in the volume *Studiul 3. Prolog*, Romanian Cultural Institute, Bucharest, 2009, pp. 78-79.

21. Mihai Drișcu, *Studiul*, critical text, apud Coriolan Babeți, „Atelierul de arte Timișoara”, Triade-Brumar, Timișoara, 2010, vol.II, tome I, p. 319.

22. Without counting the classical artists, whose works had been borrowed from the museum collection, a little over eighty contemporary artists participated in *Studiul 1 (The Study 1)*.

the Bastion of the Timișoara Fortress. The first access hall hosted the “Utopia as investment of research” section and brought into discussion at least two artists of maximum originality: Ana Lupaș and Ștefan Bertalan. Ana Lupaș’s project, entitled *Flying Carpet, Symbol of Peace (Covor zburător, simbol al păcii)* was referring to the action she had organized in the village of Mărgău, next to Cluj, together with the village community trained to reenact the ritual of stretching the white canvases. This project had an unusual scale, as well as an undeniable visual force. It was interesting that the artist presented at *Study 1* the steps she had undertaken in order to complete this project, an insight into the laboratory of its creation, offering to the public boards with black and white photographs, offset with her notes, and sketches of what was going to take place.

Bertalan’s project was entitled *Kinogram of the Natural Process Seen through Lens (Kinograma procesului natural văzut prin lentilă)* and was presenting in a photomontage the “plan of the seed developing”. In this project, unusual for the Romanian exhibition space, the artist developed with a lot of persuasion its study of the beans, which sprout and grow miraculously, through photographs and dia projections, his own texts with observations, his drawings, and eventually the plants themselves brought into the gallery. Mihai Drișcu noticed “the proliferation of art in nature and in situ”, acknowledging the fact that “Bertalan’s botanics” had represented a point of interest in the exhibition, and the artist had stood out as having the strongest personality, replacing the paper rectangle with aesthetic spaces, respectively his own house with the garden.²³ Grigorescu also remarked that Bertalan’s drawings were like “bee pirouettes”, so that those spirals could be likened to some extent to those created by Horia Bernea in a work from the *Hill (Deal)* series, outlining the route of a flight of larks – spiral-like pirouettes against a deep blue background.

At this first edition of *Studiul (The Study)*, there were many art projects which stood out through their special nature or performance. I would point here to Ion Grigorescu’s photographs, where the character he had studied was the artist himself, which prompted M. Drișcu to call them “reports of the self”,²⁴ the series of drawings, as well as the movie *Hands (Mâini)* by Geta Brătescu, memorable among her works, Ingo Glass and Adina Caloenescu’s creations of abstract-geometric structures redefining space, Romul Nuțiu’s work, an open project entitled *Study – Start for a Plastic Creation (Studiul – Start pentru o creație plastică)*, Constantin Flondor’s series of photographs with notes all over the works, named *Moldovița – Concave – Convex. Reliefs for Flour (Moldovița – concav – convex. Reliefuri pentru făină)*. But the most interesting work, innovative in concept and technique, was the multimedia projection entitled *Multivision*, created by Flondor, Bertalan and Tulcan as a collaborative art project in homage to the Sigma group, which no longer existed at the time, but still had a reverberation in the cultural space of Timișoara, and not only. The work was formed

23. Apud C. Babeți, *loc. cit.*

24. *Loc. cit.*, p. 321.

by an installation composed of semitransparent screens, arranged in the room in the form of a tetrahedron, over which the two simultaneous screenings occurred, one of the black and white films, the other of the colour films, intersecting in the middle. Thus, this peculiar concept of spatial planning, as well as the screening itself, a kind of happening in front of the audience, entitles us to consider *Multivision* as the first multimedia installation in România.²⁵ The screening took place at the closing of the celebrations for the inauguration of the exhibition, in the gym of the Art High School in Timișoara, transformed ad-hoc in a performance hall for the public. This project gained the unanimous admiration of art critics²⁶ and participating artists, becoming an emblematic event, unrivaled for a long time in Romanian contemporary art. We cannot fail to notice, in the case of the *Multivision* project as well, the choice of non-specialized spaces, but safe in terms of freedom of expression; they allowed the establishment of a reality which was parallel with the official one, the existence of a pocket of normality.

At the same time, putting in parallel some of the most experimental projects in the late '70s and works of great conceptual and artistic value with modest workshop studies in an academic manner led to a decrease in the curatorial concept, which wanted to scan in an equal and egalitarian way the application of the idea of study in its various meanings. However, due to the clear division into sections, as well as to the space provided by the Bastion Gallery, generous in size, but fragmented by vaulted bays and separated by massive pillars of stone and masonry, inappropriate juxtapositions, so disturbing in some exhibitions, were thus avoided, altogether with the jamming at the level of discourse.

Studiul 1 (The Study 1) exhibition created a positive perception of the group of avant-garde artists, the group of art critics and the specialized public, and this success was marked, after its opening, through articles and reviews, published in *Arta* magazine, *Secolul 20* or *Orizont* magazine in Timișoara, which analysed the event in an interesting and lucid manner. Later on, the exhibition catalogue was also published (with a graphic design by Constantin Flondor and Doru Tulcan), with a strong poveristic character and a refined elegance enhanced by different shades of gray of the paper.

The success of this exhibition concept, as the event itself, which had mobilized the *intelligentsia* across the country to be present in Timișoara, was a decisive argument to carry it on. The second edition was opened as an “echo” of the first one, following into its footsteps, in its “resonance box”.²⁷ But the initial concept was changed, although this was not explicitly stated: the whole purpose of the exhibition was geared towards

25. Ileana Pintilie, Ștefan Bertalan. *Drumuri la răscruce*, Triade, Timișoara, 2010, pp. 47-48.

26. The *Multivision* project was appreciated by Dan Hăulică in the text *Studiul 1, o instanță a cugetului*, published in “Secolul 20”, no. 226-227, 11-12 from 1979, unnumbered pages. At the end of his text, the author made a memorable remark: “studying has become a kind of moral ecology”.

27. Coriolan Babeți, „Eseu despre integrare. Gânduri despre integrare”, in *Studiul 2 (The Study 2)* exhibition catalogue, Timișoara, December 1981, p. 7.

the recovery of tradition, as an emergency.²⁸ The term appears in an introductory text in the catalogue: Andrei Pleșu – *Sensuri ale tradiției* and continues with specialized texts on archetypes of the Romanian people, written by prominent ethnologists such as Ernest Bernea and Paul Petrescu. Compared to the first edition, the second one brought a change of content, deploying a strategy to draw attention to the values that were going to be lost, and to the assets of the traditional culture which were going to be irreparably destroyed.

It was also Paul Gherasim who generated the new exhibition concept, envisaging a deepening of the initial idea of “study”, understood as a “subtle advancement of attention”.²⁹ The exhibition was even better conceptually defined in the catalogue, with countless insertions of known texts, which had been forgotten and then recovered from old publications (G. M. Cantacuzino – *Izvoare și popasuri*). The catalogue³⁰ is much more comprehensive than the one from the first edition, bringing together new texts, written especially for the event, or old texts, recovered from other publications and grouped together.

As Mihai Drișcu noticed,³¹ who was a commentator for the second edition of *The Study* exhibition as well, the event was opened in “three tenses”: *the past* (photographs of peasants from the folk archives, folk art, and architecture objects from the collection of the Museum of Banat, old rugs from Dan Nasta collection, and two paintings functioning as reminders – *Landscape from Moinești (Peisaj de la Moinești)* by Ștefan Luchian and *Landscape from Bucium (Peisaj la Bucium)* by Theodor Pallady), *the present* amounting contemporary themes and bringing into discussion the issue of monuments and sculpture camps (and among sculptors the names of George Apostu, Mihai Buculei, Ovidiu Maitec, Doru Covrig, Peter Jecza, Bata Marianov, Vasile Gorduz are mentioned), but also an urban planning project for Timișoara (“studies for the identity of a place – Union Square”, architect Șerban Sturdză). Among the artists who exhibited their works, we can mention Octav Grigorescu, Pavel Codiță, Iulius Podlipny, Vasile Varga, Paul Gherasim, Horia Bernea and Sorin Dumitrescu. Among the most interesting projects I would point to is Ana Lupaș’ *Solemn Process (Proces solemn)*, the documentation of an installation which encompassed a rural atmosphere, inspired by peasants’ daily life, which sacralized farm work with a natural gesture, as well as Ștefan Bertalan’s

28. From a historical perspective, we should point to N. Ceaușescu’s initiative, from the early 1980s, to “systematize” the villages, which, in his view and that of the promoters of those ideas, meant demolishing them or, in the best case scenario, reducing the hearth of the village to a few blocks of flats. This project presented a real threat to the cultural and architectural heritage of popular culture and was partially implemented in the 1980s. Only the opening of the huge construction site in Bucharest postponed, to some extent, the carrying out of this project of massive destruction planned by the regime, which targeted the destruction of the village as an entity bearing archaic culture and tradition.

29. C. Babeți, *Eseu despre integrare...*, *loc. cit.*

30. The design of the catalogue was created by the same team from the first edition – Constantin Flondor and Doru Tulcan and it followed the same “povero” concept with gray paper or coloured differently and black/white reproductions with a greenish tinge.

31. Apud C. Babeți, *loc. cit.*, p. 387 and next.

project, *Memorial Vaults (Bolți de aducere aminte)*, a poetic work built around recollections and melancholic evocations, dedicated to his father's memory, who had just passed away. Constantin Flondor presented in the exhibition a series of photographs on a panel – *Studies of Relief (Studii de relief)* – in which the experiment with the flour which was spread and then shaped by hand strikingly reminded of mountainous reliefs (the hills of his native Bukovina). In this evocative construction, built on recollection and memory, the artist associated the material – flour –, with his nostalgia for his childhood lands *Relief for Nostalgia (Relief pentru nostalgie)*. On the occasion of this exhibition, Flondor screened the film *Retuns (Întoarceri)*, made especially for the event, which explicitly associated the flour modeling experiment with his homeland, filmed from the train. The shot with the railway barred at Stolojineț suggested the impossibility to return to Northern Bukovina, to Chernivtsi, and only exacerbated his nostalgia.

Finally, *the future* (or „tense III”, as Drișcu calls it), brought to the exhibition the works of students from the Art High School in Timișoara, which had as starting point the theme “Nature as a sign of a new attitude” and revealed to the public something from the development of art education, built on new foundations by the group of teachers-artists. The open nature of the theme offered a myriad of possibilities for experimental approach, shared in partnership between the teachers-artists and their pupils.

Studiul II (The Study II) benefited, as I mentioned before, from a catalogue which brought together many rich texts on the theme of “nature, culture and art in the village tradition”, but also on monuments and museums, as forms of preserving the past and memory. A colloquium was held at the opening of the event, attended by art critics, artists, philosophers, essayists, and literates in a larger number than in the previous event, and the public took part with a lot of enthusiasm, despite the cold in the unheated exhibition spaces. However, the critical echoes in the press were far less extensive than in the previous event.

This second edition, with its concept diverted to something else, launched a sum of ideas that prefigured, to a large extent, the Prologue (Prolog) movement, which emerged a few years later, in 1985. The movement coagulated initially a larger group of artists than those who became declared members of the group. The association of the concept of *study* with this group proved to be a reality acknowledged by its members through the publication, many years later, of *The Study 3 (Studiul 3)* volume, published by the Romanian Cultural Institute in Bucharest in 2009. In this volume summarizing the history of the above mentioned group, the two *The Study* catalogues are mentioned, and the graphic concept, belonging to Constantin Flondor as well, has a visual connection with the first two catalogues by keeping the shades of gray and fading of colours for the colour reproductions, although the quality of the paper and printing is much improved.

Finally, coming back to *The Study* exhibitions, we shall conclude that these events captured the public space, but they did it far from the center of power, in an art center distant from the capital. The original and meaningful exhibition concept, the

participation of a large number of contemporary artists belonging to all generations, its interdisciplinarity, the arrangement of works according to well-articulated sections from a theoretical point of view, the use of multiple exhibition spaces, they all shaped a cultural reality which was conceptually well-defined, parallel to that of the official art. The enthusiastic approval and support of the entire group of intellectuals in the capital and in Timișoara who attended the event and, subsequently, the publishing of significant texts in important art and culture magazines, showed their adhesion to the artists' strategies. In this way, *The Study* was one of the most coherent cultural moments in the late '70s and the early '80s, setting the right context for *Scrierea (The Writing)* exhibition, inaugurated in 1980 in Bucharest in the lobby of the "Ion Mincu" Institute of Architecture, which highlighted interdisciplinarity even more.

However, these successful attempts at cultural and artistic organization remained somewhat isolated in an increasingly impoverished cultural landscape throughout the '80s. When in 1984 Constantin Flondor, Doru Tulcan and Iosif Kiraly launched a mail-type challenge to the art of their peers in the country,³² they could no longer exhibit these works in the public space, in the Helios Gallery in Timișoara, and the exhibition was unofficially opened in Flondor's studio, proving that the brief cultural openness was already gone, and censorship was doing its duty with renewed diligence even in the cultural spaces far away from the center of power, implementing in the collective mind the ideological structures spread through propaganda.

Translated by Roxana Ghiță

32. *Life without art?* was the question that artists, writers, scholars from different fields were invited to answer in a nonconformist manner, by means of expression specific to each of them.

TRADIȚIE ȘI SPECIFIC NAȚIONAL. DISCURSUL CURATORIAL ÎN EXPOZIȚIILE *STUDIUL, LOCUL - FAPTĂ ȘI METAFORĂ ȘI VATRA*

VEDA POPOVICI

ROLUL TRADIȚIEI ÎN PROIECTUL NAȚIONAL

Anii '80 reprezintă o decadă importantă în istoria recentă: înainte de a fi anii care au precedat și care au definitivat condițiile căderii de regim din 1989, este perioada în care grupuri de intelectuali își cimentează pozițiile în raport cu imperativul naționalist al puterii. Turnura naționalistă, ce debutează în 1972 cu prilejul textelor ce vor deveni cunoscute ca Tezele din iulie¹ este un moment de cotitură în dezvoltarea regimurilor socialiste din contextul românesc. În cadrul Tezelor din iulie, domeniul culturii este identificat mai mult ca oricând ca un domeniu fundamental pentru dinamica puterii, regimul considerând imperioasă o reificare a viziunii sale în câmpul producției culturale. Națiunea devine subiectul central pe seama căruia se va desfășura un proces complex pentru stabilirea a cine e mai legitim de a defini specificul național, definiția națiunii și sensul tradiției.

Abordarea dominantă în istoriografia post-89 asupra dimensiunii naționaliste este o abordare etatistă, a cărei concluzie unanimă poate fi rezumată astfel: orientarea naționalistă este o manevră a regimului Ceaușescu pentru a legitima monopolul partidului unic.² Această poziție are ca principală consecință plasarea importanței acordate intelectualilor și, deci, și a capacității lor augmentate de reacție și influență în sfera publică pe un plan secundar.³ O voce ce aduce o perspectivă foarte diferită

-
1. Titlurile originale sunt: „Expunere la Consfătuirea de lucru al Activului de Partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative”, *Scânteia*, 13 iulie 1971, „Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii”, *Scânteia*, 6 iulie 1971. Acestea li se vor adăuga apoi „Programul Partidului și Statutul Presei” din 1975.
 2. Vezi Michael Shafir, *Romania. Politics, Economics and Society*, Frances Pinter, Londra, 1985 și „Etapă naționalismului comunist și a izolaționismului ceaușist” în Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrințu, Cristian Vasile (ed.), *Raport Final*, Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste, Humanitas, București, 2007, pp. 325-332.
 3. Vezi, de exemplu, Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu, 1965-1974*, Humanitas, București, 2014. Lucrarea lui Cristian Vasile, deși dedicată vieții intelectuale și artistice, face un decupaj foarte particular al acestui domeniu: analizează evenimente și personaje cheie din zona teatrului, a istoriografiei muzeale, a educației, literaturii și mișcării artistice de amatori. Accentul pus pe cercetarea documentelor emise de regim (documentele de arhivă aparținând Secției de Propagandă a C.C. al P.C.R.) și plasarea în fundal a discursurilor dezvoltate de intelectuali face ca

este cea a socioloagei Katherine Verdery.⁴ Aceasta consideră naționalismul regimului Ceaușescu din perspectiva unei analize de discurs efectuată printr-o metodă sociologică ce pune rolul intelectualilor în centrul înțelegerii transformărilor anilor '70 și '80. Conform acestei analize, relația dintre putere și intelectuali nu este, pur și simplu, una uni-direcțională, de coerciție și presiune economică, ci una complexă și reciprocă, chiar dacă, evident, nu simetrică: „partidul a fost «forțat» să intre pe terenul valorilor naționale (dar nu fără voie) sub presiunea altora, mai ales intelectuali, pe care el nu-i putea angaja de altă manieră”.⁵

Pentru Verdery, *Națiunea*⁶ este în acest context un simbol-cheie, ce concentrează o genealogie complexă a tensiunilor politice și culturale din ultimii 150 de ani. Diverse grupuri și straturi ale elitei politice și intelectuale vor folosi simbolul-cheie al Națiunii pentru a-și afirma propria viziune asupra tensiunilor din societate de-a lungul acestei perioade. Având în vedere această genealogie, cercetătoarea afirmă că principalul motiv pentru turnura naționalistă a regimului Ceaușescu ar fi necesitatea implicării intelectualilor în politicile regimului. Abil, regimul aduce în față perspectiva naționalistă ca o reacție la necesitatea continuă a intelectualilor de a se referi la identitatea națională. Cu alte cuvinte, regimul propune tema identității ca temă centrală pentru producția culturală, chestiune dorită deja de cea mai mare parte dintre intelectuali, pentru unii constituindu-se chiar într-o urgență continuă.⁷ Apelând la tradiția proprie a elitei intelectuale, regimul urmărea să devină arbitrul noilor dezbatere cu privire la natura și scopul Națiunii, cooptând astfel sectorul din societate de care avea nevoie. Această cooptare ar fi urmată apoi de modelarea treptată a acestui ethos pentru a legitima și consolida concentrarea puterii în mâinile partidului și apoi pentru a explica și legitima situația economică dificilă a anilor '80.

Astfel, Verdery vede în orientarea naționalistă operată de Ceaușescu nu atât o inițiativă per se, cât mai degrabă o mișcare strategică pentru a păstra puterea și legitimarea guvernării într-un moment istoric în care ideologia marxist-leninistă nu mai reprezenta pe nimeni. Când acest discurs ideologic a devenit vorbă goală, naționalismul a renăscut ca un discurs ce comunică semnificație unei părți considerabile din populație, fiind „acel subiect care garanta obținerea atenției românilor”.⁸ Din acest moment, regimul – Partidul-Stat – se luptă pentru a deține cuvântul prim și ultim în definirea acestui discurs. Astfel, interpretarea mai aproape de realitate este

cercetarea lui Vasile să abordeze naționalismul din punctul de vedere al coerciției instituționale. Astfel, rolul potențial activ al intelectualilor este pus în subsidiar.

4. Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub comunism*, Humanitas, București, 1994. Ediția originală a apărut sub titlul *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, la University of California Press, Los Angeles, 1991.
5. Katherine Verdery, *Compromis și rezistență*, pp. 102-103.
6. Folosim termenul cu majusculă preluând de la autoare semnificația sa ca simbol-cheie, element constitutiv discursului naționalist din epocă.
7. Vezi Katherine Verdery, „Mântuirea prin cultură și producerea urgenței”, în *Compromis și rezistență*, pp. 273-280.
8. *Ibid.*, p. 106.

cea în care discursul naționalist este autorizat de Stat din nevoia sa de a se angaja cooperativ cu intelectualii și apoi este reificat conform liniilor de forță care îi convin.

Politicile de control trec de asemenea printr-o importantă schimbare: de la un mod de control bazat pe stimuli materiali (până la începutul regimului Ceaușescu) către unul bazat pe control simbolic ideologic. Aceasta a însemnat creșterea importanței intelectualilor umaniști în constructul puterii, cărora li se atribuie rolul de „stâlpi ai creației simbolice și ideologice”.⁹ Autoritatea culturală crescută a fost condiționată de o relație mai intensă cu aparatul de stat. Producătorul cultural profesionist este pus în poziția fie de a se angaja într-o manieră conflictuală și afirmativă cu sfera politică, fie de a încerca să construiască seturi de valori paralele.

O miză principală în câmpul dezbaterilor cu privire la definirea națiunii o constituie ideea de tradiție. Pentru regimurile socialiste din România, modernizarea constituia un imperativ fundamental. Înțeles în termenii industrializării, educației naționale și mobilității sociale a populației, acest imperativ trebuia implementat într-o țară agrară marcată de cultura rurală. În condițiile turnurii naționaliste, tradiția devine subiectul-cheie prin intermediul căruia această situație este abordată. În contextul disputelor intelectuale, tradiția este și un simbol pentru revendicarea unor diverse figuri intelectuale ca precursori ai unor idei contemporane, creând astfel legitimitate. Schițarea acestei genealogii este deosebit de utilă pentru înțelegerea dinamicilor și importanței temei tradiției în dezbaterile intelectuale ale perioadei anilor '70-'80.

Perioada interbelică este cea în care importanța centrală a tradiției în formularea identității naționale cunoaște un apogeu. O dată cu schimbările politice de la începutul secolului XX, țărani devin un subiect și mai central discursurilor identitare, ajungând chiar a fi „numitorul comun” al reprezentării aspectului românesc din societate.¹⁰ Oameni politici și intelectuali creau cot la cot discursul național iar centralitatea ideii de tradiție trebuia să constituie „baza unui consens larg ce încorporează atașamentele țărănimii”.¹¹ Populația rurală este, în acest discurs, un subiect politic ce trebuie modernizat, educat, ridicat dintr-o proiectată inferioritate în raport cu standardul occidental de civilizație pe care societatea românească trebuia să-l atingă.

Definirea populației rurale se realizează prin diferență, structurând conversația în subiectul non-modern și cel care enunță ce devine cu atât mai modern. În raport cu țărănimea, pătura intelectuală este definită în mod indirect ca mesianică și separată de munca manuală, apropiindu-se de civilizarea subiectului occidental și distanțându-se de necivilizarea majorității.¹² Discursul identitar asupra țărănilor îi „distanțează și reduce la tăcere”, creând un subiect ideal pentru a fi colonizat de către intelectuali și stat”.¹³ Aceleași premise discursive ale identității au structurat discursurile și printr-un raport

9. *Ibid.*, pp. 86-87.

10. Irina Livezeanu, *The politics of culture in Greater Romania: nation-building and student nationalism*, teză de doctorat Universitatea din Michigan, 1986, pp. 17-18, apud Katherine Verdery, *National Ideology*, p. 45.

11. Katherine Verdery, *Compromis și Rezistență*, pp. 45-46.

12. *Loc. cit.*

13. *Ibid.*, p. 57.

asimetric și ierarhic între clase: clasele precare, sărace și în special țărani sunt privite ca fiind inferioare, perpetuându-le supunerea, alocându-le un loc social net diferit de cel al celor ce formulează acest discurs. Cel ce enunță națiunea este fundamental diferit, de fapt superior, de cel ce este națiunea – iar această diferență poartă mărcile dinamicii coloniale intrinsece discursului modernizator. Omogenizarea subiectelor este alăturată creării unui spațiu simbolic unitar, negând diversitatea, discontinuitățile și diferențele – spațiul locuit de Națiune.¹⁴ Astfel, conform lui Verdery, „soarta maselor conta, în continuare, doar la nivel retoric”.¹⁵

Această cercetare pornește de la observațiile lui Katherine Verdery în explorarea semnificației ideii de tradiție în arta contemporană produsă în timpul regimului Ceaușescu, dar care se disociază de o aderență la ideile avansate de regim. În această arie a artei contemporane găsim direcția neo-tradiționalistă ca fiind cea care-și asumă programatic o restaurare a ideii de tradiție în contextul formulării unui proiect propriu de identitate națională. Abordarea metodologică la care am recurs a fost aceea de a identifica câteva expoziții semnificative pentru această direcție și de a le analiza la nivelul discursului. Alături de analiza cataloagelor și recenziilor acestor expoziții, am parcurs alte texte scrise (recenzii, eseuri, jurnale etc.) și publicate ale actanților principali ai acestei direcții. Această metodă oferă perspectiva traseelor unor discursuri intelectuale cu privire la identitate națională în cadrul unor genealogii intelectuale și a importanței unor asemenea discursuri localizate în câmpul artei contemporane. Dat fiind că această metodă lasă la o parte o analiză formală a lucrărilor de artă, ea nu epuizează sensurile și semnificațiile acestor expoziții. Mai degrabă, consider că ea deschide o citire transversală a unei idei, cea de tradiție, ce marchează nu doar perioada anilor 1970-1980, ci care reprezintă o constantă în orice viziune intelectuală publică cu privire la identitatea națională.

ARTA CONTEMPORANĂ ȘI IDEEA DE TRADIȚIE: DIRECȚIA NEO-TRADIȚIONALISTĂ

Direcția neo-tradiționalistă este identificată de Magda Cârnelci ca fiind a treia mare direcție în arta anilor '70-'80, alături de direcția experimentalistă/intermedială și neo-expresionism. Suprapunându-se în general cu abordarea neo-bizantină, această a treia direcție cuprinde, conform cercetătoarei, pe Paul Gherasim, Constantin Flondor, Marin Gherasim, Horia Bernea și Sorin Dumitrescu.¹⁶ Lor li se alătură, în rolul de voci teoretice, criticii Andrei Pleșu și Anca Vasiliu.

14. *Ibid.*, p. 71.

15. *Loc. cit.*

16. Magda Cârnelci, *Artele plastice în România, 1945-1989*, București, Meridiane, 2000, p. 205. Alături de acest volum, menționăm și altele de aceeași autoare care tratează același subiect, la fiecare volum cu oarecare schimbări/adăugiri: *Art of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, București, Paralela 45, 1999; *Art et Pouvoir*, L'Harmattan, Paris, 2007; *Artele plastice în România, 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010*, Polirom, 2013. M. Cârnelci, *op. cit.*, p. 205.

Efortul constant al intelectualilor vremii de a intra în relație cu tradiția și cu arta populară românească arată că arta contemporană încerca „să-și lege calea cu marea tradiție”.¹⁷ Această opțiune este în fâțișă opoziție cu genealogia experimetalistă și avangardistă în cadrul artei secolului XX. Etica și estetica experimentalistă (ce include instalații, land art, artă conceptuală etc.)¹⁸ este abandonată pentru un proces intim, internalizat al producției artistice. Estetica experimentalistă este asociată cu un principiu avangardist al noului, procese experimentale, ruperea de tradiție și plasarea identității locale în fundal prin afirmarea cosmopolitismului în procesul modelării sinelui artistic. Racordarea la această genealogie artistică este pe larg explorată de Alexandra Titu în expoziția „Experimentul în arta românească după 1960” din 1996 și lucrarea omonimă. Decadele șapte și opt văd în special o dezvoltare a acestei direcții în contextul liberalizării scenei culturale. Poate cele mai remarcabile grupuri din acest sector sunt *Sigma* și *111*.¹⁹

O lentă sublimare a tendinței experimentale face loc utilizării opțiunilor tehnice și estetice tradiționaliste. Schimbarea de interes poate fi corelată unei schimbări de etică. E(ste)tica avangardistă a rupturii și discontinuității este înlocuită cu „descoperirea tradițiilor locale”. Aceste descoperiri au în miezul lor ethosul creștin-ortodox. Pentru Magda Cârneci, artiștii neo-bizantini sunt principalii reprezentanți ai „întoarcerii către interior”²⁰, o schimbare în estetică ce se petrece la începutul anilor '80. Această schimbare este privită de Cârneci drept „un trop cultural regresiv, concentrat pe intenția redescoperirii unor arhetipuri vizuale atemporale, consacrate spiritual de către tradiția culturală cea mai veche”, o estetică întoarsă către „patrimoniul formal și religios bizantin”.²¹ Din punctul de vedere al Alexandrei Titu, programul *Prolog* izolează gruparea în contextul anilor '80, când tradiția era *de jure* teritoriul naționalismului regimului. Autoarea dezvoltă această idee astfel: „explicitul fond ortodox al programului intră în conflict cu întreg fundamentul ideologic marxist al universalismului socialist”.²² Titu remarcă un caracter foarte local al grupului *Prolog* ce are calitatea de a se distanța, intrând chiar în conflict cu universalismul occidental și cu cel sovietic. O „inflexibilă disociere polemică față de tensiunile sincroniste”. Autoarea explică în continuare această atitudine și viziune: rezistența aceasta se întemeiază pe „un universalism mai vechi, ce se află la originile Europei moderne, un

17. Marin Gherasim, „Câteva direcții în pictura românească contemporană”, *Arta*, nr. 8/1984, p. 18.

18. Experimentalismul, o „ideologie estetică” este echivalată cu direcția neo-avangardei occidentale, incluzând artă cinetică, op-art, neo-constructivism, pop art, hiperealism, artă minimală, land art, *happening*, instalație, etc. Experimentalismul în Europa de Est este considerat de Magda Cârneci a fi structural sincron cu versiunea sa occidentală: M. Cârneci, *Artele Plastice*, 2000, p. 244.

19. Pentru *Sigma* și *111*, vezi Doru Tulcan. *Grupul Sigma, o perspectivă*, Editura Fundației Interart Triade, Timișoara, 2003 și Georg Lecca (ed.). *Flondor, de la „111” + „Sigma” la „Prolog”*, Idea Design&Print, Cluj, 2005. În contextul cercetării de față, este interesant de remarcat trecerea unui membru marcant al acestor grupuri, Constantin Flondor, de la abordarea raționalistă a cinetismului și abstracției matematice la direcția neo-tradiționalistă, încărcată de semnificații transcendente și metafizice.

20. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 186.

21. *Loc. cit.*

22. Alexandra Titu, „Prolog, o atitudine”, *Arta*, București, nr. 1/2000.

universalism care transcende, ca motivație, nu doar aspectele culturale și politice, ci orice tip de diferențiere – universalismul creștin.”

Relația aparte dintre direcțiile politice de stat și poziția neo-bizantinilor este indicată de Magda Cârneci. Autoarea se referă concis la ambivalența folosirii discursului ortodoxist în spațiul public.²³ Pe de o parte, practicarea ortodoxiei și crearea unei producții profesionale în mod deschis inspirată de aceasta păreau un gest de revoltă și rezistență. Pe de altă parte, notează autoarea, ortodoxia ca religie este parte din „clasica triadă a naționalismului (formula clasică ortodoxism, autoritarism, tradiționalism)”.²⁴ Folosirea ortodoxiei pur și simplu ar aduce în prim plan problema specificității naționale, un scop urmărit și deregim. Astfells-ar putea explica statutul detolerat de care acest grup se bucura.

PARAMETRII DISCURSURULUI NEO-TRADIȚIONALIST

Din perspectiva lui Adrian Guță, direcția neo-bizantină caracterizată prin „recuperarea complexă a unei spiritualități tradiționale ca atitudine față de lume și artă”²⁵, se intersectează cu căutările experimentale ale generației 80. Mai mult, autorul consideră opțiunea neo-bizantină ca asimilată în mai largul postmodernism, interpretată ca o „formă locală”. Totuși, notează autorul, direcția neo-bizantină mai poate fi interpretată în afara cadrului de analiză a postmodernismului, în acest caz, ea devenind o „inițiativă (...) de revigorarea a identității regionale (naționale)”.²⁶ O asemenea ipoteză ar lansa direcția artistică contemporană ca „inscripționabilă într-o dezbateră vie în prezent: cea privind dialectica globalizării și identității”. Tema principală a grupului, conform lui Adrian Guță, este cea a „redescoperirii naturii ca produs al Creației Divine” care înainte de 1990 putea fi văzută ca o formă de „artă alternativă”.²⁷ În fraza criticului se rezumă foarte ilustrativ principalele teme ale direcției neo-tradiționaliste și relația dintre acestea: natura și spiritualitatea creștin-ortodoxă, legate printr-un proces anume al producției artistice, caracterizat de experiență spirituală, meșteșug și procesualitate.

Andrei Pleșu este principala voce teoretică ce va dezvolta discursiv căutările scenei neo-tradiționaliste. El sintetiza deja în 1971 profesiunea sa de credință²⁸ în privința artei ca fiind „cunoașterea necesității supreme care unifică legea umană cu legea cosmică.” Această latură spirituală, metafizică a artei este opusă tendințelor contemporane din arta europeană, care, nelucrând „în virtutea acestui adevăr” rămân în sfera „divertimentului” și constituie doar „o sterilă și vanitoasă joacă”. Adevărul

23. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 203.

24. *Loc. cit.*

25. Adrian Guță, *Generația 80 în artele vizuale*, Paralela 45, 2008, p. 32.

26. *Loc. cit.*

27. Adrian Guță, „Arta (cultura) alternativă” (2), *Observator Cultural*, 254-255, ianuarie, 2005, accesat pe 20 august 2016: [http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Arta-\(cultura\)-alternativa-\(2\)*articleID_12523-articles_details.html](http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Arta-(cultura)-alternativa-(2)*articleID_12523-articles_details.html).

28. Andrei Pleșu, „Adevărul artei”, *România Literară*, 16 decembrie, 1971.

artei – expresie ce dă și titlul articolului – ceea ce în tradiție kantiană este numit frumos, înseamnă pentru Pleșu să „ajungem să cunoaștem ceea ce se petrece înăuntrul nostru și să trăim cele exterioare ca pe ceva lăuntric”. Influența filosofiei clasice prin ucenicia la Constantin Noica se observă în concluzia conservatoare, platoniciană a criticului: arta, în mod ideal, îndeplinește funcția unei „sinteze dintre lumea gândită și lumea văzută, dintre concept și realitatea sensibilă”. Andrei Pleșu devine în următorii ani o voce teoretică centrală pentru această scenă alternativă. Ideile sale despre natură, spiritualitate și procesul creației publicate deja la începutul decadei opt se vor dezvolta și cristaliza de-a lungul anilor.

Sinteza temelor naturii și spiritualității o va găsi în practicile de grup ale scenei neo-tradiționaliste, una dintre ele fiind taberele de creație auto-organizate la Tescani. În textul introductiv al expoziției „Peisaj”²⁹ din 1984, expoziție ce cuprinde lucrări dintr-o astfel de ieșire, Pleșu dezvoltă tema metodei studiului după natură. El caracteriza legătura creată între artist și natură ca fiind „singurul mod decent de a fi, astăzi, revoluționar cu adevărat” contracarând un diletantism al intenției și producției prezent în scenele de artă susținute de putere. Acest mod este constituit dintr-o modestie și cumințenie țintite „a restaura anonimatul nobil al meșteșugului, a iubi ordinea adâncă a lumii, mai mult decât o notorietate de suprafață”.

AUTENTICUL ROMÂNESC, LA INTERSECȚIA SPAȚIULUI SACRU CU UNIVERSUL RURAL. *EXPOZIȚIILE LOCUL – FAPTĂ ȘI METAFORĂ ȘI VATRA.*

Expoziția *Locul – faptă și metaforă* are loc la Muzeul Satului în lunile mai-iunie, în 1983. Organizarea este realizată de Anca Vasiliu și Wanda Mihuleac. Cu un total de 47 de lucrări de artă contemporană cuprinzând sculpturi, obiecte *ready-made*, instalații, intervenții variate și fotografii, proiectul beneficiază de un catalog ce documentează expunerea și unde sunt publicate o serie de texte despre contextul și tematica întregului demers.³⁰ Ca și *Vatra*, realizată anul următor, expoziția propusă de programul curatorial al Ancăi Vasiliu intenționa să ofere o contrapondere colecției permanente a muzeului și manierei statice de prezentare a colecției la acea vreme prin intermediul unor formule expoziționale procesuale, temporare, capabile să re-activeze/reînvie exponatele.

Conceptul expoziției, acela de „loc” ca o categorie estetică și filosofică, este ilustrat grăitor de lucrările de artă contemporană plasate în contextul unui muzeu etnografic.

29. Expoziția *Peisaj* are loc în 1984 la Galeria Galateca din București. Expun: Vlad Nicodim, Cristian Paraschiv, Horia Paștina, Ștefan Râmniceanu, Mihai Sârbulescu.

30. Conform lui Călin Dan, expoziția *Locul – faptă și metaforă* intra într-un mai larg efort din rândul intelectualilor de a stopa mutarea sau comasarea Muzeului Satului (informație comunicată la un seminar public, Colegiul Noua Europă, 2012). Ceășescu ar fi plănuit acest lucru încă de la sfârșitul anilor '70, conform diverselor mărturii ale unor angajați din epocă, vezi, de exemplu, „Muzeul Satului reprezintă memoria conservată a poporului român”, interviu cu Paula Popoiu, accesat pe 20 august 2016 la: <http://www.agerpres.ro/cultura/2011/05/10/paula-popoiu-muzeul-satului-reprezinta-memoria-conservata-a-poporului-roman-interviu-10-50-07>.

Asumată în același timp ca premisă și risc al expoziției este alăturarea lucrărilor de artă contemporană unui cadru tradițional cu tot ce presupune el în termeni de condiții de iluminare, vizibilitate și obiecte deja existente. Create în termeni de *site-specificity*, lucrările sunt adaptate formal cadrului deja existent al muzeului, articulând o armonizare, o lipsă de agresivitate și o evitare a contrastelor în ceea ce privește materialele alese, registrul estetic și relația cu obiectele oarecare cu care intră în raport. Senzația creată este una în care pare să se dorească ca obiectele să se integreze, să treacă neobservate. Mai mult decât a evoca formalismul tradițional, acestea au tendința de a *trece drept* tradiționale. Această armonizare și adaptare are ca scop ilustrarea unui tip de continuitate nu doar a formelor estetice, ci și a unor categorii conceptuale, de cunoaștere. Formele abstractizate ale obiectelor sculpturale, împreună cu titlurile lor conturează un spațiu ambiguu, unde abstracția de tip modernist se întâlnește cu simbolismul și non-realismul reprezentării din repertoriul tradițional.

Această tendință comună a artiștilor corespunde într-o foarte mare măsură demersurilor individuale de la acea dată ale fiecăruia și fiecăreia și arată mai puțin o adaptare a limbajului personal la un concept sau o temă propuse. Lucru remarcabil, dată fiind coerența formală a lucrărilor, însă nu surprinzător. Expoziția *Loc* se află într-un raport de continuitate cu expozițiile *Studiu 1* (Timișoara, 1978) și *Studiu 2* (Timișoara, 1981) ce reuneau o parte semnificativă din artiștii *Locului*. Această parte semnificativă, critică am putea spune, îi cuprinde pe: Marin Gherasim, Constantin Flondor, Horia Bernea, Paul Gherasim, Cristian Paraschiv, Alexandru Chira, Napoleon Tiron, Wanda Mihuleac și Ovidiu Maitec.³¹ Pornind de la o atenție acordată procesualității actului artistic, *Studiu 1* propune teme ce vor apărea recurent în opera artiștilor participanți și vor constitui bazele dezvoltării direcției neo-bizantine în artă: legătura cu natura, critica avangardei și modernismului, cultivarea unei dimensiuni spirituale pusă în legătură cu specificul național românesc, apelul la figuri intelectuale clasice cu viziuni etniciste asupra culturii.

Studiu 2 cu subtitlul *Omul și Natura – Locul și Lucrurile*, răspândită în diverse locuri din oraș, beneficia de suportul mai multor instituții locale dispuse să expună lucrările: Muzeul Banatului, Galeria de Artă „Bastion”, Liceul de Artă, Muzeul Satului, Galeria UAP. Păstrând aceeași ținută discursivă, catalogul proiectului³² conține eseuri de Coriolan Babeți, Andrei Pleșu, Ernest Bernea, Mihai Ispir, Dan Hăulică. Babeți aduce și la acest *Studiu* o contribuție³³ prin care redefinește concepte-cheie dintr-o perspectivă asociată ideii naționale. Autorul vorbește despre artă, natură și tradiție ca despre „registre ale creației și planuri de analiză” în această expoziție. Cu toate că tradiția este o idee fundamentală, Babeți critică acea definire a tradiției ca funcție determinată a

31. Artiștii enumerați participă la cel puțin trei dintre expozițiile ce le putem vedea ca o serie: *Studiu 1*, *Studiu 2*, *Locul – faptă și metaforă și Vatra*.

32. *Studiu 2*, catalog, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Timiș, UAP Din R.S. România, Asociația Internațională a Criticilor de Artă (A.I.C.A.).

33. Coriolan Babeți, „Eseu despre integrare”, *Catalogul expoziției „Studiu 1”*, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Timiș, UAP din R.S. România, pp. 7-11.

producției artistice. Pentru el, artistul „nu va întrupa însă o dimensiune etnică, ca un tip de grilă ce filtrează orizontul creatorului.”³⁴ Satul este aici definit ca un spațiu diferit de orice imagine idilică. Autorul face apel la ontologia etnică a lui Constantin Noica, citând din *Devenirea întru ființă*, casa fiind „emblema însăși a locuirii și a locului” în timp ce locul este, după Noica, „descoperirea locuirii de către ființa lăcătoare”.³⁵ Ideea de integrare se referă la o legătură a omului (ilustrat aici prin artist) cu natura. Satul și tradiția sunt reperele fundamentale pentru reluarea acestei legături.

Andrei Pleșu conferă la rândul său un loc privilegiat ideii de tradiție. El folosește sensuri variate, dintre care cel mai interesant este cel de „formă – cea mai întemeiată dintre toate – a libertății”.³⁶ Tradiția apare, astfel, cu sensul de „a prezenta, a recomanda”. Alegerea unui artist de a cita și face referințe, de a se ralia unei genealogii a tradiției este asociată unui transfer de autoritate sau are „funcția unui «act de investitură»”. Doar condițiile unei corecte raportări la tradiție, continuă autorul, pot „recomanda” pe cineva ca fiind „vrednic de înfăptuire spirituală”. Atașamentul autorului pentru o perspectivă conservatoare, unde tradiția ocupă locul central de legitimitate a actului artistic, devine lîmpede în definirea mai precisă a ideii de tradiție, diferențînd-o de „trecut”. Tradiția este „prezentul etern și nemijlocit, e singura prezență care reunește, în țesătura ei, *actualitatea* cu maxima *stabilitate*”.³⁷ Revelarea acestei „radicale deosebiri” este și semnul conștientizării „împlinirii” „omului de cultură”. Astfel, scopul expoziției este descris de către autor drept încercarea de a fi „o antologie a bunei orientări spirituale, avînd drept unic reper prestanța magisterială a tradiției”.³⁸ Tradiția are rolul de a actualiza o atemporalitate ce pare legată de o ontologie a autohtonului: ea reproduce „enclave ale primoradialului”, timpuri și spații clar definite de unde tradiția transpore în această universalitate și multimilenarism. Spațiile sunt satul și natura, iar timpul, copilăria și sărbătorile. În acest context, expoziția devine un demers prin care se pot produce „epifanii ale tradiției”.

Expoziția *Locul – faptă și metaforă* preia și amplifică discursul tradiției naționale. Structura catalogului³⁹ ilustrează o parte din procesul constituirii proiectului, inclusiv dinamica dintre participanții la proiect. Prima pagină este acordată contribuției directorului instituției-gază, Jana Negoită, urmată de câteva fragmente din texte istorice, aparținînd unor personalități relevante pentru filiația de idei sub semnul căreia se înscrie proiectul: Henri Stahl, Ernest Bernea, Lucian Blaga, Dimitrie Gusti, George M. Cantacuzino. Expoziția este pusă astfel sub auspicii duble: pe de-o parte această instanță impusă care este autoritatea instituțională, o prelungire a aparatului de

34. *Ibid.*, p. 8.

35. Constantin Noica, *Devenirea întru ființă*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 175.

36. Andrei Pleșu, „Sensuri ale tradiției”, Catalogul expoziției „*Studiu 1*”, p. 14.

37. *Loc. cit.*

38. *Ibid.*, p. 15.

39. Analiza realizată aici a fost făcută pe baza catalogului expoziției: *Locul – faptă și metaforă*, catalog de expoziție, Muzeul Satului și de Artă Populară, Uniunea Artiștilor Plastici, Atelier 35, mai-iunie 1983, pagini nenumerotate.

stat și, pe de altă parte, auspiciile unei genealogii intelectuale ce se revendică de la perioada interbelică. Acestor texte le urmează analize scrise de critici contemporani special pentru această expoziție: Paul Petrescu, Ion Frunzetti, Răzvan Theodorescu. Le urmează ilustrații cu lucrările expuse. La finalul catalogului găsim un text amplu, de tipul unui manifest curatorial, redactat de Anca Vasiliu și publicat în franceză, deși restul catalogului este în limba română. Locul acestui text, pe lângă poziția de final/concluzii din partea principalei curatoare, are și scopul comunicării mai sincere și mai autentice a intențiilor expoziției.

Motto-urile catalogului – citate din Dimitrie Gusti și Lucian Blaga – sunt ilustrări ale preocupării centrale ale proiectului: legătura unei estetici, etici și subiectivități moderne cu unele tradiționale. Această relație este formulată în următoarea frază în termeni de reprezentare: în ce mod și în ce măsură poate o expresie modernă, cultă să reprezinte un ethos tradiționalist: „Nu se poate despărți cultura superioară de cultura poporului” (D. Gusti). În contextul anului 1983 este destul de limpede pe cine desemnează cultura superioară: o anumită pătură socială, cea a intelectualilor sau producătorilor de cultură cultă, artiștii profesioniști. Însă „cultura poporului” este departe de a fi un fenomen real, clar identificabil. „Poporul” este radical diferit de aceea multitudine de invidizi urbanizați, dislocați din mediul rural și proletarizați care forma populația statului românesc.

Departate de a fi alături de cea pătură intelectuală, „poporul” este plasat la sat sau, mai precis, în reprezentarea satului care este Muzeul. Aici, cunoașterea creată de o cultură rurală este conservată deoarece reprezintă sursa fundamentală a „civilizației” românești, reperul în recâștigarea autenticității. Peisajul întâlnirii dintre așezările umane și natură devine „cea mai însemnată carte pe care o poate scrie o civilizație” (Cantacuzino). „Poporul” este aici, așadar, națiune, acel subiect transistoric, cu potențial transcendent, purtat sau întrupat de-a lungul secolelor de indivizi reali.

Scopul expoziției, după Paul Petrescu, este „potențarea unor sensuri arhaice ale LOCURILOR prime ale spiritului românesc prin metafore gândite de artiștii contemporani”. Această tendință este îndreptată împotriva ”exotizării” și mai degrabă în sensul unei ”lucide re-evaluări a ideilor care modelează și dau înțeles structurilor”, potrivit afirmațiilor aceluiași Dan Georgescu. Formulată ca încercare de a comunica într-un limbaj modern sensuri și forme ce nu aparțin modernității, proiectul creionează ambiția găsirii unui al treilea discurs, un discurs comunicabil în contemporaneitate, dar care să aibă adâncimea milenară a unei cunoașteri dincolo de prezent, înțeles ca expresie privilegiată a timpului liniar al modernității.

Astfel, un important fir comun ce traversează textele din secțiunea istorică este atitudinea critică față de discursul modern al etnografiei, al folcloristicii și al ”erudiției” (Cantacuzino, Stahl, Bernea). Meritul recunoscut al ochiului modern al etnografului, sociologului și antropologului este recâștigarea demnității bine-meritate a lumii rurale. Știința, după ce își va fi îndeplinit rolul, trebuie abandonată pentru o subiectivizare a cercetătorului, o suspendare a științei, în câștigul descoperirii și trăirii unei cunoașteri specifice. Muzeificarea universului rural este expresia unei structuri culturale ce este văzută ca străină de cultura românească, ca fomă de cunoaștere

tipic occidentală.⁴⁰ Astfel, deși un instrument de explorare și descoperire a universului arhaic, știința modernă este expresia pierderii unei legături – prin modernitate/modernizare – a producătorului de cultură cultă cu „poporul”.

Expoziția este, din acest punct de vedere, ilustrarea unei metodologii de *reîntregire*. Ambiția sa este reformulată prin cuvinte rostite cu cincizeci de ani în urmă de Mircea Vulcănescu, fiind descrisă ca ”o lecție de contact cu izvoarele naționale autentice”. Arta este mijlocul prin care această nouă etapă, post-științifică este atinsă, rolul său fiind acela de anula efectele muzeificatoare – modernizatoare până la urmă – ale etnografiei, de a reda „sângele” și „sufletul” obiectelor tradiționale. Catalogul conține și un pasaj important despre Brâncuși, caracterizat ca artistul ce a înțeles și a tradus o cunoaștere specifică universului rural. Această cunoaștere, exprimată prin armonie geometrică și neagresiune față de natură (înțeleasă ca ambianță, medium și formă) poate fi găsită în arhitectura și sculptura țărănească. Brâncuși devine un artist-model în acest context, un artist exemplar, care reprezintă cel mai bine metodologia artistică ce se experimentează aici.

O altă idee importantă, regăsită într-o mare parte din textele critice, este cea a continuității acestui demers artistic. Autorii textelor observă că artiștii contemporani „se revendică de la tradițiile bimilenare ale culturii românești” (Frunzetti) și lucrările rezultate pot fi „premiza unui rodnic exercițiu pentru un viitor nu prea îndepărtat” (Paul Petrescu). Artiștii contemporani devin, astfel, continuatori ai unei „forțe de creație proprii psihiei colective, forță endemică într-o etnie” (Frunzetti), fiind totuși sincroni cu creații europene din secolul XX. Frunzetti încearcă o schiță a unui stil artistic românesc care ar demonstra această continuitate dintre universul rural și arta contemporană. În cadrul unui asemenea presupus stil, o relație specifică cu natura ocupă un loc central: o relație de armonie, de unde lipsesc agresiunea și forțarea naturii, caracteristice industrializării. Același stil duce la transdisciplinaritate: arhitectura se împletește cu meșteșugul și chiar cu folclorul și muzica tradițională și apoi cu artele sculpturii, picturii, desenului. În acest fel, expoziția conține premisele alcătuirii unui „program de creație”. Paul Gherasim, unul dintre artiștii participanți, caracterizează scopul expoziției: „sugerarea unei legături adânci, de substanță, între civilizația și spiritualitatea milenară a satului românesc și a artei noastre contemporane”.

Catalogul se încheie cu textul poate cel mai important, cel al curatoarei Anca Vasiliu. Primul lucru care poate fi observat este simetria dintre textul introductiv semnat de directoarea muzeului, Jana Negoită și textul lui Vasiliu. Scurta sa introducere corespunde vocii aparatului de stat, indispensabilă în orice producții culturale de oarecare anvergură și cuprinde câteva reflecții convenționale asupra instituției. Acestea își pierd însă din banalitate atunci când le comparăm cu textele produse de critici dar, mai ales, alăturate textului scris de Anca Vasiliu.

40. Citatul complet este: „Precum, fără nici un spirit critic, s-au plagiat, la un moment dat, artele străine, tot astfel, cu aceeași lipsă de atenție, s-a plagiat trecutul nostru și arta noastră populară, puțin mai târziu.” G. M. Cantacuzino.

Negoiaș argumentează împotriva considerării temei proiectului ca o contradicție sau un paradox, ci ca o asumare a reîntoarcerii la „obârșii”, la presupuse origini ale expresiei plastice specifice contextului românesc: „dintotdeauna, pentru a ne regăsi și recunoaște, ne-am întors la sat”. Muzeul Satului devine aici un spațiu excepțional, ce rupe normativitatea cubului alb al galeriei de artă contemporană, un spațiu „între cer și pământ”.

Și pentru Anca Vasiliu, muzeul este în centrul acestei expoziții, el nu este pur și simplu o „sumă de produse” țărănești, ci un loc anume, deosebit de important în configurarea identității societății românești, fiind locul „unde o civilizație se oferă momentului prezent, fără a-i impune, ci oferindu-i valorile specifice ale tradițiilor sale”. Muzeul Satului devine actualizarea, concretizarea fizică unui sat arhetipal românesc ce oferă sinteza unor „tipologii ale unei civilizații”. Acest sat arhetipal devine „expresia etniei noastre”, dezvăluind o dimensiune esențială a specificului românesc: „concepția universalistă profund ancorată în gândirea noastră”.

Tradiția este văzută ca formă de rezistență în fața prezentului, care este echivalat cu regimul de stat. Prezentul, în istoricitatea sa, în durata sa temporală semnifică realitatea de zi cu zi a prezenței inevitabile a aparatului puterii. Tradiția este durată: „persistence dans une permanence intérieure”. Spațiul, cealaltă dimensiune a tradiției, este definit ca *loc* unde se reproduce „spiritualitatea și sensibilitatea unei națiuni”.

Vasiliu identifică riscul proiectului ca fiind cel al confruntării între două „universuri opuse”, chiar dacă ele sunt constituite în aceeași „continuitate naturală a uneia și aceeași istorii”. Suspiciunea legitimă a publicului ar putea fi formulată ca întrebarea în numele cui și a ce se realizează această „implementare a artei moderne”. Din această perspectivă, miza devine însăși ilustrarea continuității trăirii, a actualității satului cu a sa *Weltanschauung* în contemporaneitatea modernizată și industrializată. Este împiedicarea muzeificării muzeului, a excesivei sale *scientizări*. Proiectul se constituie, astfel, ca asigurarea șansei unice de supraviețuire a muzeului și, în același timp, „una dintre modalitățile apte pentru a defini – (...) – specificitatea caracteristicilor unui popor în toate manifestările sale”.

Obiectele moderne prezentate fac în mare măsură referință la materiale, tehnici, estetici ce țin de obiectele tradiționale. Satul „originar” este pus în perspectivă de arta modernă împreună cu „sursele noastre”, „viața noastră comună de altădată”. „Vitalitatea” obiectelor moderne restaurează, paradoxal, sensurile arhaice, tradiționale ale obiectelor satului. Sensuri pierdute, de altfel, o dată cu includerea acestor obiecte în muzeu. Riscul muzeificării, al mortificării obiectelor este atent sesizat de Vasiliu. Actualitatea artei moderne, în expresia sa contemporană, de reacție și raportare la contextul socio-politic care o conține, face obiectele să „trăiască”. Le dă viață.

Mecanismul punerii în viață ține, paradoxal, de contagiunea caracterului non-utilitar al obiectului de artă modern. Obiectele funcționale țărănești sunt desprinse încă o dată de utilitatea lor, ele alcătuind „derulări scenografice superbe”, martore ale unei relații speciale cu natura. Conform curatoarei, aceste obiecte sunt chiar mai mult decât atât, ele sunt rezultatul unor aplecări „aproape genetice”, transmise din generație în generație, aplecări ce evocă „viața colectivă a Românilor de-a lungul întregii istorii”.

Principiul ce guvernează această expoziție este, conform lui Vasiliu, o modalitate specială de a se raporta, ca ființă umană (creatoare) la *loc*, la un *loc* al său. Această modalitate este specifică „Românului” și este dată de continuitatea sa în exercitarea acestui raport, cu alte cuvinte, de continuitatea locuirii sale pe anumite teritorii precise, de sedentarismul culturii sale.

Însăși această specificitate este tema fundamentală a expoziției, crezul său, și este totodată ceea ce leagă acești artiști de artizanii obiectelor tradiționale. Această legătură este dată prin apartenența etnică comună, înțeleasă nu doar ca denominare simplă ci, mai ales, ca apartenența supradeterminată la un subiect transcendențial ce traversează epocile: națiunea. Legătura este creată printr-un „un principiu formativ intim”, un principiu „românesc”, ce ajunge să „gverneze procesele esențiale ale creației artistice”, fie ele tradiționale sau moderne.

Faptul că subiectul discutat este constituit doar din obiecte vine în continuarea tendinței obiectuale atât a instituției, cât și a practicilor artiștilor. Curatoarea afirmă că este tocmai datorită absenței locuitorului satului că obiectele ne dau „măsura veritabilă și plină de viață a tradiției”. Națiunea există în sensul în care este actuală, trăiește prin discurs și obiectualitate. Oamenii, în individualitățile lor multiple, participanți mai mult sau mai puțin activi la realitatea socio-politică, sunt secundari. Este și motivul pentru care o „mobilizare” din partea artiștilor și intelectualilor asociați scenei de artă este posibilă doar pentru apărarea unei sume de obiecte, Muzeul Satului.

Expoziția *Vatra* din 1984 (mai-iunie) de la Muzeul Satului continuă programul început prin expoziția *Locul - Faptă și metaforă* a curatoarei Anca Vasiliu și a unui grup informal de artiști.⁴¹ Definită ca „întoarcere la obârșiile noastre” (Jana Negoită)⁴², expoziția prezintă simultan o expunere etnologică a unor vetre rurale și o expunere de artă contemporană a unor lucrări ce *reflectează* asupra vetrei ca obiect generic.

Vatra înseamnă locul pe care se face focul. Din punct de vedere utilitar, demonstrat și lingvistic, cuvântul, dar și obiectul, deci ideea de vatră – arată contributorii la catalog – este foarte vechi, datând din epoca preistorică. Continuitatea sa recomandă vatra ca loc, obiect și idee ce poate dezvălui mult despre specificul autenticității românești. Oameni de știință (lingviști, etnografi, antropologi) așează vatra în centrul unei cunoașteri a acestei ființe naționale. Filosoful Gabriel Liiceanu dă o perspectivă primordial europeană asupra sensului vetrei prin corelarea sa cu *hestia* grecească, ce este atât centru al cetății, cât și al casei, loc al focului casei, dar și zeitate ce garantează întoarcerea acasă a celor plecați și deci continuitatea „identității și esenței”. Referințele la cultura grecească se regăsesc și în textul scris de Paul Drogeanu și într-un citat ales din Vasile Pârvan, dar și prin citatul din Platon. Amalgamul de

41. Informațiile folosite aici sunt preluate din catalogul *Vatra. Locul – faptă și metaforă*, mai-iunie 1984, Muzeul Satului și de Artă Populară, Uniunea Artiștilor Plastici din R. S. România, pagini nenumerate. Eserile cuprinse sunt fără titluri, de aceea vom opta pentru notarea citatelor prin numele mare al autoarei/autorului între paranteze imediat după citare.

42. Jana Negoită ocupa în momentul respectiv postul de muzeograf-șef al Muzeului Satului.

perioade în care au fost produse textele este un argument pentru continuitatea relevanței vetrei ca formă arhetipală de raportare a omului la lume.

În descoperirea ideii de vatră se poate citi obsesia pentru identificarea unei forme primordiale a identității românești, o formă ce le poate explica pe toate celelalte și a cărei repetiție garantează autenticitatea expresiei etnice. Într-o asemenea reflecție, Ion Frunzetti observă că vatra poate fi considerată ilustrarea lingvistică cea mai bună a „mirificei permanențe a unui complex mod de funcționare spirituală a întregului nostru popor”⁴³. Statornicia și sedentarizarea devin în această narațiune cadrul dătător de sens al creării culturii și identității, atât colective cât și individuale – *Eu* (Frunzetti). Vatra devine o tautologie: tocmai tradiția este cea care arată că specificitatea „Românilor” este legătura cu tradițiile, respectarea și continuitatea lor. În acest context, arta contemporană are rolul de a traduce această cunoaștere într-un limbaj universal, cel al artei moderne, asigurând astfel comunicabilitatea acestei specificități. Paul Petrescu și Paul Drogeanu pun accentul pe o mitologie ce străbate continentele și secolele pentru a arăta sensul primordial uman pe care vatra îl are. Aceasta devine atât de importantă, încât este tradusă ca fiind chiar ilustrarea de căpătâi și forma cea mai de bază ce organizează spațiul uman, separându-l de natură, ca „fundatie a culturii” (Drogeanu), devenind metaforă atât a „vetrei satului” cât și a „vetrei neamului” (Drogeanu).⁴⁴ Aspectul de simultană universalitate (Frunzetti) și specificitate românească a acestei forme este doar aparent paradoxal. Avem de-a face, de fapt, cu o ilustrare a principiului inserării în universal prin afirmarea specificității etnice.

Textul curatoarei Anca Vasiliu rafinează conceptual structura textelor precedente, ce trimit către articularea unei ontologii. Vatra devine forma de bază a organizării spațiului în cadrul unei asemenea ontologii. Conform autoarei, vatra este o formă prin care sensul ontologic al omului/românului poate fi înțeles. Prin redescoperirea înțelesului vetrei este dezvăluită „dinamica reducției la esențe prin eliminarea succesivă a celorlalte limite, până la regăsirea sinelui adevărat, echivalent cu lumea de ființe, de idei și de sentimente cu care te identifiți. Paradigmă a acestei esențializări a umanității, VATRA este locul genetic al existenței, ca trup și spirit, a omului socializat.” Autoarea continuă prin suprapunerea unui alt sens vetrei, acela de „însuși numele ființei vii a culturii românești”. Desăvârșirea introducerii ideii de vatră într-o ontologie etnică realizată de Vasiliu plasează proiectul expozițional într-o poziție centrală pentru articularea discursului național-europenist în epocă.

Ambiția expoziției este o interpretare a fenomenului civilizației sătești în termenii artei contemporane, astfel încât să dezvăluie caracterul „viu” al obiectelor, prin „mutarea esențialului pe un alt plan decât cel al strictei obiectualității”. Astfel, instrumentele artei contemporane sunt folosite pentru a găsi o cale „a desăvârșirii cunoașterii de noi înșine”, cu alte cuvinte, o cale de a livra autentică specificitate românească. Autoarea încheie prin accentuarea „complexei calități ontologice” a vetrei, ilustrată în expoziție, ce ar putea deschide, la rândul său, calea unei „ontologii” și „estetici”.

43. *Vatra. Locul - faptă și metaforă*, catalog de expoziție, mai-iunie 1984, Muzeul Satului și de Artă Populară, Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Socialistă România, 1984, nepaginat.

44. Idem.

În elaborarea concepțiilor bliagiene asupra unei literaturi naționale, țăranul devine un fel de „obiect de artă depolitizat”.⁴⁵ Astfel, figura țăranului reprezintă națiunea și este un produs cultural potrivit exportului. Folclorul devine pentru junimiști un rezervor al autenticității românității în arena mondială a culturilor. Căutarea specificului național va îndrepta atenția intelectualității românești către universul satului. Titu Maiorescu deja vedea un potențial în tematica țărănească în sensul în care poate concura în arena canonului literaturii europene.⁴⁶

Apogeul acestei direcții este atins în epoca interbelică când Lucian Blaga caută crearea unei filosofii tipic românești, inspirată direct din ethosul rural. Pentru Sorin Antohi, proiectele lui Lucian Blaga, ale altor contemporani ai săi și, mai târziu, al lui Constantin Noica, de a crea filosofii tipic românești sunt reacții de „evadare din tărâmul stigmatizant al geografiei și geografiei simbolice”⁴⁷ (tărâmul Europei de Est și al Balcanilor). Aceste filosofii pot fi definite critic ca ontologii etnice. Conceptul se referă la reprezentarea etnicității de către elitele intelectuale în diverse discursuri ce au în comun înțelegerea istoriei, etnicității și naționalității ca ontologice, fundamentale pentru ceea ce este o persoană sau o multitudine. În această narațiune, rolul pe care o persoană îl joacă în societate și rolul pe care o anumită societate îl joacă în lume și istorie sunt date de etnicitatea românească. Spre deosebire de bovarismul cultural, definit ca o evadare orizontală, din perspectivă geografică, ontologia etnică este o evadare verticală din tărâmul în care privirea orientalizantă occidentală înscrie societatea românească, o evadare verticală din mizeria istoriei. Ontologia etnică presupune, ca metodă, indigenizarea conceptelor filosofice occidentale de timp, spațiu și ființă. Contextual, Antohi observă că ontologiile etnice produse de acești intelectuali pot fi văzute ca o reacție la „atitudinea auto-depreciativă a elitelor blazate” contemporane, o atitudine de laudă și admirație pentru produsele Occidentului european și de dispreț pentru cultura locală.⁴⁸

Epoca este, de altfel, definită de o înțelegere a universului țărănesc ca locus al specificității, a țăranului ca desemnare metonimică a națiunii și a produselor populare ca produse culturale ce pot pune societatea românească pe harta marilor culturi. Claude Karnoouh observă că proiectul culturii naționale este încercarea de „a concura (...) cu alte discursuri venite din Occident, care se impun pentru că manifestă, reprezintă, legitimează și emblematizează (...) modernitatea în experiența sa cea mai radicală”. Același Occident nu doar livrează pachetul modernității, dar „îi și constrânge pe toți cei rămași la distanță de modelul său să-l asimileze, de bunăvoie sau

45. Alex Drace-Francis, *The Making of Modern Romanian Culture. Literacy and the Development of National Identity*, Tauris Academic Studies, Londra, New York, 2006, p. 187.

46. Titu Maiorescu, „Literatura română în străinătate”, (1882), în *Critice*, 1967, vol. 2, p. 253.

47. Sorin Antohi, „Romania and the Balkans. From geocultural bovarism to ethnic ontology”. *Transit online*, Nr. 21/2002, accesat pe 20 august la <http://www.iwm.at/read-listen-watch/transit-online/romania-and-the-balkans/>.

48. *Ibid.*

cu forța”.⁴⁹ Sub presiunea demonstrării capacității de concurență culturală, în 1937, România participă la Expoziția Mondială cu un proiect inspirat din lumea rurală, punând bazele imaginii „țărănești” cu care va fi asociată societatea românească în următorul secol.

În același an, Blaga livrează discursul său de recepție la Academia Română, „Elogiu satului românesc”.⁵⁰ Text devenit canonic pentru tradiționalism în cultura românească, discursul are ca miză plasarea lumii satului în centrul vieții sociale și culturale românești, autorul făcând „elogiul (acestei) nemuritoare prezențe, care n-a ocupat nici un scaun”. Filosoful se dedică în această perioadă proiectului său de viață, constituirea unei filosofii românești. Educat și format în spiritul raționalității și metafizicii filosofiei occidentale clasice, Blaga caută să identifice un ethos românesc pornind de la folclorul românesc pe care apoi îl va structura într-un sistem filosofic. Ambiția sa este de a da formă discursivă – de logos – entității ființei naționale, concurând astfel cu marile sisteme filosofice ale lumii occidentale.

În referințele ce marchează caracterul genealogiilor intelectuale de la care se revendică artiștii și intelectualii menționați, găsim puse laolaltă două perspective asupra analizei ruralității în opoziție de la începutul secolului XX: viziunea ontologică reprezentată de Lucian Blaga și cea analitică adoptată de Henri H. Stahl.

Disputa dintre cele două abordări începe în anii '30 când Stahl⁵¹ formulează una din puținele critici la adresa publicațiilor pe filosofia culturii blagiene.⁵² Pentru Stahl, doar etnografia și sociologia puteau studia corect și cu respectul cuvenit lumea satului. Abordarea corectă, conform sociologului, este de a studia în mod concret, pe teren, obiceiurile și cosmoviziunea țăranilor, departe de mistificările pe care o abordare filosofică le presupune. Stahl consideră nu doar criticabilă viziunea lui Blaga, ci crede că este necesar de a fi respinsă, văzând-o ca un real obstacol în calea unui studiu științific.⁵³

Importanța acestei dispute o găsim abia în anii '80 când Stahl publică *Eseuri critice*⁵⁴, un volum ce reunește diverse texte ce compun global viziunea sa asupra interpretării culturii țărănești. Un loc semnificativ în acest volum îl ocupă critica viziunii lui Blaga, pe care Stahl o consideră o metodă esențialistă, antiștiințifică. Stahl analizează în amănunt mai multe opere ale lui Blaga⁵⁵ urmărind să reformuleze o sinteză

49. Claude Karnoouh, *Inventarea poporului-națiune. Cronici din România și Europa Orientală 1973-2007*, tr. Teodora Dumitru, Idea Design & Print, Editură, Cluj, 2011, p. 210.

50. Lucian Blaga, „Elogiul satului românesc”, în *Izvoade – eseuri, conferințe, articole*, Editura Minerva, București, 1972, p. 2.

51. Henri H. Stahl „Satul românesc: o discuție de filozofie și sociologia culturii”, *Sociologia românească*, 2 (1, 12), 1937, pp. 489-502, pp. 490-492. Vezi și Henri H. Stahl, „Metode și moravuri «științifice»”, *Revista Fundațiilor Regale* 12 (1), 1945, pp. 155-167.

52. Este vorba de Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.

53. Pentru punerea în context istoric a disputei, vezi Katherine Verdery, *National Ideology*, pp. 66-67.

54. Henri H. Stahl, *Eseuri critice despre cultura populară românească*, Minerva, București, 1983.

55. Edițiile folosite de autor sunt: Lucian Blaga, „Elogiul satului românesc”, Academia Română, *Discursuri de recepție*, 1937; *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969 și *Hronicul și cântecul vârstelor*, Eminescu, București, 1937. Apud Henri H. Stahl, *op. cit.*, p. 77.

a acestor lucrări, sinteză critică și care ar arăta invaliditatea perspectivei blagiene. Pornind de la critica surselor lui Blaga, sociologul observă că acestea sunt mistificate, filosoful bazându-se pe experiența sa din copilăria petrecută la sat.⁵⁶ Pornind de la acele amintiri îndepărtate și mult transformate de înaintarea în vârstă, Blaga creează un construct mai degrabă literar-artistic, poetic decât științific: „cam aceasta este greșeala pe care o face Blaga: antrenat de propria gândire, el ajunge a fi victima unui fel de obsesii, de halucinație”.⁵⁷ Stahl continuă acest tip de observație în ideea că Blaga dezvoltă o filosofie proprie pe care apoi o atașează viziunii populare despre lume a culturii țărănești. În schimb, dacă s-ar fi rezumat la a analiza elemente de cultură populară, ar fi fost un foarte bun interpret al culturii țărănești.⁵⁸ Dinamica transcendențială pe care această metodă o propune duce către o mistificare și o asociere ontologică a unor fapte sociologice. Mai mult, viziunea lui Blaga este văzută ca încurajând un naționalism xenofob și ducând către căi periculoase pentru o înțelegere a culturii românești⁵⁹. Publicarea volumului este o intervenție dură în dezbaterile de legitimare și influență a intelectualilor în disciplina sociologiei⁶⁰.

Câteva decade mai târziu, antropologul francez Claude Karnoouh reia o critică a filosofiei blagiene și a consecințelor acesteia asupra discursurilor despre cultură și identitate din contextul românesc.⁶¹ Criticându-l pe Blaga, antropologul francez observă că acesta nu *reflectează* asupra condițiilor de producție a unei asemenea gândiri filosofice românești, evitând întrebări spinose precum: de ce tocmai acum și tocmai așa se poate afirma cultura românească. Motivul, după Karnoouh, este descoperirea că aceste condiții țin de istoricitatea timpului și de jocurile geo-politice ale vremii. Astfel, în contextul matricei coloniale a puterii, statul modern presupune „dezvoltarea unui sistem instituțional destinat adaptării, line sau brutale, a dezdăcăinașilor veniți din comunități rurale sau din culturi exotice la modul de viață urban”.⁶² Karnoouh mai observă că Blaga nu folosește întâmplător cuvântul „a exploata”⁶³, el indicând paradigma sub care explorarea universului satului se face: o explorare instrumentală pentru scopurile modernității, constând în „a o deturna către obiectivitatea proprie esenței modernității”⁶⁴. Astfel este înțeleasă muzeificarea sau monumentalizarea (termenul lui Blaga) culturii pe care o numește minoră, cultura satului.

56. Henri H. Stahl, *op. cit.*, pp. 94-107.

57. *Ibid.*, p. 110.

58. *Ibid.*, pp. 143-144.

59. Pentru consecințele criticii lui Blaga în volumul *Eseuri critice* vezi Ștefan Guga, *Sociologia istorică a lui Henri H. Stahl*, Tact, Cluj, 2015, pp. 63-72.

60. Conform Ștefan Guga, *op. cit.*

61. Claude Karnoouh, *Inventarea poporului-națiune. Cronici din România și Europa Orientală 1973-2007*, tr. Teodora Dumitru, Idea Design & Print, Cluj, 2011.

62. *Ibid.*, pp. 209-210.

63. Lucian Blaga, „Critica literară și filosofia”, *Saeculum*, anul 1, nr. 2, mar.-apr. 1943, București, p. 3-15: „Cultura populară, folclorică, reprezintă un rezervoriu de o bogăție încă necuprinsă, de motive ce ar putea să fie exploatate”, p. 12.

64. Claude Karnoouh, *op. cit.*, p. 212.

Proiectul național, „străin felului în care se rostește pe sine subiectul arhaic, sfarmă comunitățile rurale, experiențele trăite și gândite ale tradițiilor lor”, reproducând fidel violența modernității. De altfel, conform observației lui Karnoouh, tipic statului modern din Europa de Est este o „instrumentalizare filosofică a tradiției”.⁶⁵

Demersul lui Blaga este asemănat unui „exorcism contra Occidentului, care în același timp îl fascinează și-l oripilează prin voința sa de a domina totul”⁶⁶, dorința filosofului de a crea o gândire ce se plasează ofensiv față de spiritul modernității occidentale, scopul fiind scoaterea din starea de „servitute” geo-politică.⁶⁷ Această dorință ofensivă este, de fapt, defensivă în raport cu criza identitară a începutului de secol XX și dezastrul primului război mondial. Epoca interbelică este marcată de o criză pe toate planurile existenței în spațiul european, iar criza identitară este poate cea mai acută, având în vedere consecințele și mai dezastruoase ce-i vor urma în decadele următoare. Modernizarea statelor din Europa de Est este văzută astfel ca o pierdere a autonomiei și singularității comunităților lor.⁶⁸ Sistemul filosofic dezvoltat de Blaga, ca reacție în fața violenței modernității este, conform lui Karnoouh, semnul unei sfere sociale pacificate „sub egida unui consens care respinge rupturile sociale inerente modernității”, disimulând „mobilizarea generală, războiul civil, războiul total economic și militar”.⁶⁹ În fața lipsei de siguranță socială și comunitară dată de violența modernizării, etnicismul pare mai degrabă „o oglindă spartă a visurilor comunității, de care toți s-au agățat cu disperare, implorând puțină conviabilitate”.⁷⁰

TRADIȚIE ȘI AUTO-EXOTIZARE

Ambele critici, și cea al lui Stahl și a lui Karnoouh, deși vin din zona sociologiei, etnografiei și antropologiei par ecouri ale principalelor puncte critice la adresa acestor domenii provenind din zona studiilor post-coloniale.⁷¹ Formulate în special în anii 90, o dată ce studiile postcoloniale și studiile despre subalternitate au câștigat popularitate academică în părți diverse ale globului, aceste poziționări critice ținesc aria de cunoaștere mai largă a antropologiei-sociologiei-etnografiei ca un câmp important pentru instituirea și reproducerea unui discurs colonial. Astfel, etnografia și, în general, antropologia sunt arii disciplinare ce participă la formularea culturilor și societăților europene ca alterități inferioare – „sălbatică”, „mistice”, „pre-moderne”, „necivilizate”, „primitive” etc. –, în raport cu care societățile occidentale sunt supe-

65. *Ibid.*, p. 213-214.

66. *Ibid.*, p. 209.

67. *Ibid.*, p. 218.

68. *Ibid.*, p. 221.

69. *Ibid.*, p. 222.

70. *Ibid.*, p. 215.

71. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. Routledge, Londra și New York, 2013, 2013, pp. 102-106.

rioare, avansate avanposturi ale progresului. Criticile se referă atât la structurile și ideile implicite disciplinei ca parte constitutivă din metodele și modalitățile de a privi și interacționa, cât și la practicile contemporane ale etnografilor în interacțiunea lor cu subiectul lor. Pe noi ne va interesa în special primul tip de critică: acelea care identifică etnografia ca disciplină construită în mod istoric de așa manieră încât interpelează subiectele observate ca „Ceilalți” ai Europei, „Ceilalți exemplari”.⁷² Întreaga arie disciplinară circumscrisă antropologiei-etnografiei devine un instrument fundamental în „descoperirea” celuilalt, adică în definirea sa conform narațiunii trimfaliste ale modernității occidentale. Astfel, cele mai dure dintre aceste critici nu văd antropologia pur și simplu ca purtând mărcile discursului colonial, ci ca fiind unul dintre instrumentele sale de vârf.⁷³ Etnografia este interpretată ca un câmp al producerii reprezentării ce reflectă raporturi de putere specifice, bazate pe asimetria geopolitică instituită de istoria colonialismului. În aceste raporturi de putere este reprodus mitul obiectivității perspectivei enunțatoare – ideea conform căreia poziția subiectului ce enunță cunoașterea despre subiectul studiat deține adevărul.

Revenind la observațiile lui Verdery menționate la începutul acestui text, ea amintește că, spre deosebire de caracteristicile etnografiei din occident, studiile de etnografie și antropologie dezvoltate în periferie nu poartă mărcile misiunii civilizatoare. Principala lor misiune este de a promova identități locale. Acestea pot, cel mult, crea câmpuri de interacțiune cu occidentul. Prin urmare, ceea ce stă la baza științelor sociale în periferie este ideea de națiune și misiunea exprimării națiunii, spre deosebire de exprimarea unei misiuni civilizatoare.⁷⁴

Universul satului devine principalul purtător al expresiei acestei definiții a națiunii. Acesta este un locus al ontologiei etnice mai puțin ancorat în realitățile sociale, economice și culturale ale mediului rural⁷⁵, ci este mai degrabă o proiecție intelectuală, creată cu scopul răspunderii în fața imperativului autenticității în modernitate. Acest imperativ presupune esențializarea societăților în forme cognitive echivalente: specific fiecărei națiuni.⁷⁶ Elita intelectuală sedusă de propria-i fantezie sătească recurge la acest construct ca fiind specificul națiunii române. În încercarea de a ieși în față, a ocupa un loc cât mai privilegiat în rigida și coloniala ierarhie a națiunilor, intelectualitatea supralicitează capacitatea de explicare a lumii a acestui produs local. În viziunea ontologiei etnice, satul oferă răspunsuri complexe dilemelor filosofice ale lumii moderne, având o capacitate extraordinară de a genera teorii și principii ale existenței umane ce sunt specifice doar sieși. Țăranul este figura emblematică a ace-

72. Richard Fardon, (ed.) *Localizing Strategies: Regional Traditions of Ethnographic Writing*, Scottish Academic Press, Edinburgh, 1990, p. 6.

73. *Ibid.*, p. 9.

74. Katherine Verdery, *National Ideology*, vezi nota 48, p. 329.

75. Pentru o perspectivă sociologică a realităților rurale din perioada regimului Ceaușescu, vezi Katherine Verdery, *The vanishing hectare. Property and Value in Postsocialist Transylvania*, Cornell University Press, 2003 și Gail Gligman, Katherine Verdery (eds.), *Peasants Under Siege. The Collectivization of Romanian Agriculture, 1949-1962*, Princeton University Press, 2011.

76. Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?*, Zed Books, Londra, 1986.

tui univers, el devenind o reprezentare, o proiecție culturală, nicidecum un subiect politic legat de realitățile sociale contemporane.⁷⁷

CONCLUZII

Artefactul lumii satului, produs prin intermediul expozițiilor mai sus amintite, este, astfel, nimic altceva decât manifestarea subiectivității coloniale de tip etnografic specifice raționalității occidentale. Aceasta presupune crearea unui *Celălalt* ce trebuie studiat, cartografiat, taxonomizat, obiectificat. Această diferență fundamentală între privirea ce produce cunoaștere și obiectul de cunoscut este întrupată și în arhitectura constructului lumii sătești. În acest sens, cea din urmă este o manifestare literală a uneia dintre cele mai importante epistemologii coloniale, cât se poate de compatibilă cu modernitatea occidentală pe care încearcă să o critice.

Tradiția devine pretextul filosofic pentru „o axiologie a unității politice naționale”, în cercetarea socială, ea devine „folclor, etnografie, museografie – tot atâtea tipuri de cunoaștere consacrate legitimării unității sociale și culturale naționale”. Pentru piață, tradiția devine marfă și obiectiv turistic, iar în domeniul educației de masă, tradiția devine „spectacolul folcloric, catharsis teatral ce garantează consensul etnico-istoric”.⁷⁸ Această prescripție a tradiției nu înseamnă altceva decât a „te situa în inima a ceea ce metafizica subiectului și cucerirea occidentală a lumii pregătiseră de multă vreme”.⁷⁹ Reproducând această privire colonială de tip etnografic, creatorii ontologiilor etnice se înscriu în matricea colonială, interiorizând-o. Muzeificarea realităților sociale concrete are ca rezultat ignorarea inegalităților și injustițiilor prezente în lumea rurală concretă și generate de impactul violent al modernizării.

În discursul despre identitatea națională rafinat în abordarea neo-tradiționalistă în artă, vedem la lucru o instrumentalizare a ruralității astfel încât se potențează și consolidează dinamicile coloniale împletite în cunoașterea de tip antropologic-etnografic. Doar că aici, producerea Celuilalt – producerea alterității – este aplicată culturii locale, culturii de care subiectul-enunțator aparține într-o oarecare măsură. Lumea rurală a satului este caracterizată ca o lume paralelă modernității, iar prin definirea sa ca sursă a românității se postulează alteritatea ca trăsătură centrală a identității locale. Astfel, specificul național, definit prin producerea unei alterități tipice cunoașterii de tip etnografic, rămâne o raliere fidelă la preceptele modernității și nicidecum o critică a sa. Ontologia etnică, mistificând și exotizând un subiect identificat ca o alteritate – subiectul țărănesc – oferă modernității, ce are nevoie constant de alterități, un subiect perfect.

77. Pentru o pertinentă analiză a rezistenței țărănești în fața imperativelor modernizării, vezi Daniel Chirot, capitolul 7, „The developed political colonial economy and the agrarian crisis. 1864-1917”, *Social Change in a Peripheral Society: The Creation of a Balkan Colony*, Academic Press New York, 1976, pp. 119-158. Versiunea în limba română: *Schimbarea socială într-o societate periferică: crearea unei colonii balcanice*, tr. Victor Rizescu, Corint, București, 2002.

78. Claude Karnoouh, *op. cit.*, p. 222.

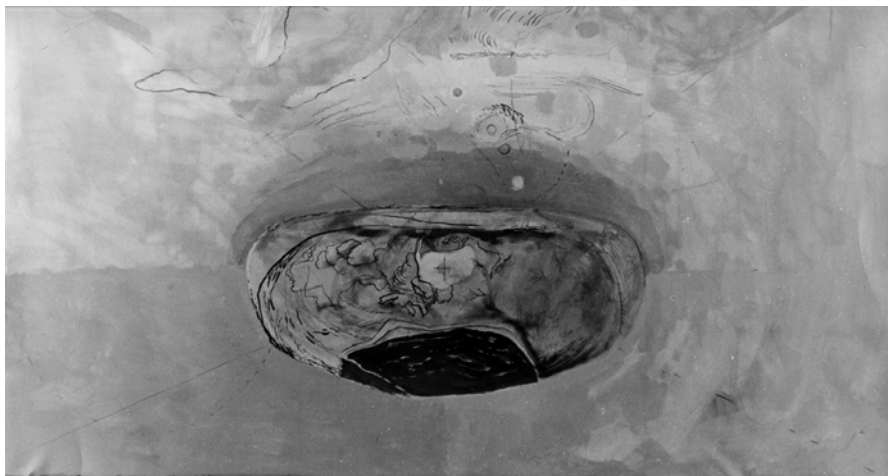
79. *Ibid.*, p. 223.



Însemnare pentru Duminicile din octombrie (I.) (Termină Mare 1983)

desen colorat / pictură
105 x 175 cm

Constantin Flondor, *Însemnare pentru Duminicile din octombrie (I)* (Note for October Sundays I) Proposal for Vatra (The Hearth).
Photo: Anca Vasiliu



Însemnare pentru Duminicile din octombrie (II.) (Termină Mare 1983)

desen în loase / pictură
105 x 175 cm

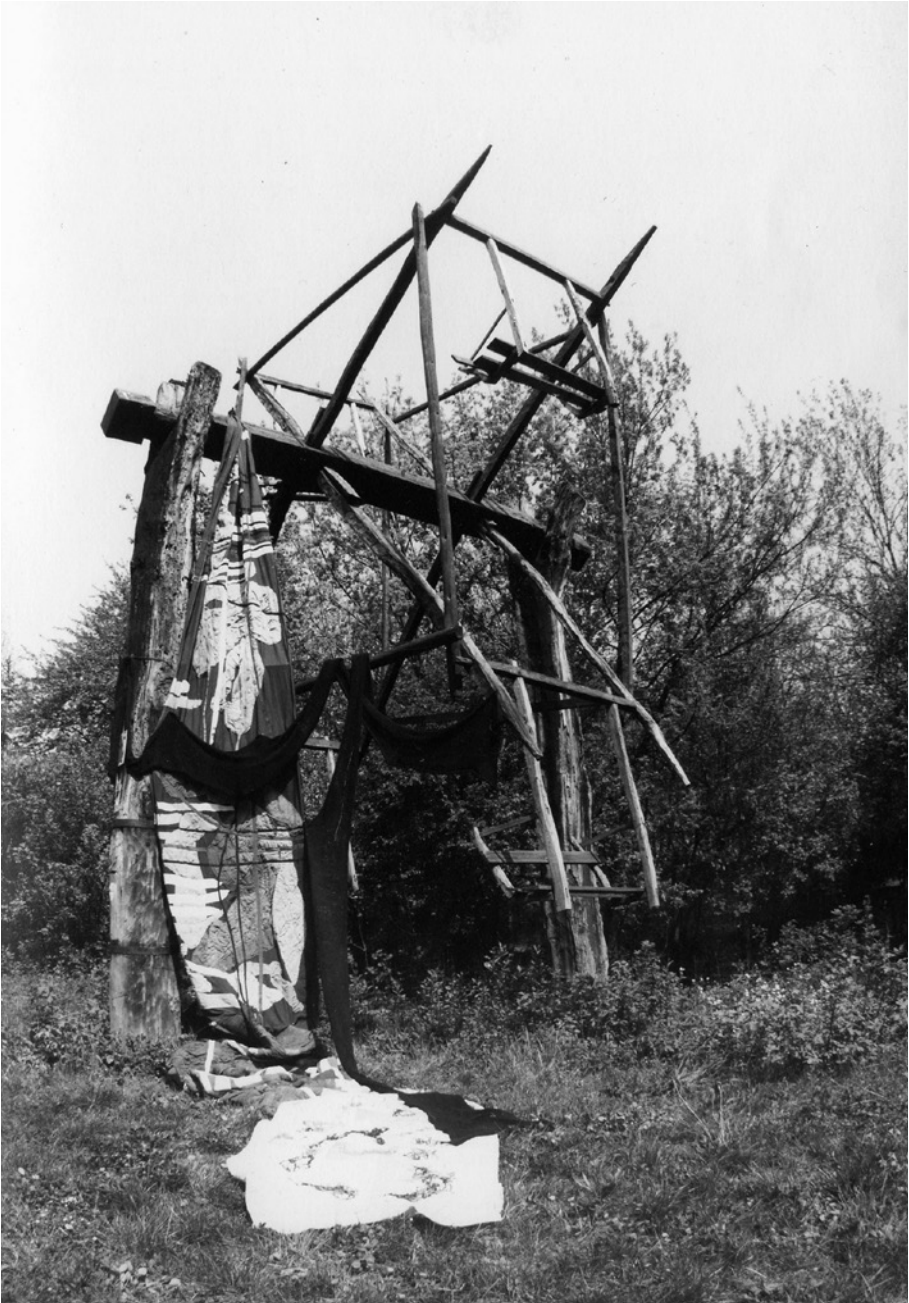
Constantin Flondor, *Schiță pentru pachet de văzduh = spațiu între cuget și visare* (Însemnare Pentru duminicile din octombrie II).
[Sketch for Sky Package - Space between Spirit and Dream - Note for October Sundays II] Proposal for Vatra (The Hearth).
Photo: Anca Vasiliu



Vatra (The Hearth), exhibition view, Village Museum, Bucharest, 1984.
Photo: Anca Vasiliu



Mariana Oloier's intervention exhibited in *Vatra (The Hearth)*, Village Museum, 1984.
Photo: Anca Vasiliu



Vatra (The Hearth), exhibition view, Village Museum, Bucharest, 1984.
Photo: Anca Vasiliu

TRADITION AND NATIONAL SPECIFICITY. THE CURATORIAL DISCOURSE IN THE EXHIBITIONS *STUDIUL (THE STUDY)*, *LOCUL - FAPTĂ ȘI METAFORĂ (THE PLACE — ACT AND METAPHOR)* AND *VATRA (THE HEARTH)*

VEDA POPOVICI

THE ROLE OF TRADITION IN THE NATIONAL PROJECT

The '80s are an important decade in recent history: apart from being the years that preceded and enhanced the circumstances for the fall of the regime in 1989, it is the period in which groups of intellectuals cemented their positions in relation to the nationalist imperative of the establishment. The nationalist trend that started in 1972 with the texts that will become known as the July Theses¹ is a turning point in the evolution of the socialist regimes in the Romanian context. In the July Theses, the domain of culture is identified more than ever as a fundamental one for the dynamic of power, as the regime believed it was mandatory to reify its vision in the field of cultural production. The nation becomes the central topic, based on which a complex process will begin, in order to establish who is more legitimate in defining national specificity, the nation and the meaning of tradition.

The dominant approach in post-1989 historiography concerning the nationalist dimension is an etatist approach, whose unanimous conclusion can be summarised as follows: the nationalist trend is a manoeuvre carried out by Ceaușescu's regime in order to legitimise the monopoly of the single party.² The main consequence of

1 The original titles are "Expunere la Consfătuirea de lucru a Activului de Partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative" (Presentation at the work meeting of the Party activists in the domain of ideology and of political and cultural-educational activity), *Scântea*, 13 July 1971, "Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii" (Action proposals for improving the political and ideological activity for the Marxist-Leninist education of party members and of all workers), *Scântea*, 6 July 1971. They would be joined later by "Programul Partidului și Statutul Presei" (The party's programme and the status of the press) of 1975.

2 See Michael Shafir, *Romania. Politics, Economics and Society*, Frances Pinter, London, 1985 and "Etapa naționalismului comunist și a izolaționismului ceaușist" (The period of communist nationalism and of Ceaușescu's isolationism) in Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrințu, Cristian Vasile (ed.), *Raport Final*, Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste (Final report, the Presidential Commission for the Analysis of the Communist Dictatorship), Humanitas, Bucharest, 2007, pp. 325-332.

this position was the shifting of the importance given to intellectuals, and therefore to their enhanced reaction and influence capability in the public sphere, to a secondary place³. A voice that brings a very different perspective to the discussion is that of the sociologist Katherine Verdery.⁴ She considers the nationalism of Ceaușescu's regime from the perspective of a discourse analysis carried out through a sociological method that places the role of intellectuals at the heart of understanding the transformations that took place in the '70s and '80s. According to her analysis, the relationship between the establishment and the intellectuals is not simply a mono-directional one, of coercion and economic pressure, but instead a complex and reciprocal one, even though, obviously, asymmetrical: "the party was «forced» to enter the realm of national values (but not unwillingly) under the pressure of others, especially intellectuals, which it could not engage in any other manner".⁵

For Verdery, *the Nation*⁶ is in this context a key symbol that concentrates the complex genealogy of the political and cultural tensions of the past 150 years. Various groups and strata of the political and intellectual elite would use this key symbol of the Nation in order to assert their own vision on societal tensions throughout this period. Taking into account this genealogy, the researcher states that the main rationale for the nationalist trend of Ceaușescu's regime was the need to involve the intellectuals in the regime's policies. Cunningly, the regime brings to the fore the nationalist perspective as a reaction to the intellectuals constant need to refer to the national identity. In other words, the regime proposes the theme of identity as a central theme for cultural production, something that was already desired by most intellectuals, for some of them this being even a constant urgency.⁷ In referring to the intellectual elite's own tradition, the regime aimed to become the arbiter of the new debates concerning the nature and purpose of the Nation, thus

3. See, for instance, Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu, 1965-1974 (Intellectual life in the first decade of the Ceaușescu regime, 1965-1974)*, Humanitas, Bucharest, 2014. Cristian Vasile's work, although dedicated to the intellectual and artistic life, draws a very particular portrait of this domain: it analyses the key events and characters in the field of theatre, of museum historiography, education, literature, and amateur artistic movement. The accent placed on researching the documents issued by the regime (the archive documents belonging to the Propaganda Department of the Communist Party's Central Committee), and the placement in the background of the discourses developed by the intellectuals cause Vasile's work to approach nationalism from the point of view of institutional coercion. Thus, the potentially active role of intellectuals is given a subordinate place.

4. Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub comunism (Compromise and resistance. Romanian culture under communism)*, Humanitas, Bucharest, 1994. The original work had the title *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, University of California Press, Los Angeles, 1991.

5. Katherine Verdery, *Compromis și rezistență*, pp. 102-103.

6. We use the term with a capital "N", as the author sees it as a key symbol, a constitutive element of the nationalist discourse of the era.

7. See Katherine Verdery, "Mântuirea prin cultură și producerea urgenței", in *Compromis și rezistență* (idem), pp. 273-280.

engaging the society sector it needed. This engagement would then be followed by the gradual shaping of this ethos in order to legitimise and strengthen the concentration of power in the hands of the party and then to explain and legitimise the difficult economic situation of the '80s.

Thus, Verdery sees in the nationalist orientation operated by Ceaușescu not so much an initiative *per se*, but instead a strategic manoeuvre to maintain the power and to legitimise the government at a historical moment in which the Marxist-Leninist ideology no longer representing anyone. When this ideological discourse became an empty word, nationalism was reborn as a new discourse that communicated significance to a considerable part of the population, being “the topic that guaranteed capturing the Romanians’ attention”.⁸ From that moment on, the regime – the Party-State – fights to have the first and the last word in defining this discourse. Thus, the interpretation which is closer to reality is the one according to which the nationalist discourse is authorised by the State out of a need to engage cooperatively with the intellectuals and then is reified according to the force lines that best suit its needs.

Control policies also undergo an important change: from control based on material stimuli (before the beginning of Ceaușescu’s regime) to control based on ideological symbolism. This meant that humanist intellectuals acquired a new importance in the construct of power, being assigned the role of “pillars of symbolical and ideological creation”.⁹ Increased cultural authority was conditioned by a more intense relationship with the state apparatus. The professional cultural producer is either expected to engage in a confrontational and affirmative manner with the political sphere, or to try to build parallel sets of values.

A crucial stake in the field of debates concerning the definition of nation is the notion of tradition. For the socialist regimes of Romania, modernisation was a fundamental imperative. Understood in the terms of industrialisation, national education, social mobility of the population, modernisation had to be implemented in an agrarian country with a dominant rural culture. With the nationalistic trend, tradition becomes the key topic through which this situation is addressed. In the context of intellectual disputes, tradition is also a symbol for the reclamation of various intellectual figures as precursors of contemporary ideas, thus creating legitimacy. Outlining this genealogy is very useful when trying to understand the dynamics and the importance of the tradition theme in the intellectual debates of the '70s and '80s.

It is in the interwar period that the central importance of tradition in formulating the national identity reaches a high point. With the political changes that occurred in the early 20th century, the peasants became an even more central topic of identity-related discourses, even ending up as “the common denominator” of the

8. *Ibid.*, p. 106.

9. *Ibid.*, pp. 86-87.

representation of the Romanian aspect in society.¹⁰ Politicians and intellectuals worked shoulder by shoulder on the national discourse, and the central position of the notion of tradition had to form “the foundation of a wide consensus that incorporated the peasantry’s attachments”.¹¹ The rural population is in this discourse a political subject that needs to be modernised, educated, lifted from a projected inferiority in relation to the Western standard of civilisation that the Romanian society was supposed to reach.

The definition of the rural population is made through difference, structuring the conversation into the non-modern subject and the enunciator, who becomes therefore more modern. In relation to the peasantry, the intellectual stratum is defined indirectly as messianic and separated from manual work, drawing closer to the civilisation of the Western subject and moving away from the uncivilisation of the majority¹². The identity-related discourse on peasants “pushes them away and forces them to be quiet, creating a subject that is ripe for colonisation by the intellectuals and by the state”.¹³ The same discursive premises of identity also structured the discourses through an asymmetrical and hierarchical relation between classes: the precarious, impoverished classes, and particularly the peasants are viewed as inferior, their submission is perpetuated and they are assigned a social place that is completely different to that occupied by those who formulate this discourse. Those enouncing the nation fundamentally different, in fact superior, to those who are the nation – and this difference bears the hallmarks of the colonial dynamic intrinsic to the modernising discourse. The homogenisation of subjects is juxtaposed to the creation of a unitary symbolic space that rejects diversity, discontinuities and differences – the space inhabited by the Nation.¹⁴ According to Verdery, “the fate of the masses continued to matter only in terms of rhetoric”.¹⁵

This research starts from Katherine Verdery’s remarks made while exploring the meaning of the notion of tradition in the contemporary art produced during the Ceaușescu regime, which is however dissociated from an adherence to the ideas put forward by the regime. In this area of contemporary art we find the neo-traditionalist direction as the one that takes on programmatically a restoration of the notion of tradition in the context of formulating its own project of national identity. Our methodological approach was to identify several exhibitions that are significant for this direction and to analyse their discourse. Apart from analysing the catalogues and reviews of these exhibitions, we also examined other texts (reviews, essays, diaries

10. Irina Livezeanu, *The Politics of Culture in Greater Romania: Nation-Building and Student Nationalism*, PhD thesis, University of Michigan, 1986, pp. 17-18, as quoted by Katherine Verdery, *National Ideology*, p. 45.

11. Katherine Verdery, *Compromis și Rezistență*, pp. 45-46.

12. *Loc. cit.*

13. *Ibid.*, p. 57.

14. *Ibid.*, p. 71.

15. *Loc. cit.*

etc.) written and published by the main actors of this direction. This method yields an overview of the paths of intellectual discourses concerning national identity within intellectual genealogies, as well as of the importance of such localised discourses in the field of contemporary art. Bearing in mind that this method leaves out a formal analysis of the works of art, it does not exhaust the meanings and significations of these exhibitions; we see it instead as the opening of a transversal reading across cultural domains from visual arts to philosophy of the notion – of tradition –, which not only marked the '70s and the '80s, but also represented a constant in any public intellectual vision concerning national identity.

CONTEMPORARY ART AND THE NOTION OF TRADITION: THE NEO-TRADITIONALIST DIRECTION

The neo-traditionalist direction is identified by Magda Cârnelci as the third large direction in the '70s and '80s art, together with the experimentalist/intermedia direction and neo-expressionism. Generally overlapping with the neo-Byzantine approach, this third direction is represented, according to the researcher, by Paul Gherasim, Constantin Flondor, Marin Gherasim, Horia Bernea, and Sorin Dumitrescu.¹⁶ They are joined, in terms of theoretical discourse, by art critics Andrei Pleșu and Anca Vasiliu.

The constant efforts, made by the intellectuals of the era to enter a relationship with Romanian tradition and folk art, show that contemporary art was attempting to “unite its path with the great tradition”.¹⁷ This option is in unconcealed opposition with the experimentalist and avant-garde genealogy of art in the 20th century. The experimentalist ethic and aesthetic (which includes installations, land art, conceptual art etc.)¹⁸ is abandoned in favour of an intimate, internalised process of artistic production. The experimentalist aesthetic is associated with the avant-garde principle of the new, with experimental processes, with breaking with tradition and with placing the local identity in the background through the assertion of cosmopolitanism in the process of shaping the artistic self. The

16. Magda Cârnelci, *Artele plastice în România, 1945-1989 (Visual arts in Romania, 1945-1989)*, Bucharest, Meridiane, 2000, p. 205. Apart from this volume, we mention others by the same author, on the same topic, with certain changes/amendments in each of them: *Art of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, Bucharest, Paralela 45, 1999; *Art et Pouvoir*, L'Harmattan, Paris, 2007; *Artele plastice în România, 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010 [Visual arts in Romania, 1945-1989. With an addendum for 1990-2010]*, Polirom, 2013. M. Cârnelci, *op. cit.*, p. 205.

17. Marin Gherasim, „Câteva direcții în pictura românească contemporană” (Directions in Contemporary Romanian Painting), *Arta*, no. 8/1984, p. 18.

18. Experimentalism, an “aesthetic ideology”, is equated to the direction of Western neo-avant-garde including kinetic art, op-art, neo-constructivism, pop art, hyperrealism, minimal art, land art, happening, installation etc. Experimentalism in Eastern Europe is considered by Magda Cârnelci as structurally synchronous with its Western version: M. Cârnelci, *Artele Plastice*, 2000, p. 244.

connection to this artistic genealogy is explored in depth by Alexandra Titu in the exhibition “Experimentul în arta românească după 1960” (“Experiment in Romanian Art after 1960”) of 1996 and in the eponymous book. The seventh and eighth decades in particular see a development of this direction in the context of the liberalisation of the art scene. Maybe the most remarkable groups in this sector are *Sigma* and *111*.¹⁹

A slow sublimation of the experimental trend makes way to the use of traditionalist technical and aesthetic options. The change in focus can be correlated to a change in ethics. The avant-garde (aest)hetic of the break-off and discontinuity is replaced by the “discovery of local traditions”. These discoveries have at their core the Orthodox Christian ethos. To Magda Cârnci, the neo-Byzantine artists are the main representatives of the “turn to the inside”,²⁰ an aesthetic shift that occurred in the early '80s. Cârnci sees this as “a regressive cultural trope, focussed on the intention of rediscovering timeless visual archetypes, established spiritually by the oldest cultural tradition”, an aesthetic turned towards “the Byzantine formal and religious heritage”.²¹ From the point of view of Alexandra Titu, the *Prolog* programme isolates the group in the context of the '80s, when tradition was *de jure* the territory of the regime's nationalism. The author elaborates on her idea thus: “the explicit orthodox character of the programme enters a conflict with the entire Marxist ideological foundation of socialist universalism”.²² Titu notes a very local character of the *Prolog*, which distances itself, even clashing with both the Western and the Soviet universalism. An “inflexible polemical dissociation from synchronist tensions”. The author goes on to explain this attitude and vision: this resistance is based on “an older universalism, which is at the origin of modern Europe, a universalism that transcends, in its motivation, not just the cultural and political aspects, but also any type of differentiation – the Christian universalism.”

The special relationship between the directions of the state policies and the neo-Byzantines position is indicated by Magda Cârnci. The author makes a concise reference to the ambivalence of using the orthodoxist discourse in the public space.²³ On the one hand, practicing orthodoxy and creating a professional production that was openly inspired by the former seemed to be an act of rebellion and resistance. On the other hand, the author notes, orthodoxy as a religion is part of the “classic triad of nationalism (the classic formula: orthodoxy, authoritarianism,

19. For *Sigma* and *111*, see Doru Tulcan. *Grupul Sigma, o perspectivă* (*The Sigma Group, a Perspective*), Interart Triade Foundation, Timișoara, 2003 and Georg Lecca (ed.). *Flondor, de la “111” + “Sigma” la “Prolog”* (*Flondor, from “111” to “Prolog”*), Idea Design&Print, Cluj, 2005. In the context of this research, it is interesting to note the transition of one of the prominent members of these groups, Constantin Flondor, from the rationalist approach of kineticism and mathematical abstraction to the neo-traditionalist direction, laden with transcendental and metaphysical significations.

20. Magda Cârnci, *op. cit.*, p. 186.

21. *Loc. cit.*

22. Alexandra Titu, “Prolog, o atitudine” (*Prolog, an Attitude*), *Arta*, Bucharest, no. 1/2000.

23. Magda Cârnci, *op. cit.*, p. 203.

traditionalism)".²⁴ Just using orthodoxy would bring to the foreground the issue of national specificity, an aim also pursued by the regime. This could explain why this group was tolerated.

THE PARAMETERS OF THE NEO-TRADITIONALIST DISCOURSE

From Adrian Guță's perspective, the neo-Byzantine direction was characterised by "the complex recovery of a traditional spirituality as an attitude towards the world and the arts"²⁵ and intersected with the experimental quests of the '80s generation. Moreover, the author considers the neo-Byzantine option as assimilated in the broader postmodernism, being interpreted as "a local form". However, the author notes, the neo-Byzantine direction can also be interpreted outside the postmodernist frame of analysis, becoming in this case an "initiative (...) of reviving the regional (national) identity".²⁶ Such a hypothesis would potentially place the contemporary artistic direction "in a debate that is alive today: that concerning the dialectic of globalisation and identity". The group's main theme, according to Adrian Guță, was the theme of "rediscovering nature as the product of Divine Creation", which before 1990 could be viewed as a form of "alternative art".²⁷ The critic's phrase summarises in an illustrative manner the main themes of the neo-traditionalist direction and the relationship between them: nature and the Orthodox Christian spirituality, connected through a certain process of artistic creation, characterised by spiritual experiences, craftsmanship and processuality.

Andrei Pleșu is the main theorist who would develop in his discourse the pursuits of the neo-traditionalist scene. Already in 1971 he synthesised his profession of faith²⁸ concerning art as follows: "Art is knowing the supreme need that unifies the human law with the cosmic law." This spiritual, metaphysical aspect of art opposes the contemporary trends of European art, which, failing to work "in virtue of this truth" remain in the sphere of "entertainment" and are merely "a sterile and vain game". The truth of art – which is also the title of the article –, what the Kantian tradition calls "beauty" means for Pleșu "getting to know what happens inside us and experience what is outside us as something from inside". The influence of classical philosophy on the critic's thought, due to the formative years spent with Constantin Noica, is noticeable in his conservative, platonistic conclusion:

24. *Loc. cit.*

25. Adrian Guță, *Generația 80 în artele vizuale (The '80s Generation in Visual Arts)*, Paralela 45, Pitești, 2008, p. 32.

26. *Loc. cit.*

27. Adrian Guță, "Arta (cultura) alternativă" [Alternative Art (Culture)] (2), *Observator Cultural*, 254-255, January 2005, accessed on 20 August 2016: [http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Arta-\(cultura\)-alternativa-\(2\)*articleID_12523-articles_details.html](http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Arta-(cultura)-alternativa-(2)*articleID_12523-articles_details.html).

28. Andrei Pleșu, "Adevărul artei" (The Truth of Art), *România Literară*, 16 December 1971.

ideally, art fulfils the function of a “synthesis between the thought and the seen world, between concept and sensible reality”. Andrei Pleșu goes on to become a central theorist of this alternative scene. His ideas about nature, spirituality and the creation process, already published at the beginning of the eighth decade would develop and crystallize over the years.

He would find the synthesis of the themes of nature and spirituality in the group practices of the neo-traditionalist scene, one of them being the self-organised art colony in Tescani. In the introductory text for the exhibition “Peisaj” / “Landscape”²⁹ of 1984, an exhibition that include works produced on such an outing, Pleșu develops the theme of the method used in nature studies. He characterised the connection created between artist and nature as “the only decent manner of being truly a revolutionary today”, counteracting the dilettante character of the intent and production present in the art scenes supported by the establishment. This manner consists of a modesty and humility aiming to “restore the noble anonymity of craftsmanship, to love the deep order of the world more than any superficial notoriety”.

ROMANIAN AUTHENTICITY AT THE INTERSECTION BETWEEN THE SACRED SPACE AND THE RURAL UNIVERSE. THE EXHIBITIONS *LOCUL - FAPTĂ ȘI METAFORĂ* (*THE PLACE – ACT AND METAPHOR*) AND *VATRA* (*THE HEARTH*)

The exhibition *Locul - faptă și metaforă* (*The Place - Act and Metaphor*) was held at the Village Museum in May - June 1983. The organisers were Anca Vasiliu and Wanda Mihuleac. With a total of 47 works of contemporary art – sculptures, ready-made objects, installations, various interventions, and photographs –, the project was accompanied by a catalogue that documented the exhibition and included a number of texts concerning the context and the thematic of the entire undertaking.³⁰ The same as *Vatra* (*The Hearth*), held the following year, the exhibition proposed by Anca Vasiliu’s curatorial programme intended to provide a counterweight to the permanent collection of the museum and to the static manner of presenting the collection at the time by using processual, temporary exhibition formulae, capable of reviving the exhibits.

29. The exhibition *Peisaj* (Landscape) took place in 1984 at the Galateca Gallery in Bucharest. Artists: Vlad Nicodim, Cristian Paraschiv, Horia Paștina, Ștefan Râmniceanu, Mihai Sârbulescu.

30. According to Călin Dan, the exhibition *Locul – faptă și metaforă* (*The place – act and metaphor*) was part of a larger effort by the intellectuals to stop the move or the merger of the Village Museum, (this information was communicated at a public seminar, at the Noua Europă College in 2012). Ceaușescu apparently was planning this as early as the late 1970s, according to the various statements of the employees at the time; see, for instance, “Muzeul Satului reprezintă memoria conservată a poporului român” (The Village Museum is the preserved memory of the Romanian people), an interview with Paula Popoiu, accessed on 20 August 2016 at: <http://www.agerpres.ro/cultura/2011/05/10/paula-popoiu-muzeul-satului-reprezinta-memoria-conservata-a-poporului-roman-interviu-10-50-07>.

The concept of the exhibition, that of “place” as an aesthetic and philosophical category, is eloquently illustrated by the works of contemporary art placed in the context of an ethnography museum. The accepted starting point and risk of the exhibition was the juxtaposition of contemporary artworks and a traditional setting, with all it entails in terms of lighting conditions, visibility, and already existing objects. Created in terms of *site-specificity*, the works are formally adapted to the already existing setting of the museum, articulating a harmonisation, a lack of aggressiveness, and an avoidance of contrasts in terms of chosen materials, aesthetic register and the relationship with the various objects with which they interact. The resulting feeling is that the aim had been for these objects to become integrated, to go unnoticed. More than evoking traditional formalism, the objects tend to *pass for* traditional. This harmonisation and adaptation has the purpose of illustrating a type of continuity not just in terms of aesthetic forms, but also in those of conceptual, knowledge categories. The abstracted shapes of the sculpture objects, together with their titles, outline an ambiguous space, in which modernist-type abstraction meets the symbolism and non-realism of the representation present in the traditional repertory.

This common tendency of the artists corresponds to a great extent to the individual actions of each of them at the time and points less to an adaptation of each artist’s personal language to the proposed theme or concept. It is a remarkable thing, given the formal coherence of the works, but not a surprising one. The exhibition *Locul...* continues the series of events that included the shows *Studiu 1 / Study 1* (Timișoara, 1978) and *Studiu 2 / Study 2* (Timișoara, 1981), which reunited a significant number of the artists that exhibited at *Locul...* This significant number included Marin Gherasim, Constantin Flondor, Horia Bernea, Paul Gherasim, Cristian Paraschiv, Alexandru Chira, Napoleon Tiron, Wanda Mihuleac and Ovidiu Maitec.³¹ Starting from the attention given to the processuality of the artistic act, “Studiu 1” proposes themes that will re-occur in the work of the participating artists and will become the bases for the development of the neo-Byzantine direction in art: the connection with nature, the critique of avant-garde art and modernism, cultivating a spiritual dimension connected to the Romanian national specificity, the recourse to classic intellectual figures with ethnicist visions about culture.

Studiu 2, with the subtitle *Omul și Natura – Locul și Lucrurile (Man and Nature - The Place and the Things)*, was organised in several places in the city, as it had the support of several local institutions that had accepted to exhibit the works: the Banat Museum, the “Bastion” Art Galleries, the Art College, the Village Museum, the Artists’ Union Galleries. Preserving the same discursive target, the project catalogue³² included essays by Coriolan Babeți, Andrei Pleșu, Ernest Bernea, Mihai

31. The above-mentioned artists took part in at least three of the exhibitions that could be considered as a series: *Studiu 1*, *Studiu 2*, *Locul – faptă și metaforă* and *Vatra*.

32. *Studiul 2 (Study 2)*, catalogue, Timiș county Committee for Culture and Socialist Education, the S.R. of Romania Artists’ Union, the International Association of Art Critics (A.I.C.A.).

Ispir, Dan Hăulică. Babeți also contributed to this edition of *Studiu*³³ with a text that redefines key concepts from a perspective associated to the national idea. The author talks about art, nature, and tradition as “layers of creation and analysis planes” in the exhibition. Tradition is a fundamental idea here, Babeți criticising the definition of tradition as a determinant function of artistic production. For him the artist “would not embody an ethnic dimension”, as a type of grid that filters the creator’s horizon, “like a spectral matter that constantly requires the creator’s election and attention”.³⁴ The village is defined here as a space that is different from any idyllic imagining. The author refers to Constantin Noica’s ethnic ontology, quoting from *Devenirea întru ființă (Becoming and Being)*, in which the house is described as “the very emblem of habitation and of the place”, while the place is, in Noica’s vision, “the discovery of habitation by the inhabiting being”.³⁵ The idea of integration concerns a connection between man (here illustrated by the artist) with nature. The village and the tradition are the fundamental landmarks for remaking this connection.

Andrei Pleșu reserves, in his turn, a privileged place for the notion of tradition. He uses diverse meanings, of which the most interesting one is that of “a form – the most justified of all – of freedom”.³⁶ Tradition appears thus with the meaning of “presenting, recommending”. An artist’s choice to quote and make references, to align to a genealogy of tradition is associated to a transfer of authority or has “the function of an «act of investiture»”. Only the conditions of an appropriate relation to tradition, the author states, can “recommend” someone as being “worthy of spiritual authorship”. The author’s attachment to a conservative perspective, in which tradition has a central place in the legitimisation of the artistic act, becomes clear when he defines more precisely the notion of tradition, setting it apart from “the past”. Tradition is “the eternal and immediate present, it is the only presence that reunites in its tissue actuality with maximum stability”.³⁷ The revelation of this “radical difference” is also a sign for the awareness of the “accomplishment” of the “man of culture”. Thus, the purpose of the exhibition is described by the author as an attempt to be “an anthology of proper spiritual orientation, having as single landmark the magisterial stance of tradition”.³⁸ Tradition has the role of updating an atemporality that seems connected to an ontology of the autochthonous: it reproduces “enclaves of the primordial”, clearly defines times and spaces, from

33. Coriolan Babeți, “Eseu despre Integrare” (Essay about Integration), *Catalogul expoziției „Studiu 1” (Exhibition catalogue, Study 1)*, Timiș county Committee for Culture and Socialist Education, the S.R. of Romania Artists’ Union, pp. 7-11.

34. *Ibid.*, p. 8.

35. Constantin Noica, *Devenirea întru ființă (Becoming and Being)*, Editura Științifică și Enciclopedică, Bucharest, 1981, p. 175.

36. Andrei Pleșu, „Sensuri ale tradiției” (Meanings of Tradition), *Catalogul expoziției “Studiu 1”*, p. 14.

37. *Loc. cit.*

38. *Ibid.*, p. 15.

where tradition permeates this universality and multimillennialism. The spaces are the village and the nature, and the times, the childhood and the religious festivals. In this context, the exhibition becomes an undertaking that can yield “epiphanies of tradition”.

The exhibition *Locul - faptă și metaforă* (*The Place - Act and Metaphor*) picks up and amplifies the discourse of the national tradition. The catalogue structure³⁹ illustrates part of the process of building the project, including the dynamic between the project participants. The first page is dedicated to the contribution of the manager of the host institution, Jana Negoită, followed by a few fragments of historical texts belonging to personalities that are relevant to the filiation of ideas that governs the project: Henri Stahl, Ernest Bernea, Lucian Blaga, Dimitrie Gusti, George M. Cantacuzino. The exhibition is thus placed under double auspices: on the one hand, the imposed instance embodied by the institutional authority, an extension of the state apparatus, on the other, the auspices of an intellectual genealogy that claims its roots lie in the interwar period. These texts are followed by analyses written by contemporary critics on the particular occasion of this exhibition: Paul Petrescu, Ion Frunzetti, Răzvan Theodorescu. They are followed by illustrations showing the exhibited works. At the end of the catalogue we find a long text, similar to a curatorial manifesto, written by Anca Vasiliu and published in French, although the rest of the catalogue is in Romanian. The place of this text, apart from its position as the ending/conclusion written by the main curator, also has the purpose of communicating more openly and in a more authentic manner the intentions of this exhibition.

The catalogue mottoes – quotes from Dimitrie Gusti and Lucian Blaga – are illustrations of the project’s main concerns: connecting modern aesthetic, ethic and subjectivity with the traditional ones. This relationship is formulated in the following phrase in terms of representation: how and to what extent can a modern, high-culture expression represent a traditionalist ethos: “High culture cannot be separated from the culture of the people” (D. Gusti). In the context of 1983 it is quite clear what “high culture” means: a certain social stratum, that of intellectuals or producers of high culture, professional artists. But “the culture of the people” is far from being a real, clearly identifiable phenomenon. “The people” is radically different from the multitude of urbanised individuals, dislocated from the rural environment and proletarianised that formed the population of the Romanian state.

Far from being on the side of the intellectual stratum, “the people” is located in the village, or more precisely in that representation of the village that is the Museum. Here, the knowledge created by a rural culture is preserved, because it represents the fundamental source of Romanian civilisation, the landmark used in regaining authenticity. The landscape created by the encounter between human settlements and nature becomes, according to Cantacuzino, “the most significant book that a

39. This analysis was made using the catalogue of the exhibition: *Locul – faptă și metaforă*, exhibition catalogue, the Village and Folk-art Museum, the Artists’ Union, Atelier 35, 1983, unpaginated.

civilisation can write”.⁴⁰ “The people” is here, therefore, a nation, that trans-historical subject with transcendental potential, borne or embodied throughout time by real individuals.

The purpose of the exhibition is, according to Paul Petrescu, “to enhance some of the archaic meanings of the primordial PLACES of the Romanian spirit by using metaphors created by contemporary artists”. Another catalogue author, Dan Georgescu, described the exhibition as a “process of recovering matrixes”, following a trend that was already formalised within modern art, of “returning to the essences of primeval thinking, to the first syntheses fulfilled by the image”⁴¹. This trend is opposed to “exotisation” and more oriented towards a “lucid evaluation of the ideas that model structures and give them meaning”.⁴² Formulated as an attempt to communicate in a modern language meanings and forms that do not belong to modernity, the project outlines the ambition of finding a third discourse, one that could be communicated in contemporaneity, but having at the same time the millennial depth of a knowledge that goes beyond the present moment, understood as the privileged expression of the linear time of modernity.

Thus, an important common thread that crosses the texts from the historical section is the critical attitude in relation to the modern discourse of ethnography, of folklore and of “erudition” (Cantauzino, Stahl, Bernea). The recognised merit of the modern perspective brought by the ethnographer, the sociologist and the anthropologist is the regaining of the well-deserved dignity of the rural world. Science, having fulfilled its role, must be abandoned in favour of a subjectivisation of the researcher; science must be suspended for gaining the advantage of discovering and experiencing a specific knowledge. The museification of the rural universe is the expression of a cultural structure that is perceived as foreign to the Romanian culture, as a typically Western form of knowledge.⁴³ Thus, although being an instrument of exploring and discovering the archaic universe, modern science is the expression of a lost connection – through modernity/modernisation – between the producer of high culture and the “people”.

The exhibition is, from this point of view, the illustration of a methodology of *healing*, of making whole again. Its ambition is reformulated in words spoken fifty years before as “a lesson about contact with the authentic national sources”.⁴⁴ Art is the means through which this new, post-scientific stage is reached, its role being of cancelling the museifying – and ultimately modernising – effects of ethnography, of giving back to traditional objects their “blood” and “soul”. The catalogue also includes

40. *Ibidem*

41. *Ibidem*

42. *Ibidem*

43. The full quote is the following: “The way foreign arts have been plagiarised at some point without any critical spirit, the same way, with the same carelessness, our past and our folk art were plagiarised a little later.” G. M. Cantacuzino.

44. *Idem*

an important fragment about Brâncuși, described as the artist who understood and translated a knowledge that is specific to the rural universe. This knowledge, characterised by geometrical harmony and non-aggression to nature (understood as environment, medium and form) can be found in peasant architecture and sculpture. Brâncuși becomes a model artist in this context, an exemplary artist, who represents best the artistic methodology that is experimented here.

Another important issue, this time found in many of the critical texts, is the stress placed on artistic continuity, both in the past and in the future. The authors of the texts note that contemporary artists “find their origins in the bimillennial traditions of Romanian culture” (Frunzetti) and that the resulting works could be, according to Paul Petrescu, “the starting point of a fruitful exercise for a not-so-distant future”.⁴⁵ Contemporary artists become thus the continuators of what Frunzetti regarded as a “creation force pertaining to the collective psyche, a force that is endemic in an ethnicity”, being meanwhile synchronous with the European creations of the 20th century. Frunzetti attempts a sketch of a Romanian artistic style which would prove this continuity between the rural universe and contemporary art. Within such a supposed style, a specific relationship with nature would occupy a central place: a harmonious relationship, lacking the aggression and perversion of nature that are characteristic of industrialisation. The same style leads to transdisciplinarity: architecture cohabits with craftsmanship and even with folklore and traditional music, and later with the arts of sculpture, painting, drawing. Thus, the exhibition contains the seeds for a “creation programme”. Paul Gherasim, one of the participating artists, describes the purpose of the show: “suggesting a deep, substantial connection between the millennial civilisation of the Romanian village and our contemporary art”.

The catalogue ends with maybe the most important text, that belonging to the curator, Anca Vasiliu. The first thing that stands out is its symmetry with the introductory text signed by the museum director, Jana Negoită. The brief introduction corresponds to the voice of the state apparatus, indispensable for any cultural production of any significance, and includes a few conventional reflections concerning the institution. These reflections, however, lose their banality when they are compared with the texts produced by the critics and particularly when they are viewed in parallel with the text written by Anca Vasiliu.

Negoită argues against viewing the theme of the project as a contradiction or a paradox, presenting it instead as an acknowledgement of the return to “origins”, to those supposed origins of the artistic expression specific to the Romanian context: “perpetually, in order to find ourselves and recognize ourselves, we have returned to the village”.⁴⁶ The Village Museum becomes here an exceptional space, which breaks with the white-cube normativity of the contemporary art gallery, a space “between heaven and earth”.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

For Anca Vasiliu, too, the museum is at the centre of this exhibition, not a mere “sum of peasant products”, but a particular place, extremely important in configuring the identity of the Romanian society, the place “in which a civilisation offers itself up to the present moment, without imposing, but instead offering the specific values of its traditions”.⁴⁷ The Village Museum becomes the actualisation, the physical materialisation of an archetypal Romanian village, offering the synthesis of a “typology of a civilisation”. This archetypal village becomes “the expression of our ethnicity”, revealing an essential dimension of the Romanian specificity: “the universalist idea, deeply anchored in our thought”.⁴⁸

Tradition is viewed as a form of resistance in front of the present, which is equated with the state regime. The present, in its historicity, in its temporal duration, signifies the everyday reality of the unavoidable presence of the apparatus of power. Tradition means duration: “persistence dans une permanence intérieure”. Space, the other dimension of tradition, is defined as a *place* where “the spirituality and sensitivity of a nation” are reproduced.

Vasiliu identifies the risk of the project as being that of a confrontation between two “opposing universes”, even if they exist in the same “natural continuity of one and the same history”. The audience’s legitimate suspicion could be phrased as follows: on whose behalf and for what is this “implementation of modern art” carried out? From this perspective, what is at stake is the very illustration of the continuity of living, of the actuality of the village with its *Weltanschauung* in the modernised and industrialised contemporary world. It is stopping the museification of the village, its excessive *scientisation*. The project is thus positioned as a guarantee for the museum’s single chance of surviving and at the same time as “one of the apt ways of defining [...] the specificity of the characteristics of a people in all its manifestations”.

The modern objects on display refer largely to materials, techniques, aesthetics that pertain to traditional objects. The “primeval” village is framed by modern art, as are “our sources”, “our erstwhile common living”. The “vitality” of modern objects restores, paradoxically, the archaic, traditional meanings of the village objects. Meanings that were lost, for that matter, once these objects were included in the museum. The risk of museification, of the mortification of these objects is duly noted by Vasiliu. The actuality of modern art, in its contemporary expression, of reacting and relating to the socio-political context it belongs to, makes these objects “live”. It brings them to life.

The mechanism of bringing to life pertains, paradoxically, to the contagion of the non-utilitarian character of the modern art object. The rural functional objects are once more separated from their utility, forming instead “superb scenographic backdrops”, witnesses to a special relationship with nature. According to the

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

curator, these objects are even more than that, they are the result of “almost genetic” inclinations, passed on from generation to generation, inclinations that recall “the collective life of Romanians throughout the entire history”.

The principle that governs this exhibition is, according to Vasiliu, a special relation of the human (creative) being to one's own place. This relation is specific to the “Romanian” ethos and it derives from this nation's continuity in exercising this relation, in other words from the continuity of its habitation on certain, well-defined territories, from the sedentarity and rootedness of its culture.

This very specificity is the fundamental theme of the exhibition, its credo, being at the same time the connecting element between these artists and the artisans of the traditional objects. This connection is derived from the shared ethnicity, understood not just as mere denomination, but, more importantly, as the supra-determined affiliation to a transcendental subject that spans the ages: the nation. The connection is created through an “intimate formative principle”, a “Romanian” principle that ultimately “governs the essential processes of artistic creation”, be they traditional or modern.

The fact that the topic discussed consists solely of objects continues the objectual tradition both of the institution and of the artists' practice. The curator states that it is precisely due to the absence of the village inhabitant that the objects give us “the true and vigorous measure of tradition”. The nation exists to the extent to which it lives through discourse and objectuality. People, in their multiple individualities, more or less active participants in the socio-political reality, are secondary. It is also the reason why a “mobilisation” of the artists and intellectuals associated to the art scene is possible only in order to defend a sum of objects, the Village Museum.

The exhibition *Vatra (The Hearth)* of 1984 (May-June) organised at the Village Museum continues the programme that had begun with the exhibition *Locul - Faptă și metaforă* organized by the curator Anca Vasiliu together with an informal group of artists.⁴⁹ Defined as “a return to our origins” (Negoiță),⁵⁰ the exhibition is simultaneously an ethnological presentation of rural hearths and a contemporary art presentation of works that *reflect* on the hearth as a generic object.

The hearth means the place where fire is made. From an utilitarian point of view, a fact also linguistically proven, the word as well as the object and therefore the idea of “hearth” – the catalogue contributors show – is very old, dating from prehistory. Its continuity recommends the hearth as a place, object and idea that can reveal much about the specificity of Romanian authenticity. Scientists (linguists, ethnographers, anthropologists) focus on the hearth when acquiring knowledge about this national

49. The information used here was found in the catalogue *Vatra. Locul - faptă și metaforă (The Hearth. The place - act and metaphor)*, edited by Anca Vasiliu and Wanda Mihuleac, the Village and Folk Art Museum of the Socialist Republic of Romania and the Artists' Union, May-June 1984, unpaginated. The essays in the catalogue do not have titles, therefore we chose to note the quotes by using the author's surname.

50. Jana Negoïță was at the time the head custodian of the Village Museum.

being. The philosopher Gabriel Liiceanu gives a primarily European perspective on the meaning of the hearth by correlating it with the Greek *hestia*, which is at the same time the centre of the city and of the house, the place of the fire in the home, and the deity that guarantees the return home of those who are away, and thus the continuity of “identity and essence”. References to the Greek culture are also found in the text written by Paul Drogeanu and in a quote from Vasile Pârvan, as well as in the Plato quote. The wide diversity of periods in which the texts were produced is an argument supporting the continuity of the relevance the hearth has had as archetypal form in which man related to the world.

In the discovery of the idea of hearth one can read the obsession for identifying a primordial form of Romanian identity, a form that can explain all the others, and the repetition of which guarantees the authenticity of the ethnic expression. In such a reflection, Ion Frunzetti notes that the hearth can be considered the linguistic illustration of the “mirific permanence of a complex operating mode of our entire people”.⁵¹ According to Frunzetti, stability and sedentarisation become in this narrative the framework that lend meaning to the creation of culture and identity, both collective and individual. The hearth becomes a tautology: it is precisely the tradition that shows that the “Romanians” specificity is the fact that they are connected with their traditions, they observe and continue them. In this context, contemporary art has the role to translate this knowledge into a universal language, that of modern art, ensuring thus the communicability of this specificity. Paul Petrescu and Paul Drogeanu underline a mythology that spans the continents and centuries in order to show the primordially human meaning of the hearth. This becomes so important, that it is translated as the chief illustration and the most basic form that organises the human space, separating it from nature, as a “foundation of culture”, becoming a metaphor both for the “hearth of the village” and for the “hearth of the nation”, according to Drogeanu.⁵² The aspect of simultaneous universality advocated by Frunzetti and the Romanian specificity of this form is only apparently paradoxical. We are dealing, in fact, with an illustration of the principle of the insertion in the universal through the assertion of ethnic specificity.

Curator Anca Vasiliu’s text refines conceptually the structure of the preceding texts, which builds towards the articulation of an ontology. The hearth becomes the basic form of organising space within such an ontology. According to the author, the hearth is a form through which the ontological meaning of man/Romanians can be understood. The rediscovery of the hearth’s meaning reveals “the dynamic of the reduction to essences through the successive elimination of the other limits, until the true self is found, the equivalent of the universe of beings, ideas and feelings with which we identify ourselves. A paradigm of this essentialisation of humanity, the HEARTH is

51. *Vatra. Locul - faptă și metaforă (The Hearth. The place -act and metaphor)*, edited by Anca Vasiliu and Wanda Mihuleac, the Village and Folk Art Museum of the Socialist Republic of Romania and the Artists’ Union, May-June 1984, unpaginated.

52. *Idem.*

the generic place of existence, in body and spirit, of the socialised human.” The author continues by adding another meaning to the hearth, that of the “very name of the living being of Romanian culture”. Vasiliu’s introduction of the notion of hearth in an ethnical otology is thus completed, placing the exhibition project in a central position for articulating the national-Europeanist discourse in the era.

The exhibition has the ambition to interpret the phenomenon of village civilisation in the terms of contemporary art, so that it can reveal the “living” character of the objects, by “moving the essential onto another plane that that of strict objectuality”. Thus, the instruments of contemporary art are used in order to find a way of “perfecting our knowledge of ourselves”, in other words a way of delivering authentic Romanian specificity. The author closes by stressing the “complex ontological quality” of the hearth, illustrated in the exhibition, which could open, in its turn, the way for an “ontology” and an “aesthetic”.

RURALITY – FANTASY AND ETHNIC ONTOLOGY

In his development of the concept of national literature, Blaga views the peasant as a sort of “de-politicised art object”.⁵³ Thus, the peasant’s figure represents the nation and is a cultural product suitable for export. For the thinkers and writers associated with Junimea society, folklore becomes a depository of Romanian authenticity in the world arena of cultures. The search for national specificity will direct the attention of the Romanian intelligentsia to the rural universe. Titu Maiorescu already saw a potential in the peasant thematic, meaning that it could compete successfully in the arena of the European literary canon.⁵⁴

The peak of this trend is reached in the years between the two World Wars, when Lucian Blaga seeks to create a typically Romanian philosophy, directly inspired from the rural ethos. In Sorin Antohi’s opinion, the projects carried out by Lucian Blaga, by other contemporaries, and later on by Constantin Noica, aiming to create typically Romanian philosophies are reactions of flight from “the stigmatising realm of geography and symbolic geography”⁵⁵ (the realm of Eastern Europe and the Balkans). These philosophies can be defined critically as ethnic ontologies. The concept refers to the representation of ethnicity by the intellectual elites in various discourses that share the understanding of history, ethnicity and nationality as ontological, fundamental for what a person or the multitudes are. In this narrative, the role a

53. Alex Drace-Francis, *The Making of Modern Romanian Culture. Literacy and the Development of National Identity*, Tauris Academic Studies, London, New York, 2006. p. 187.

54. Titu Maiorescu, “Literatura română în străinătate” (Romanian Literature Abroad), (1882), in *Critice (Critical texts)*, 1967, vol. 2, p.253.

55. Sorin Antohi, “Romania and the Balkans. From Geocultural Bovarism to Ethnic Ontology”. *Tr@nsit online*, Nr. 21/2002, accessed on 20 August at <http://www.iwm.at/read-listen-watch/transit-online/romania-and-the-balkans/>.

person plays in society and the role a certain society plays in the world and in history is given by the Romanian ethnicity. Unlike cultural Bovarism, defined as a horizontal escape, in terms of geography, ethnic ontology is a vertical escape from the realm to which the Western Orientalizing gaze relegates the Romanian society, a vertical flight from the destitution of history. Ethnic ontology involves, in terms of method, the indigenisation of the Western philosophical concepts of time, space and being. Contextually, Antohi notes that ethnic ontologies produced by these intellectuals can be viewed as a reaction to the “self-deprecating attitude of the weary elites” of the time, to an attitude of praise and admiration for the products of the European West and of contempt for the local culture.⁵⁶

The era is, for that matter, defined by a discovery of the rural universe as a *locus* of specificity, of the peasant as a metonymy for the nation and of folk products as cultural products that could put the Romanian society on the map of the great cultures. Claude Karnoouh writes that the national culture project is the attempt to “compete [...] with other discourses arriving from the West, which prevail because they manifest, represent, legitimise and emblematisé [...] modernity in its most radical experience”. The same West not just delivers the package of modernity, it also “constrains all those who remained remote from its model to assimilate it, willingly or by force”⁵⁷. Under the pressure of proving its cultural competitive competence, in 1937 Romania takes part in the World Exhibition with a project inspired from the rural universe, laying the foundation of the “peasant” image with which the Romanian society would be associated for the next century.

The same year, Blaga delivered his acceptance speech at the Romanian Academy, “Elogiu satului românesc” [“In Praise of the Romanian Village”].⁵⁸ The text became canonical for traditionalism in Romanian culture, as the aim of the speech is to place the village universe at the heart of the Romanian social and cultural life, the author praising this “immortal presence, which never occupied a chair”. The philosopher devoted his time at this stage to his life project, the construction of a Romanian philosophy. Educated and trained in the spirit of rationality and classical Western metaphysics, Blaga attempts to identify a deep Romanian ethos starting from the Romanian folklore, which he will later structure into a philosophical system. His ambition is to give discursive shape – that of logos – to the entity of the national being, thus competing with the great philosophical systems of the Western world. In the references indicating the character of the intellectual genealogies in which the mentioned intellectuals claim to have their roots, we find juxtaposed two perspectives on the analysis of rurality that had been in opposition since the early 20th century: the ontological vision represented by Lucian Blaga and the analytical one adopted by Henri H. Stahl.

56. *Ibid.*

57. Claude Karnoouh, *Inventarea poporului-națiune. Cronici din România și Europa Orientală 1973-2007*), translated by Teodora Dumitru, Idea Design & Print Publishing, Cluj, 2011, p. 210.

58. Lucian Blaga, “Elogiul satului românesc” (In Praise of the Romanian Village), in *Izvoade – eseuri, conferințe, articole* (Sources – essays, conferences, articles), Minerva Publishing, Bucharest, 1972, p. 2.

The dispute between the two approaches began in the '30s, when Stahl⁵⁹ formulated one of the few criticisms aimed at publications that relied on Blaga's philosophy of culture⁶⁰. In Stahl's opinion, it was only ethnography and sociology that could study accurately and with the due respect the village universe. According to the sociologist, the appropriate approach is to study concretely, in the field, the peasants' customs and cosmovision, away from the mystifications that a philosophical world entails. Stahl believes Blaga's vision is not just worthy of criticism, but that it must also be rejected, as he considers it a real obstacle in the path of a scientific study.⁶¹

The importance of this dispute can only be identified in the '80s, when Stahl publishes his *Eseuri critice (Critical essays)*,⁶² a volume reuniting various texts that compose his global vision on the interpretation of rural culture. A significant place in this volume is occupied by the criticism of Blaga's vision, which Stahl considers it is an essentialist, anti-scientific method. Stahl analyses in detail several of Blaga's works⁶³, aiming to reformulate a critical synthesis of these works, which would show the invalidity of Blaga's perspective. Starting from the criticism on Blaga's sources, the sociologist notes that they are mystified, as the philosopher relied on the experience of his childhood, spent in a village.⁶⁴ Starting from these memories, distant and much altered by the passing years. Blaga creates a construct that is literary-artistic, poetic instead of scientific: "this would be the mistake that Blaga makes: engaged in his own thought, he ends up being the victim of some sort of obsession, of hallucination".⁶⁵ Stahl continues this type of observation in the idea that Blaga develops his own philosophy, which he then attaches to the folk world vision expressed in peasant culture. On the other hand, had he stopped at analysing elements of folk culture, he would have been a very good interpreter of the peasant culture⁶⁶ The transcendental dynamic proposed by this method leads

59. Henri H. Stahl, "Satul românesc: o discuție de filozofie și sociologia culturii" (The Romanian village: a discussion in philosophy and cultural sociology), *Sociologia românească*, 2 (1, 12), 1937, pp. 489-502, pp. 490-492. See also Henri H. Stahl, "Metode și moravuri «științifice»" («Scientific» Methods and Mores), *Revista Fundațiilor Regale* 12 (1), 1945, pp. 155-167.

60. The work is Lucian Blaga, *Trilogia culturii [The Trilogy of Culture]*, Editura pentru Literatură Universală Publishing, Bucharest, 1969.

61. For a placement in the historical context of the dispute, see Katherine Verdery, *National Ideology*, pp. 66-67.

62. Henri H. Stahl, *Eseuri critice despre cultura populară românească (Critical Essays on Romanian Folk Culture)*, Minerva, Buharest, 1983.

63. The editions used by the author are: Lucian Blaga, "Elogiul satului românesc" (In praise of the Romanian Village), Romanian Academy, *Discursuri de recepție (Acceptance speeches)*, 1937; *Trilogia culturii (The Trilogy of Culture)*, Editura pentru Literatură Universală Publishing, Bucharest, 1969 and *Hronical și cântecul vârstelor (The Chronicle and Song of Ages)*, Eminescu, Bucharest, 1937. As quoted by Henri H. Stahl, *op. cit.*, p. 77.

64. Henri H. Stahl, *op. cit.*, pp. 94-107.

65. *Ibid.*, p. 110.

66. *Ibid.*, pp. 143-144.

to a mystification and an ontological association of sociological facts. Moreover, Blaga's vision is seen as encouraging a xenophobic nationalism and leading down dangerous paths in the interpretation of Romanian culture.⁶⁷ The volume is a powerful intervention in the debates over the legitimisation and influence of intellectuals in the domain of sociology.⁶⁸

Several decades later, the French anthropologist Claude Karnoouh returns to a critique of Blaga's philosophy and of its consequences on the discourses on culture and identity in the Romanian context.⁶⁹ In critiquing Blaga, the French anthropologist notes that the former does not *reflect* on the circumstances in which such a Romanian philosophical thought was produced, avoiding thorny questions such as why is it that only now and only this way Romanian culture can assert itself. The reason, according to Karnoouh, is the discovery that these circumstances pertain to the historicity of time and to the geopolitical games of the time. Thus, in the context of the colonial matrix of power, the modern state involves "the development of an institutional system aimed at adapting, smoothly or brutally, the individuals uprooted from rural communities or from exotic cultures to the urban way of life".⁷⁰ Karnoouh also notes that Blaga does not use by accident the word "to exploit",⁷¹ indicating this the paradigm under which the exploitation of the village universe is done: an instrumental exploration for the purposes of modernity, consisting in "redirecting it to the objectivity that pertains to the essence of modernity".⁷² This is how he perceives the museification or monumentalisation (the latter term being Blaga's) of a culture he calls "minor" the culture of the village. The national project, "not knowing the manner in which the archaic subject expresses itself, crushes the rural communities, the life and thought experiences of their traditions", reproducing faithfully the violence of modernity. For that matter, according the Karnoouh's note, it is common to find in the modern states of Eastern Europe a "philosophical instrumentalisation of tradition".⁷³

Blaga's undertaking is likened to an "exorcism against the West, which at the same time fascinates and horrifies him through its will to dominate everything",⁷⁴ the philosopher's desire being to create a thought that places itself in an offensive against the spirit of Western modernity, the aim being to leave behind the state of

67. For the consequences of Blaga's critique in the volume *Eseuri critice (Critical Essays)* see Ștefan Guga, *Sociologia istorică a lui Henri H. Stahl (Henri H. Stahl's Historical Sociology)*, Tact, Cluj, 2015, pp. 63-72.

68. Conform Ștefan Guga, *op.cit.*

69. Claude Karnoouh, *op. cit.*

70. *Ibid.*, pp. 209-210.

71. Lucian Blaga, "Critica literară și filosofia" (Literary Criticism and Philosophy), *Saeculum*, year 1, nr. 2, March-April 1943, Bucharest, p. 3-15: "Popular, folkloric culture is a depository of still-unknown wealth, of motifs that could be exploited", p. 12.

72. Claude Karnoouh, *op. cit.*, p. 212.

73. *Ibid.*, p. 213-214.

74. *Ibid.*, p. 209.

geopolitical “serfdom”.⁷⁵ This desire offensive is in fact defensive against the identity crisis of the early 20th century and the disaster of World War I. The interwar years brought crises to all the domains of life in the European space, and the identity crisis was probably the most acute one, bearing in mind the even more disastrous consequences that would follow it in the next decades. The modernisation of Eastern European states is thus seen as a loss of their communities’ autonomy and singularity.⁷⁶ The philosophical system developed by Blaga as a reaction to the violence of modernity is, according to Karnoouh, the sign of a social sphere pacified “under the aegis of a consensus that rejects the social fault lines inherent to modernity”, dissimulating “the general mobilisation, the civil war, the total economic and military war”.⁷⁷ Faced with the lack of social and community security caused by the violence of modernisation, ethnicism seems to be if anything “a broken mirror of the community’s dreams, on which everyone has been clinging desperately, begging for a little conviviality”⁷⁸.

TRADITION AND SELF-EXOTISATION

Both critiques, made by Stahl and Karnoouh, although coming from the area of sociology, ethnography, and anthropology, seem to be echoes of the main criticisms directed at these domains from the area of post-colonial studies⁷⁹. Formulated mainly in the ’90s, once postcolonial studies and studies about subalternity gained academic popularity in various parts of the globe, these critical positions target the wider knowledge area of anthropology-sociology-ethnography as an important field for the establishment and reproduction of a colonial discourse. Thus, ethnography, and anthropology in general, are domains that contribute to the formulation of European cultures and societies as inferior alterities – “wild”, “mystical”, “pre-modern”, “uncivilised”, “primitive” etc. – in relation to which the Western societies are superior, advanced outposts of progress. The criticisms refer both to the structures and ideas that are implicit to the discipline as part of the methods and manners of viewing and interacting, as well as to the ethnographers’ practices of the time in their interaction with their subject. We are interested particularly in the first type of critique: the one that identifies ethnography as a discipline which is historically constructed in such a manner that it addresses the observed subjects as

75. *Ibid.*, p. 218.

76. *Ibid.*, p. 221.

77. *Ibid.*, p. 222.

78. *Ibid.*, p. 215.

79. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. Routledge, London and New York, 2013, pp. 102-106.

the “Others” of Europe, the “exemplary Others.”⁸⁰ The entire disciplinary area around anthropology-ethnography becomes a fundamental instrument in “discovering” the other, that is in defining him according to the triumphalist narrative of the Western modernity. Thus, the severest of these criticisms do not view anthropology merely as bearing the hallmarks of colonial discourse, but instead as being one of its foremost instruments.⁸¹ Ethnography is interpreted as a field for the production of the representation that reflects specific power relations, based on the political asymmetry introduced by the history of colonialism. These power relations reproduce the myth of the objective enunciating perspective – the idea according to which the position of the subject that enunciates the knowledge concerning the studied subject possesses the truth.

Returning to Verdery’s notes, mentioned at the beginning of this text, she indicates that, unlike the characteristics of ethnography in the West, the ethnography and anthropology studies carried out in the peripheries do not bear the marks of the civilising mission. Their main mission is to promote local identities. These can, at the most, create fields of interaction with the West. Therefore, what underpins social sciences in the peripheries is the idea of nation and the mission of expressing the nation, which is not the same thing as expressing a civilising mission.⁸²

The village universe becomes the main element that carries the expression of this definition of the nation. This is a locus of ethnic ontology which is less anchored in the social, economic, and cultural realities of the rural environment,⁸³ being instead an intellectual projection, created with the purpose of responding to the demand of authenticity in modernity. This demand involves the essentialisation of societies in equivalent cognitive forms: the specificity of each nation.⁸⁴ The intellectual elite, seduced by its own village fantasy, resorts to this construct, considering it the specificity of the Romanian nation. In the attempt of getting ahead, of occupying a privileged place in the rigid and colonial hierarchy of nations, the intellectuals overlay this local product’s ability to explain the world. In the vision of ethnic ontology, the village provides complex answers to the philosophical dilemmas of the modern world, having an extraordinary ability to generate theories and principles of human existence that are only specific to itself. The peasant is the emblematic

80. Richard Fardon (ed.), *Localizing Strategies: Regional Traditions of Ethnographic Writing*, Scottish Academic Press, Edinburgh, 1990, p. 6.

81. *Ibid.*, p. 9.

82. Katherine Verdery, *National Ideology*, note 48, p. 329.

83. For a sociological perspective of the rural realities during the Ceaușescu regime, see Katherine Verdery, *The Vanishing Hectare. Property and Value in Postsocialist Transylvania*, Cornell University Press, 2003 and Gail Gligman, Katherine Verdery (eds.), *Peasants under Siege. The Collectivization of Romanian Agriculture, 1949-1962*, Princeton University Press, New Jersey, 2011.

84. Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?*, Zed Books, London, 1986.

figure of this universe, and he becomes a representation, a cultural projection, and definitely not a political subject related to the contemporary social realities.⁸⁵

CONCLUSIONS

The artefact of the village universe, produced by means of the above-mentioned exhibitions, is thus nothing else than the manifestation of the colonial subjectivity of ethnographic type, specific to the Western rationality. This involves the creation of an *Other* that needs to be studied, mapped, classified, and objectified. This fundamental difference between the gaze that produces knowledge and the object that is to be known is also embodied in the architecture of the construct of the village universe. In this respect, the latter is a literal manifestation of one of the most important colonial epistemologies and therefore as compatible as possible with the Western modernity it seeks to criticise.

Tradition becomes the philosophical pretext for an “axiology of national political union”, in social research, it becomes “folklore, ethnography, museography – so many types of knowledge dedicated to the legitimisation of national social and cultural unity”. For the market, tradition becomes a merchandise and a tourist site, and in the domain of mass education tradition becomes “the folklore show, the theatrical catharsis that guarantees the ethnic-historical consensus”.⁸⁶ This prescription of tradition can only mean “placing oneself at the heart of what the metaphysics of the subject and the Western conquest of the world had prepared a long time before”.⁸⁷ In reproducing this ethnographic type of colonial gaze, the creators of ethnic ontologies internalise the colonial matrix. The museification of concrete social realities has as a result the failure to see the inequalities and the injustices present in the concrete rural world and generated by the violent impact of modernisation.

In the discourse about national identity refined in the neo-traditionalist approach in art, we see at work an instrumentalisation of rurality, which enhances and strengthens the colonial dynamics enmeshed in the anthropological-ethnographic type of knowledge. It’s just that here the production of the *Other* –the production of alterity – is applied to the local culture, to the culture to which the enunciating subject belongs to a certain extent. The rural universe of the village is described as a universe that is parallel to modernity, and by defining it as a source

85. For a pertinent analysis of peasant resistance in front of the demands of modernisation, see Daniel Chirot, chapter 7, “The developed political colonial economy and the agrarian crisis. 1864-1917”, *Social Change in a Peripheral Society: The Creation of a Balkan Colony*, Academic Press, New York, 1976, pp 119-158. Romanian title: *Schimbarea socială într-o societate periferică: crearea unei colonii balcanice*, translated by Victor Rizescu, Corint, Bucharest, 2002.

86. Claude Karnoouh, *op. cit.*, p. 222.

87. *Ibid.*, p. 223.

of Romanian-ness alterity is postulated as the central feature of local identity. Thus, the national specificity, defined through the production of an alterity that is typical to an ethnographic type of knowledge, remains a faithful alignment to the precepts of modernity instead of a critique of the latter. Ethnic ontology, by mystifying and exoticising a subject defined as an alterity – the peasant subject – provides to modernity, which constantly needs alterities, the perfect subject.

Translated by Sorana Lupu

DESPRE EXPOZIȚIILE DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ORGANIZATE LA MUZEUL SATULUI, 1983-1987¹

ANCA VASILIU

La începutul anilor 80 eram muzeografă la Muzeul Satului. Nu a fost opțiunea mea. Eram medievală și studiasem cu precădere iconografia picturilor brâncovenești, dar nu aveam de ales. Fusesem repartizată la sfârșitul studiilor de Istoria artei la acest muzeu și acolo am fost încadrată în secția „Expoziții” unde, după un prim episod în care mi s-a cerut să organizez expoziții la Casa Pionierilor, am decis că trebuie să fac altceva. Îmi era imposibil să rezist intelectual în condițiile în care trebuia, de mai multe ori pe an, să expun șervețele cu cruciulițe pe panouri decorative sau în vitrine. Am căutat deci altceva în domeniul expozițiilor temporare. *Locul* a fost prima expoziție de anvergură pe care am realizat-o. Era în mai 1983, eram muzeografă de 2 ani și jumătate la Muzeul Satului și, revăzând acum arhiva acestei expoziții, m-am întrebat de ce am ales atunci această temă, ce îmi spune ea acum, de ce am acceptat acele lucrări, ce îmi spuneau atunci acele instalații și ce mă mai mișcă azi privind imaginile lor. Făcând o sinteză, am ajuns să discern următoarele aspecte.

De ce *Locul*? Cred că ceea ce rezumă destul de clar opțiunea mea teoretică de atunci a fost ideea de a articula o *intuiție* cu o *expresie*. Intuiția pe care o aveam era aceea a existenței unei legături, nevăzute și informale; iar expresia era aceea a unei rupturi care exista și trebuia respectată și arătată ca atare. Intuiția legăturii pleca de la un „dat”, acela al unei incontestabile continuități topice. Există o *anume* continuitate între formele artistice și formele de existență, care au expresie arhitectonică și artistică în lumea rurală și creația plastică zisă „cultă”, care s-a perpetuat în mediul urban și care are rădăcini, vrem, nu vrem, academice. Deci ideea unei legături, dar la nivelul și sub forma unei intuiții, nu a unei evidențe. Și insist asupra sensului fenomen menologic al termenului de „intuiție” pentru că el exprimă posibilitatea vederii în condițiile în care nu există un obiect așezat în fața ochilor, un obiect vizibil în mod imediat, direct. În schimb, expresia care provine din ceea ce se vede, expresia care vine imediat, care iese la iveală, este aceea a unei rupturi. De ce pentru mine *intuiția* legăturii se asocia în mod contradictoriu, și trebuia neapărat să se asocieze astfel, cu *expresia* rupturii? Pentru că în Muzeul Satului funcționa *Cântarea României* și aveau loc multiple activități

1. Textul de față, transcris de Daria Ghiu, reprezintă o versiune a comunicării susținute de Anca Vasiliu la Colegiul Noua Europă din București în noiembrie 2010, versiune ce a fost revizuită de autoare.

legate de perenitate, naționalism, etnicism, folclorism și alte *isme*, care încercau să scoată la iveală un anumit „etern” sat românesc și un anumit spirit românesc „etern”. Dar în acest tip de legătură, pe care, desigur, îl respingeam, nu totul e fals și artificial. Există, într-adevăr, ceva care se poate numi o legătură sau o continuitate. Dar cum se petrece ea? Sub formă de „matrice stilistică” – preluam acest concept de la Blaga –, sub o formă care respectă rupturile aparente intuind totodată formele unei continuități de adâncime. În acei ani mai avuseseră loc câteva interesante propuneri expoziționale, cum a fost de pildă expoziția *Geometrie și sensibilitate*, cu un an înainte de *Locul*, organizată de Ștefan Sevastre la Sibiu, o încercare de analiză a formalismului pe structuri geometrice, structuri care după aceea se transformă. Este vorba de un limbaj formal asociat unor stări de spirit pe care acest limbaj formal le exprimă sau le induce. Era în orice caz o căutare în această direcție, pe care sigur că acum nu aș mai face-o sub această formă.

Fundamentul teoretic era sugerat de textele pe care le-am selecționat în prima parte a catalogului. Catalogul are trei secțiuni: un florilegiu de texte despre cultura veche, nu numai sătească, un grupaj de texte actuale (la acea dată) despre cultura artistică și, după aceea, partea de artă contemporană. (Desigur, catalogul apare azi drept modest, dar în acei ani așa arătau cataloagele expozițiilor temporare.) Pentru că aveam ideea că trebuie manipulată într-un fel destul de delicat această „continuitate” și pentru că ideologic ea avea posibilități de derapaje și putea să ducă la derapaje pe care le știam și atunci (oricum, textele erau cele mai expuse la cenzura din acei ani, nu imaginile față de care exista o relativă toleranță explicabilă prin incompetența cenzorilor de la Minister), am gândit preponderent partea de expresie plastică a rupturii. Mi-am spus atunci că nu caut în arta contemporană românească așa cum era ea în 1982, lucruri care consonează cu ceea ce văd în Muzeul Satului, ci caut lucruri care se detașează, care ies din context. Dar nu o ruptură totală, nu o negație, ci pur și simplu o detașare, un decalaj, o distanță care presupune o referință implicită la ceea ce e resimțit ca „diferit”.

Aici mai intervin două perechi conceptuale, cu care eu, probabil în mod inconștient, am continuat să lucrez mai târziu sub cu totul alte forme. Ele sunt: relația dintre *physis* și *technê* și relația dintre cuvânt și imagine. Prima dintre ele e determinantă pentru estetică, pentru filosofia artei și pentru orice cultură. Era evident că plecam de la textele lui Lucian Blaga și ale lui Ernest Bernea care vorbeau despre raportul țărânului cu natura; nu un raport liric, ci unul în care interveneau așezarea omului, instrumentele lui și tehnicile de exploatare și implicit de creație. Dar în această relație natură-tehnică, un raport pe care toată Antichitatea și Evul Mediu și-au construit gândirea filosofică a artei, intervenția pe care eu voiam să o fac vizibilă prin inserția unei instalații sau a unui obiect de artă contemporană era tocmai dezarticularea critică a raportului armonic determinat de filosofia matricilor culturale, de pildă la Blaga. Să dezarticulez această relație concepută drept armonică între natură și tehnică, pentru a o putea privi altfel. Intri într-o curte țărănească, ești față în față cu „obiectul”, ești fascinat de frumusețea lui ori insensibil la el, și intervii cu un lucru care se strecoară plastic în acel mediu și sapă tocmai relația armonică dintre naturalitatea

lemnului, să spunem, și utilizarea lui într-o arhitectură specifică. Brusc realizezi de unde vine aparenta armonie (sau dizarmonie), cum se creează această relație și cum poți să o analizezi fără să te complaci empatic intrând în jocul ei. Nu mai ești în acea fascinație față de abilitatea și „înțelepciunea milenară” a țăranului român, ci într-un alt tip de raportare, pe care nu știi dacă poți cu adevărat să-l definești, dar oricum ai ieșit din frontalitate, ai ieșit din fascinație. Relația natură-tehnică, determinantă pentru concepția Muzeului Satului în spiritul lui Dimitrie Gusti, și care devine artificială pentru că este transpusă în București, pentru că nu mai sunt țărani și că totul e „muzeal”, deci s-a consumat relația vie din care se hrănea aparenta armonie a formelor create cu natura, a indus reflecția mea asupra posibilităților obiectului plastic de a reanima într-un fel relația, nu prin mimetism folcloric, ci prin afirmarea rupturii.

A doua pereche conceptuală la care am reflectat este relația dintre *cuvânt* și *imagine*, *logos* și *eikôn* sau *eidos*. O altă problemă pe care mi-am pus-o întotdeauna este cum gândind și transpunând gândul în limbaj ne raportăm la obiectul vizibil. Imaginea e ceea ce se află tot timpul într-o dublă subminare, deopotrivă a *logos*-ului și a obiectului. Imaginea este și obiect și cuvânt despre obiect, dar un cuvânt anume, un tip anume de discurs. Toată pregătirea teoretică, cu matricile stilistice, cu relația natură-tehnică, toate sunt lucrări ale limbajului, sunt discursuri, e o retorică în spate. Dar eu aduceam obiecte de artă, intervenții plastice, deci trebuia să găsec un tip de articulare sau de dezarticulare între discurs, cuvânt și materialul pe care îl aveam sub ochi și care trebuia să devină o instalație sau o sculptură, o tapiserie, un obiect textil urcat pe o grindă. Cum fac? Cum pun lucrurile acestea împreună ca să aibă coerență și un sens? Să nu fie pertinente doar pentru mine. Am încercat să găsec modul prin care imaginea (instalația vizuală) să fie prezentă și să recunoască în același timp că este covârșită de puterea cuvântului și a locului în care se află. Pentru că e evident că o gospodărie țărănească are un impact și vizual și cultural mult mai mare decât orice obiect care e adus și pus acolo sub o ștreășină, fie că mimează sau nu o încrucișare de grinzi sau o ramă de ușă sau altceva. Deci nu vroiam să apară un mimetism idolatru, un fel de discreție care să facă obiectul plastic să intre aproape în nevăzut, ci să pun în evidență un joc de tensiuni, un joc dificil în care până la urmă ceea ce mi se părea mie că ajută foarte mult era tot discursul în care intrau lucrările plastice între ele, la distanță de casele și obiectele țărănești. Discursul sub formă de sintaxă plastică: ideea că mergi de la o lucrare la alta, că se creează un parcurs, cu răscruci. La acele răscruci, trebuia să alegi pe unde o iei și, în funcție de asta, discursul continua într-un fel sau altul. Pe urmă erau și niște fundături care te obligau să meditezi sau să contempli doar ceea ce ți se arăta în acel loc. În expoziția *Locul*, una dintre fundături era în capătul opus intrării principale în Muzeul Satului, unde totul se termina cu o pajiște care fusese cosită de Napoleon Tiron și în care sculptorul înfipsea sute de țărushi, sub forma unei umbre de om țintuit la pământ, iar în capul omului era un tron al lui Ovidiu Maitec; acest tron se proiecta pe absida unei biserici de lemn din Moldova. Niciun text nu spunea aceste lucruri în mod explicit. Ele erau gândite în raporturi secvențiale, în asemenea fel încât cel care se plimba să prindă ceva din ele. De ce nu

puteau fi spuse? Ele nu puteau fi spuse pentru că problema relației cu autoritățile era relativ ușor de stabilit când venea vorba de elemente vizuale, dar extrem de greu de stabilit când era vorba de cuvinte. Când erau texte la mijloc, intervenea imediat o formă de cenzură. Era nevoie de maximă discreție în părțile textuale și trebuia lăsat cât mai mult ca lucrurile să vină de la sine, de la obiecte și instalații. Pentru ca sensul acestor lucruri să vină de la sine, trebuia ca raporturile să fie foarte clare. Grija mea atunci era să fac în așa fel încât relațiile spațiale, distanțele să fie delicat dar precis puse în valoare.

Despre expresia rupturii mai vreau să spun câteva cuvinte. Expresia rupturii e privită acum din unghi postmodern. Pentru mine nu era așa. Ea nu însemna o contradicție neapărat, o opoziție, o critică. Însemna că las un loc gol, mă retrag, fac un pas deoparte și privesc obiectul dintr-un loc pe care eu l-am stabilit alături cu drumul, ca să văd cum lucrurile funcționează ca de la sine atunci când te retragi cumva din calea lor, după ce le-ai așezat acolo unde vrei să stârnești reflecția. Asta era destul de evident pentru mine atunci când făceam o expoziție în sala de jos a muzeului (la intrare). Când construiam parcursul expozițional al acelei săli, aveam întotdeauna grijă să rămână un loc gol. Când stabileam relațiile între intervenția artistică și gospodăria în care intram, intervenția nu era niciodată în centru. Centrul era întotdeauna un loc gol. Acest lucru a fost la un moment dat observat de către plasticienii cu care am lucrat, dar niciodată de critici. Și nici nu cred că am insistat pe acest lucru, era mai mult intuitiv. Partea din centru era cea în care se plimbă oamenii, și nu cea în care stau obiectele. Partea din centru era de fapt *locul*. Locul trebuia să fie viu și pentru ca el să fie viu, trebuia să îi lași respirație, posibilitatea ca el să redevină activ, viu ca atare, nu prin intervenția mea. Intervenția mea era laterală, ca o intervenție din flanc sau ca un proiector de lumină razantă care pune în evidență zonele de fractură în câmpul unei continuități aparente. Pentru mine expresia rupturii era asta: nu o opoziție, nu o critică ori o deconstrucție. Nu funcționam postmodern atunci și nici nu aveam cum. În schimb, funcționam cu ajutorul lui Paul Ricoeur, *Metafora vie*, pe ideea de translație, de tranzit perpetuu. De aceea, *fapta și metafora*, alături de *loc* – fapta e act, e actualizare, în sensul artistotelician. Actualizarea era posibilă prin metaforă, prin translație, nu direct. Expresia rupturii devenea pentru mine expresia metaforică a unei continuități cu fracturi interne, fracturi care asigură singularitatea acelei continuități. Metafora nu are nimic comun cu mimetismul. Și mai aveam un lucru față de care eram în mod explicit ostilă: decorativismul. Spiritul creator nu face cruciulițe, face răscruți, sau mai precis o răscruce, care îți indică drumul pe care pornești sau nu. Dar decorativismul folcloric era pentru mine anti-chipul absolut al intervenției plastice, al artei.

Ce s-a întâmplat după aceea? Am continuat reflecția în alte două expoziții care au mers pe aceeași linie și s-au dorit adânciri a două probleme care sunt deja puse în *Locul – fapta și metafora*, dar nedezvoltate, neelucidate în prima expoziție. A doua expoziție a fost *Vatra* (1984). Și a treia, în 1985, a fost o expoziție intitulată *Picu Pătruș*, numele unui artist popular din Săliștea Sibiului. Sunt două tematici pe care am vrut să le dezvolt: vatra – pleca de la ideea că relația natură-tehnică are nevoie

de o articulare subiacentă acestei relații conceptuale între locul vital, viul, vatra ca loc al nașterii și vatra ca loc al lui Hefaistos, al tehnicianului, al fabricantului (de aceea și apărea în acel catalog un text despre Hefaistos). Vatra e locul unde se creează obiectul. Vatra e locul unde creația genetică întâlnește creația tehnică. *Gênésis* și *technê*, asta era ideea vetrei. Am plecat de la ideea de athanor, viul regenerat în permanență. Dar nu întotdeauna controlam bine derivațiile posibile. *Picu Pătruș* relua o altă problemă: aceea a imaginii figurative. Ce înseamnă imagine figurativă, ce înseamnă chip, obraz, nu neapărat în sensul icoanei ortodoxe, în sensul sacru al imaginii? Cealaltă pereche conceptuală, *logos-eikôn*, cuvânt-imagine, se unește în momentul în care imaginea ca figurație ajunge să semnifice prin figurația însăși. Figurativitatea, chipul, închipuirea – e momentul când acel ceva devine semn și discurs, semnificant. L-am ales pe *Picu Pătruș* pentru că el era expresia cea mai bazic-naivă a problemei semnificației din figurativitate. Pentru că acest țăran nealfabetizat se alfabetizează copiind, la sfârșitul secolului al XIX-lea, de mână, cărțile canonice și ilustrându-le. Deci, copiind Biblia, învață să scrie și să deseneze concomitent, în timp ce tiparul exista de câteva secole și făcuse deci total obsoletă meseria de copist. El scrie de mână și copiază la nesfârșit zeci de cărți pe care le ilustrează pagină de pagină. Tin minte uimirea și fascinația lui Umberto Eco când a descoperit aceste cărți manuscrise cu miniaturi populare pe care le credea medievale până când a realizat că ele nu aveau nici un secol vechime. (Umberto Eco era, în acel moment în vizită la București și fusese adus la Muzeul Satului chiar în preziua vernisajului.) Am legat acest fenomen al copierii și ilustrării cărților de icoanele pe sticlă, deci de un alt tip de paradigmă a culturii țăărănești și, evident, de un alt tip de paradigmă a artei contemporane, alegând un alt tip de plasticieni. Viorel Mărginean, de pildă, ori Ștefan Câlția. Față de Horia Bernea sau Marin Gherasim, Wanda Mihuleac, Napoleon Tiron, Ovidiu Maitec, pentru primele două expoziții. După aceasta, a intervenit destul de brutal interdicția de a mai face asemenea expoziții. Ea a venit nu de la faptul că era prezentă arta contemporană și că se făcea prea multă dezordine într-un muzeu național, ci pentru că asemenea lucruri veneau și din zona ecleziastică. Asta a jenat. Ceea ce era perceput ca fiind ideologic, deviant nu era exact ceea ce era într-adevăr deviant, ci ceea ce explicit ducea către o paradigmă care putea să fie așa. De asta se puteau face expoziții de artă contemporană, cu condiția ca textele însoțitoare să nu fie explicite.

Ce am făcut după aceea au fost alte două tipuri de intervenții expoziționale. Am organizat o expoziție pe care foarte puțini colegi de breaslă au văzut-o. A fost o încercare de-a mea în care am luat textul lui Blaga, *Spațiul mioritic*, și am încercat să lucrez cu el ilustrându-l frază de frază cu obiecte, dar nu cu obiecte decorate și decorative, zise „de patrimoniu”, ci cu obiecte de uz comun. Cumva exact ceea ce a reușit mult mai bine să facă după aceea Horia Bernea la Muzeul Țăranului Român. Obiecte uzuale, nefolclorizate. Expoziția s-a numit *Eseu asupra spațiului mioritic* și a jenat foarte mult. Era pentru mine un fel de a reflecta asupra posibilității de a face comentariu de text cu obiecte. A fost o tentativă care de asemenea a fost stopată (cred că mai am pe undeva pelicula unui mic film cu expoziția făcut de un

student, pe atunci, de la Cinematografie). Apoi, înainte să mă mut la Institutul de Istoria Artei, au mai fost câteva intervenții în aer liber punctuale cu câte un singur plastician care intervenea cu o instalație într-o gospodărie țărănească: au fost, de pildă, expozițiile lui Marian Zidaru (Heruvimi în staul) ori Romelo Pervolovici (Grâul albastru). Cea cu Zidaru a fost ultima mea expoziție la Muzeul Satului, în decembrie 1987.

Wanda Mihuleac a jucat un rol foarte important în organizarea primei expoziții, *Locul*. Când am început să gândesc acest proiect, mi-era foarte teamă, nu cunoșteam bine contextul; m-am întâlnit cu Wanda și i-am povestit proiectul și ce intenții aveam. Ei i-a plăcut foarte mult și a fost cea care mi-a deschis foarte multe porți de atelier (era deja o plasticiană recunoscută și conducea Atelier 35 la acea dată). Tot ea a făcut toată grafica pentru catalog și a vorbit cu Tamara Dobrin pentru viză. Toate materialele, orice cuvânt tipărit, trebuiau vizate de Jana Negoită (directoarea Muzeului) și, după aceea, de Tamara Dobrin, la Consiliul Culturii. Tot ce era cuvânt scris. Nu fotografiile lucrărilor ori desenele instalațiilor – acelea nu interesau cenzorii.

Când mergeam în atelier, întâi era foarte multă rețineră. Era o asemenea groază să nu cădem în Cântarea României încât plasticienii erau rezervați până în momentul în care înțelegeau că nu era vorba despre a mima sau critica ceva, ci despre altceva. În momentul când depășeam acest prag, ideea prindea atât de bine încât se crea un fel de emulație, îmi ofereau lucrări din atelier, dar eu îi invitam la o reflecție proaspătă. Foarte mulți au făcut asta. Veneau la muzeu, ne plimbam, stabileam locul potrivit împreună. Pregătirea a durat aproximativ jumătate de an. Tot timpul cât am lucrat la expoziție a existat o perindare a plasticienilor care vizitau, fotografiau, interveneau pe fotografie, apoi discutam. A fost o experiență extraordinară pentru că unele lucruri s-au născut în ultimul moment, cum e cazul instalației lui Constantin Flondor, care a venit cu un sac de plastic transparent cu apă și o movilă de mere și alta de fâină. Au fost, de asemenea, foarte multe intervenții textile. În catalog, unele sunt fotografii *in situ* cu intervenții pe fotografie, altele sunt schițe, altele deja lucrări fotografiate în expoziție. Ideea mea era nu de a pune un obiect în spațiu, ci de a crea o legătură între mai multe lucrări. Voiam să se creeze relații, tensiuni semnificative. Am păstrat documentația fotografică și desenele artiștilor. Dar nu am făcut un dosar de presă. A fost o discuție în revista *Arta*. La vernisaj au fost câteva discursuri interesante. A venit Gheorghe Focșa – elevul lui Dimitrie Gusti și fondatorul Muzeului Satului după război. Gheorghe Focșa, de la care mă așteptam să aibă o reacție negativă, era extraordinar de încântat și a exclamat că în sfârșit redevine viu muzeul! A vorbit Focșa, după aceea Viorel Mărgineanu, care era președintele Uniunii Artiștilor Plastici, apoi Ion Frunzetti, care era vicepreședintele Uniunii, Dan Hăulică, Dan Grigorescu, Jana Negoită (directoarea muzeului la acea dată). Călin Dan și Theodor Redlov mi-au luat fiecare un interviu pentru radio. Am făcut o emisiune pentru televiziune cu Ruxandra Garofeanu. Țin minte dialogul cu Călin Dan pentru că el a fost foarte critic la ideea de „eticism”. Pe el îl supăra atunci foarte tare recursul la Blaga.

În timpul expoziției a avut loc și un concert de muzică contemporană, cu Iancu Dumitrescu, Octavian Nemescu, Costin Cazaban, în care muzicienii încercau să intervină în același fel în care interveneau plasticienii, cu elemente preluate din folclor și distorsionate, prelucrate prin distanțare. La un moment dat, în timpul concertului-performanță în aer liber, au intervenit mierlele, iar instrumentiștii au întrerupt concertul pentru un moment!

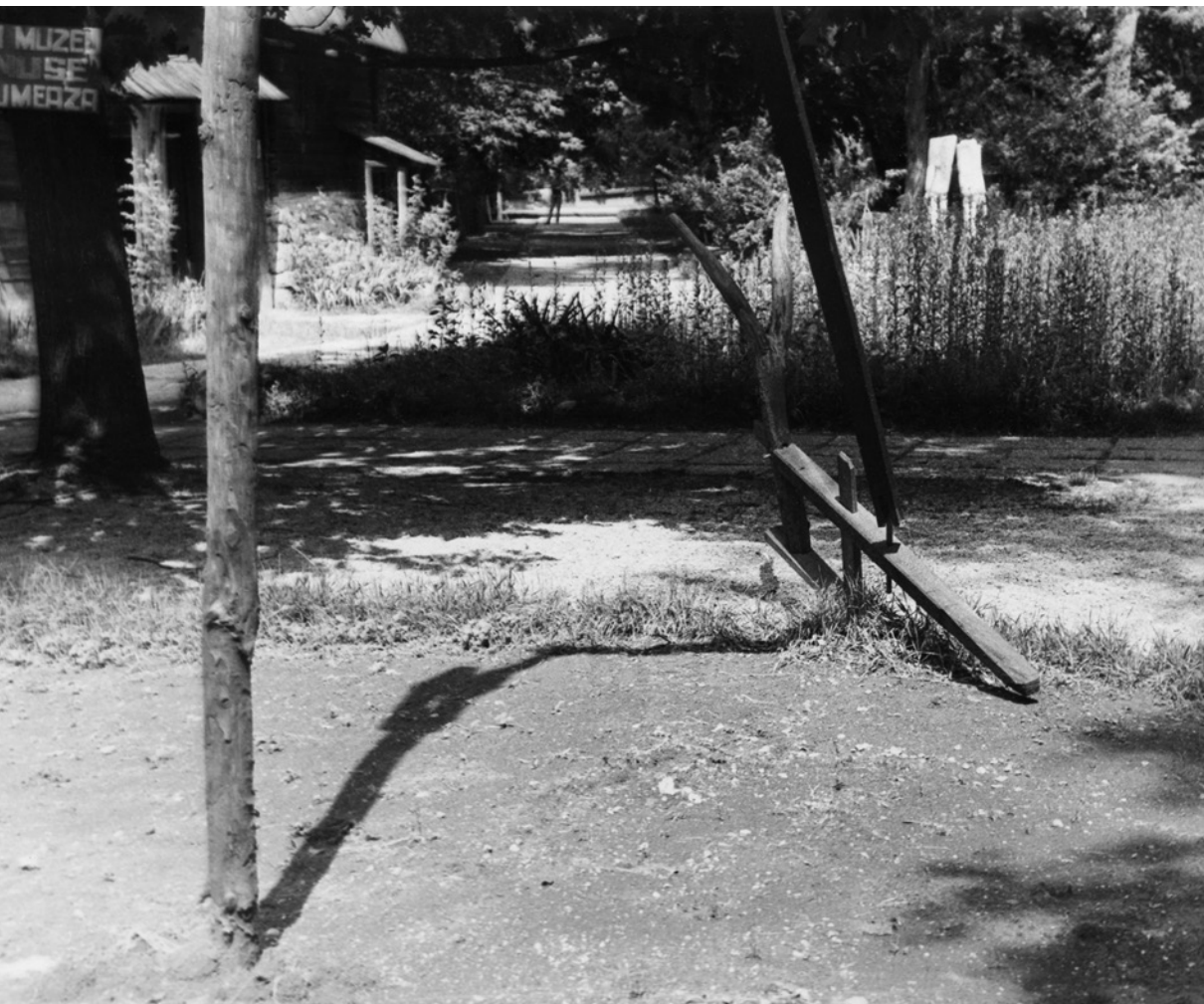
În peisajul expozițional, artistic, cultural bucureștean în 1983, într-un muzeu al satului în care de obicei erau vizitatori fie străini, fie români de duminică, și un târg de meșteșugari o dată pe an, brusc vizitatorul repera că sunt niște țesături foarte colorate aruncate peste casă sau obiecte de metal care strălucesc foarte puternic. Sau că la intrarea în muzeu este un compas imens cu un plug în vârf, care trasează o brazdă circulară – instalația Wandeii Mihuleac. Erau niște strigăte vizuale destul de percutante alăturate cu lucruri care trăgeau inevitabil spre mimetic. Balansul acesta între ruptură și continuitate exista fragil. În dialogul cu artiștii instituit atunci avansam un pas și dădeam în spate un pas, lăsându-i liberi să decidă. Eu le vorbeam în așa fel încât să le stârnesc creativitatea. Unii au mușcat nada, alții nu.



Vatra (The Hearth), exhibition view, Village Museum, Bucharest, 1984.
Photo: Anca Vasiliu



Olga Birman, *Seminte (Seeds)*, textile installation, exhibited in *Vatra (The Hearth)*, Village Museum, Bucharest, 1984.
Photo: Anca Vasiliu



Wanda Mihuleac, *Intervention in the Agrarian Environment*, exhibited in *Vatra (The Hearth)*, Village Museum, Bucharest, 1984.
Photo: Wanda Mihuleac

ON THE CONTEMPORARY ART EXHIBITIONS ORGANIZED AT THE VILLAGE MUSEUM, 1983-1987¹

ANCA VASILIU

At the beginning of the '80s I was working as a museographer at the Village Museum. It was not my first choice. I was specialized in medieval art, in particular the iconography of painting from the time of Costantin Brâncoveanu. But it had not been up to me. Upon finishing my art history studies, I had been assigned to this museum, at the Exhibition Department, where, pursuant to having been asked to organize art shows at The House of the Pioneers, I decided I needed to do something else. It was impossible to maintain a desirable intellectual standing, when I had to exhibit napkins embellished with little crosses² on decorative panels or in window cases several times a year. Therefore, I looked for something else in the field of temporary exhibitions. *The Place* was the first large scale exhibition I organized. It happened in May 1983, I had been working as a museographer for 2 years and a half for the Village Museum and, revisiting the archive of the exhibition, I am now asking myself why I chose that topic, what it tells me now, why I accepted those artworks, what those installation spoke to me then and what touches me now when I am looking at their pictures. In short, I have come to understand the following.

Why *The Place*? My theoretical angle was based on the idea of joining together an *intuition* and a certain *expression*. This intuition pointed to the existence of an invisible and informal connection; whereas the expression relied on a rupture which existed and had to be observed and made apparent. The intuition of the connection started with a "given", that of an incontestable topical continuity. There is a *certain* continuity between, on the one hand, artistic forms or ways of life which have an architectural and artistic manifestation in the rural world, and, on the other hand, the high culture production, particular to urban areas and, whether we like it or not, academically rooted. So there was the idea of a connection, but as an intuition and not as evidence. And I insist on the phenomenological meaning of the term "intuition", as it expresses the possibility of seeing when there is no object before the eyes, immediately and directly visible. Instead, the visual and clearly revealed expression pointed to a rupture. Why was it that the *intuition* of the connection got contradictorily and

-
1. The current text represents a revised version of a lecture presented by Anca Vasiliu at the New Europe College in Bucharest in November 2010, that has been approved by the author. It was transcribed for this publication by Daria Ghiu.
 2. Reference to one of the most common folkloric decorative patterns, used in sewing

necessarily associated in my mind with the *expression* of a break? Because the Village Museum housed the *Ode to Romania*³ and multiple activities related to perpetuity, nationalism, ethnicism, folklorism, and other *isms*, all focused on the image of an “eternal” Romanian village and an “eternal” Romanian spirit. But this type of connection – which I rejected, of course – was not completely artificial and false. There was indeed an actual continuity. How was it formed? As a “stylistic matrix” - I took this concept over from Blaga – in a form which observed the apparent breaks, at the same time sensing the stream of a deeper continuity. In those years there had been some other interesting exhibitions, such as *Geometry and Sensitivity*, a year before *The Place*, organized by Ștefan Sevastre in Sibiu, an attempt to perform a formalist study on geometrical structures which thereafter underwent transformations. This was a formal language associated with certain states of mind expressed or induced thereby. Anyway, there was an inquiry in this direction, which I would not undertake now as such.

The theoretical basis was suggested by the texts selected for the first part of the catalogue. The catalogue has three sections: a collection of texts on old culture, not restricted to the rural one, a group of then-new texts on artistic culture and a section devoted to contemporary art. (Of course, these catalogues look quite modest now, as those were the standards for temporary exhibition catalogues back then.) I mostly focused on the artistic representation of the rupture, since I knew the idea of continuity needed to be carefully instrumented and because, ideologically speaking, it had the potential for side-slips and could lead to interpretations which I anticipated back then (anyway, the texts were most exposed to censorship and not the images, which benefited from more tolerance explicable through the lack of competence of the Ministry censors). I told myself then that I was not looking in the Romanian contemporary art scene, as it appeared in 1982, for things which resounded with the collection of the Village Museum, but for artworks which differed and did not easily fit in the given context. However, I was not aiming for a total break or a negation, but for a detachment, a misalignment, a distinction which presupposes an implicit reference to what is registered as being “different”.

Moreover, there are two conceptual pairs which I have later worked with probably without realizing, under completely different guises. These are: the relationship between *physis and techné* and the relationship between word and image. The former is crucial for aesthetics, the philosophy of art and any culture for that matter. We were obviously starting from Blaga’s texts and Ernest Bernea’s writings which spoke of the peasant’s relationship with nature, not as a lyrical account but a discussion of settlement, instruments used, production techniques, and implicitly cultural life. But in this nature-technique relation, on which Antiquity and the Middle Ages have built their entire philosophical conception of art, the intervention which I wanted to render visible, through the insertion of an installation or a contemporary art

3. Highly ideological show made famous during communism

object, was the critical disjunction of the harmonious relation prescribed by the philosophy of cultural matrices, as it appears in Blaga, for example. My intention was to dismantle this relation between nature and technique, thought of as harmonious, in order to see it differently. When visitors entered a peasant yard, they faced this “object”, were fascinated by its beauty or, on the contrary, indifferent to it, and they perceived it as a visual insertion in that environment, which actually undermined the very harmonious relation between, say, the natural quality of the wood and its use in a specific architecture. They suddenly realized where this apparent harmony (or lack thereof) comes from, how this relation was woven and how one could analyse it without emotionally indulging in it. They were no longer captivated by the ability and “eternal wisdom” of the Romanian peasant but they had entered a different kind of relation, which they were not entirely sure they could define. Ultimately, they were no longer having a straight-forward approach based on fascination.

The relation between nature and technique was crucial for the foundation of the Village Museum in the spirit of Dimitrie Gusti. However, it became artificial once transposed in a large city like Bucharest where there are no peasants, and everything is “museified”, lacking the living relationship which fueled the harmony between man-made forms and nature. Well, this realization led me to further ponder on the possibilities of an artistic object to rework this obsolete relationship, not through folkloric mimetism, but through producing a rupture.

The second conceptual pair was the relation between *word* and *image*, *logos* and *eikôn* or *eidos*. Another issue which has always concerned me was how to relate to the visible object when thinking and translating thought into language. Images are constantly in a double subversion, of the *logos* and of the object itself. An image is both the object and the utterances about it, but a certain kind of utterances, a certain type of discourse. The entire background, the stylistic matrices, the nature-technique relationship, all these are products of language, discourses, rhetoric. And I was bringing together art objects, visual insertions and therefore I needed to find a kind of articulation or disjunction between discourse, words, and the material available which had to become an installation or a sculpture, a tapestry, a textile object mounted on a beam. How was I to do this? How could I bring all these things together in a coherent and meaningful manner? And not only for myself. I tried to find a way the image (the visual installation) would be present and at the same time would reflect its being overwhelmed by the power of the word and of the place where it lies. Because, of course, a peasant household had a greater cultural and visual impact than any other object which was brought there and placed under the eaves, irrespective of it, mimicking or not a pair of intersecting beams or a door frame or anything else. So, I wanted to avoid an idolatrous mimetism, a discretion which would render the artwork almost invisible. My intention was to highlight a play of contrasts, a difficult play in which I realized that the strongest contribution was contained in the discourse cast by relations formed between the artworks lying at a distance from the peasant houses and objects. Discourse as visual syntax: the idea that you walked from one artwork to the other and in this way you would undertake a route which also had

crossroads. At those intersections you could choose your direction and in this fashion the discourse continued in one way or the other. Then there were some dead ends which invited reflection or the focused contemplation of the artwork displayed in that spot. In the exhibition *The Place*, one of the dead ends was located in the opposite extremity to the main entrance of the Village Museum, where there was a meadow freshly mowed by Napoleon Tiron. And in this spot the sculptor had beaten down hundreds of pales to simulate the shape of a man held down to the ground. In the place of the head there was a throne of Ovidiu Maitec. This throne had its shadow cast on the apse of a wooden church from Moldova. There was of course no text to state these things explicitly. They were conceived as sequential relations, so that the person walking between the artworks would grasp some of these meanings. Why couldn't they be phrased plainly? Because the matter of the relations with the authorities was easily settled when dealing with visual material, but it became extremely difficult when it came to words. There was always censorship with texts. Maximum discretion was needed in writing, so as for the hidden meanings to play out in the objects and the installations. For this to work, the connections between the works had to be very clear. My concern was then to finely but precisely highlight the spatial relations and the distances. Moreover, I would like to add a few things about the form of rupture which now carries a postmodern interpretation. It was not so for me. It did not necessarily point to a contradiction, an opposition or a criticism. It meant that I left an empty space, withdrew, stepped aside and looked at the object from a place by the side of the road, so as to see how things worked by themselves when you withdrew from their space where you placed them in order to stimulate reflection. That was evident for me when setting an exhibition in the ground floor hall of the museum (at the entrance). When establishing the layout, I always made sure to leave some empty space. When settling the relationship between the artistic insertion and the respective household, the insertion never occupied center stage. The center was always empty. This was noticed at some point by the artists with whom I collaborated but never by the critics. And I don't think I insisted on this, it happened at an intuitive level. The center was room for people to move and not for displaying objects. In fact, the center was the *place*. The place had to be alive and so it needed to breath, having the possibility to be active again, alive as such and not through my intervention. My intervention was lateral, from the side, like a projector casting grazing light and highlighting the breaks in an apparent continuum. For me the expression of the rupture was not an opposition, nor a critique or a deconstruction. We were not operating with postmodern notions back then, and we could not have. Instead we were using Paul Ricoeur's considerations from *The Living Metaphor*, working with the idea of translation, of continuous transit. Hence *deed* and *metaphor*, notions related to *place*. The deed is in fact acting, actualization, in an Aristotelian sense. Actualization is possible through metaphor and translation, not directly. The expression of rupture had become for me the metaphor of a continuum which also contained internal breaks. These breaks ensured the singularity of that continuity. The metaphor does not have anything in common with mimetism. Moreover, there

was another thing which I was completely against: the decorative. Making art does not mean tracing little crosses, but crossroads, a crossroad more precisely which indicates a possible road to take. Therefore, the folkloric decorative was for me the absolute antinomy of (fine) art. What happened afterwards? I continued this line of thought in two other exhibitions which carried forward two issues already present in *The Place* but insufficiently developed and unraveled – the *deed* and the *metaphor*. The second exhibition was *The Hearth* (1984). The third, in 1985, was *Picu Pătruț*, named after a folk artist from Sălișteța Sibiului. These represented two topics which I wanted to develop. *The Hearth* started from the idea that the nature-technique relationship needed another level of signification underlying this conceptual connection between life, the hearth as a place of birth and as the place of Hephaestus, of the technician, of the maker (for this purpose, the catalogue included a text about Hephaestus). The hearth is the place where an object is created. The hearth is the place where genetic creation meets technical creation. The pair *Gênêsis* and *technê* was the basis of the hearth. We started from the idea of *anathor*, the continuously regenerating life. But we could not always control the possible derivations. *Picu Pătruț* reengaged another issue: the figurative image. What does a figurative image mean? What does a face mean, and not necessarily in the sense of the orthodox icon or of the sacred significance of the image? The other conceptual pair, *logos-eikôn*, word-image, unites when the image as figuration begins to signify through its very figuration. The figurative, the face, imagination – these are instances when something becomes sign and discourse, signifier. I chose *Picu Pătruț* because he best represented, in a basic and naïve manner, the matter of significance in figuration. This illiterate peasant had learned to read and write by hand-copying and simultaneously illustrating canonical books, at the end of the XIXth century. So he achieved literacy and learned drawing at the same time by copying the Bible, although the printing press had been invented a few centuries before and rendered the occupation of copyist completely obsolete. He wrote by hand and endlessly copied tens of books, illustrating the first page thereof. I remember Umberto Eco's astonishment and fascination when he discovered these manuscripts with folkloric miniatures which he thought are medieval until he realized they were not even a century old. (Umberto Eco was then visiting Bucharest and was brought at the Village Museum one day before the opening). I connected this phenomenon of copying and illustrating books with the practice of icons painted on glass, therefore with another paradigm of peasant culture, and of course, with another paradigm of contemporary art, resulting in a different selection of fine artists. Viorel Mărginean, for instance, or Ștefan Câlția. Compared with Horia Bernea or Marin Gherasim, Wanda Mihuleac, Napoleon Tiron, Ovidiu Maitec, for the first two exhibitions. Afterwards, we were prohibited from making such exhibitions. But not on account of displaying contemporary art and disrupting the order of a national museum, but because there were ecclesiastical elements present. These were cause of concern. In fact, their perception of wrong and deviant ideology did not help them to correctly identify what was indeed deviant, but rather turned the focus to the elements clearly referencing a paradigm that might have been so. For this reason, one could

make contemporary art exhibitions on condition that the accompanying texts were not explicit. Afterwards I did two kinds of exhibition interventions. I organized a show which few colleagues have seen. I undertook an experiment, trying to illustrate Blaga's text, *The Mioritic⁴ Space*, sentence by sentence, translating it into arrangements of objects. But these were not decorated or decorative items, patrimony objects, but everyday ones. Something exactly in the manner of what Horia Bernea did much better at the Romanian Peasant Museum later. Everyday objects without being invested with folkloric aura. The exhibition was called *Essay on the Mioritic Space* and it caused a lot of trouble. It was an occasion for me to reflect on the possibility of constructing a discourse with objects. Moreover, it was a blocked attempt (I think I have somewhere a short film recording of the exhibition made by a student of Cinematography). Then, before I moved to the Institute of Art History, I made several isolated outdoor exhibitions with only one artist who inserted an installation into a peasant household: for instance, the shows of Marian Zidaru (*Cherubims in the Stable*) or of Romelo Pervolovici (*Blue Wheat*). The exhibition with Zidaru was my last at the Village Museum, in December 1987.

Wanda Mihuleac played a very important role in organizing the first exhibition, *The Place*. When I started to think about this project, I was very apprehensive, as I did not know the context very well; I met with Wanda and I told her about the project and about my intentions; she liked it very much and she was the one to open a lot of artist studio doors for me (she had already been a well-known artist and she was managing Atelier 35 at that time). She was also the one to graphically design the catalogue and spoke with Tamara Dobrin for the approval. All the materials, any printed words had to be endorsed by Jana Negoitã (the director of the Museum) and thereafter by Tamara Dobrin, at the Culture Council. Everything that was in written form. Not the photographs of the works or the installation sketches – the censors were not interested in those.

When visiting the artists' studios, I faced a lot of reticence. Everybody dreaded the eventuality of partaking in something like *Ode to Romania*, so the artists were reserved until they understood that the show would not mimic or criticize, but would speak about something else. After overcoming this stage in the conversation, the idea caught on so well, that I would get emulative reactions, they would offer works already available in their studio, but I wanted to invite fresh reflection. Many of them did this. They came to the museum, we walked and settled the appropriate place together. The preparation of the exhibition lasted for approximately half a year. The entire time we worked for this show, the artists periodically visited the site, took pictures, made sketches on them and then returned for further discussions. It was a great experience, since some of the works took shape at the last minute, such as Constantin Flondor's installation which in the end consisted of a transparent plastic sac filled with water, a pile of apples, and another of flour. There have also been many

4. Reference to the folk ballad "Miorița"

textile works. In the catalogue some are featured as *in situ* photographs marked on the photographs themselves, others are sketches, other artworks are photographed in the exhibition space. My idea was not to just place objects, but to create a connection between several works. I wanted to generate relationships, significant tensions. I kept the photographic documentation and the drawings of the artists. But I did not put a press file together. There was only a review of the exhibition in *Arta* magazine. At the opening there were several interesting speeches. Gheorghe Focşa – the student of Dimitrie Gusti and the recreator of the Village Museum after the war – came. I expected him to be displeased, but he was extraordinarily enthusiastic and exclaimed that finally, the museum had been brought back to life! So Focşa said some words, followed by Viorel Mărgineanu, who was the president of the Fine Artists' Union, then Ion Frunzetti, who was the vice-president of the Union, Dan Hăulică, Dan Grigorescu, Jana Negoită (the director of the Museum). Both Călin Dan and Theodor Redlov interviewed me for the radio. I was also on a TV show with Ruxandra Garofeanu. I remember the dialogue with Călin Dan, as he was very critical towards “ethnicisms”. He was very put off by references to Blaga.

During the exhibition there was also a contemporary music concert with Iancu Dumitrescu, Octavian Nemescu, Costin Cazaban, during which the musicians worked in a fashion similar to the visual artists, namely by taking over folkloric elements, distorting and filtering them by placing them at a distance. At a certain point, during this open-air performance-concert, the mockingbirds started to sing, and the musicians stopped the concert for a moment!

In the Bucharest artistic and cultural landscape of 1983, in a village museum for which the usual visitors were foreigners or “Sunday Romanians”, and which housed an artisan fair once a year, suddenly visitors could spot some colorful fabrics on a house or some metal objects with an intense shine. Or a huge compass with a plough at the top, tracing a circular furrow – Wanda Mihuleac's installation – by the entrance to the museum. These were some striking visual insertions adjacent to things that inevitably exemplified a mimetic relationship. The balance between continuity and rupture was fragile. In the dialogue with the artists I took one step and then immediately backed, giving them the freedom to decide. I spoke to them in such a way to stimulate their creativity. Some took the bait, others didn't.

Translated by Carmen Dobre-Hametner

PROGRAME EXPOZIȚIONALE EXPERIMENTALE
EXPERIMENTAL EXHIBITION PROGRAMS

GALERIA APOLLO DIN BUCUREȘTI ȘI „FENOMENUL SIBIU '86”.

IPOSTAZE ALE DIMENSIUNII ALTERNATIVE ÎN ARTA ȘI VIAȚA ARTISTICĂ ROMÂNEASCĂ DIN PERIOADA 1968-1989

ADRIAN GUȚĂ

Stimulat de enunțul tematic al volumului în care se integrează și textul de față, am ales două studii de caz remarcabil diferite între ele, din mai multe puncte de vedere, încercând astfel să sugerez câmpul extins de cuprindere a ceea ce numesc „artă alternativă”¹ (la cea oficială) în România deceniilor 7-9 ale secolului XX, „România socialistă” (având ca unică forță politică conducătoare Partidul Comunist Român), a cărei existență a stat între 1965 și 1989 sub semnul „Epcii de Aur” – o perioadă marcată progresiv de regimul totalitar ceaușist.

Prima parte a acestui interval, cea a unei parțiale relaxări ideologice și liberalizări economice și culturale, concomitente, în politica externă, cu o distanțare de Moscova și o apropiere de Occident, oferă fundalul pe care apare ca spațiu expozițional și se desfășoară scurta istorie a galeriei bucureștene Apollo a Uniunii Artiștilor Plastici, între 1969 și 1974.² Ioan Horga³ afirma în cronologia vieții artistice românești și internaționale alcătuită pentru volumul-catalog *Experiment în arta românească după 1960*: “1969. Se deschide Galeria Apollo, Calea Victoriei, București, care va funcționa până în 1974: aici expun sistematic artiștii angajați în inovația de limbaj”.⁴ Observația citată trimite la tipul de (artă) *alternativă* conținut în acest prim studiu de caz, acela referitor la „formă”, nu la „conținut” – simplificând mult lucrurile. Așa că faptul că această caracteristică a prezenței inovației de limbaj nu și-a păstrat consecvența pe întregul traseu al discursului expozițional al galeriei.

Al doilea reper pe care îl voi analiza este un eveniment cultural complex ce a avut loc la Sibiu în iulie 1986, adică puțin după jumătatea celui mai dur deceniu pe care l-a traversat

-
1. Vezi Adrian Guță, cap. „Arta (cultura) alternativă” în *Generația '80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pp. 42-95.
 2. O a doua galerie cu același nume, patronată de aceeași instituție, va fi înființată la parterul Teatrului Național, de la începutul anilor '90 până în preajma deschiderii lucrărilor recente de reconstrucție a clădirii.
 3. Istoric și critic de artă ce a lucrat mulți ani ca secretar general de redacție la revista *Arta* a UAP.
 4. Ioan Horga, “Cronologie, arte vizuale” (1965 -1996), în *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1997, pp. 212-13, *subl. in ori*.

România, după acela început în finalul anilor '40 (al consecințelor celui de al Doilea război mondial și al instalării regimului totalitar de inspirație stalinistă). Anii '80 au fost aceia ai unei existențe duse uneori la limita supraviețuirii și sub presiunea unei dictaturi accentuate, în condițiile unei izolări crescânde a țării pe plan internațional. Se poate discuta însă, și ținând seama de datele respectivului context, despre „rezistență prin cultură” în România politicii oficiale național-comuniste. La Sibiu a fost vorba, în acele zile de vară, de o „tabără de documentare și creație” ((în limbajul epocii), finalizată cu o expoziție, de un „colocviu de critică plastică”⁵ și de un grupaj de performance/instalații, ansamblul de manifestări fiind organizat de Atelierul 35 al Uniunii Artiștilor Plastici. De această dată vorbesc de *artă alternativă* pe ambele paliere de sens prin care se definește acest concept în opinia mea – pe acela al atitudinii și pe acela al limbajului –, cu referire la sesiunea de performance și instalații. Mai mult, acțiunea lui Alexandru Antik, oprită spre finalul ei, a fost „scena” unei „întâlniri de gradul III” între artă și cenzură. Colocviul de critică a fost primul de cuprindere națională din istoria Atelierului 35, sesiunea de performance și instalații a însemnat o premieră în viața artistică românească. În ansamblu, este vorba de un „moment” esențial în istoria generației artistice '80, unul care a stimulat și apariția altora, cum au fost expoziția „Alternative”, 1987, și „house pARTy” '87-'88, București sau „Expoziția Națională a Tineretului” de la Baia Mare din 1988.⁶ Iată de ce consider că este justificată utilizarea sintagmei „Fenomenul Sibiu '86”.

Încă nu începusem studiile universitare când s-a închis Galeria Apollo, nu începusem să frecventez expozițiile de artă contemporană, uceniceam vizual doar în sălile Muzeului Național de Artă. Așa încât abordez acest studiu de caz „din exterior”, cu detașarea istoricului de artă care întreprinde o cercetare de istorie a vieții artistice și a artei de acum patru decenii prin aceea a expozițiilor, recurgând la surse bibliografice (cataloge, periodice, cărți), cărora li se adaugă câteva repere de istorie orală – dialoguri cu artiști participanți la expoziții și critici care au vizitat galeria, i-au cunoscut programul – și corespondență.⁷ În schimb, în ceea ce privește „Fenomenul

5. Vezi Magda Cârneci, „Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, în *Arta*, București, nr. 5/1987, pp. 23-25 (p.23).

6. Opinie formulată de Liviana Dan (și pe care o împărtășesc) în dialogul telefonic pe care l-am avut în ziua de 17 septembrie 2016.

7. Despre Galeria Apollo și expozițiile sale, deși comentate frecvent în presa culturală a epocii (prima jumătate a anilor '70), s-a scris puțin de atunci încolo, mai puțin decât despre expozițiile tematice de la Galeria Nouă, de pildă, deși manifestările de la Apollo au avut și ele, prin mai multe exemple, valoarea lor și au lăsat amintiri frumoase celor care compun lumea artei. Îi sunt recunoscător domnului Marin Gherasim, care mi-a dăruit mai multe cataloage ale expozițiilor de la Apollo și a fost unul din primii mei interlocutori cu privire la respectiva galerie, vorbind cu multă căldură despre expozițiile pe care le-a văzut acolo; pictorul a avut două prezențe în manifestările din acel spațiu, în 1970 și 1973. Prețioase pentru cercetarea a cărei rezultantă o constituie comunicarea și acest text, au fost toate dialogurile pe care le-am avut cu artiști și critici implicați în unul sau celălalt dintre cele două studii de caz, ori cu unii care, să spunem așa, au făcut parte din publicul avizat. În altă ordine de idei, studiul de bibliotecă (la aceea a Institutului de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Române) prin care am (re)parcurs în detaliu numerele revistei *Arta* dintre 1968 și 1976 a confirmat o dată în plus calitatea, adesea remarcabilă, îndrăznesc să afirm, a publicației în acea perioadă (nu mă refer acum la alte etape, cu propriile exemple meritorii), existând și numere în care „virusul” politic era absent sau foarte puțin prezent, știut fiind că, de regulă, nici un periodic nu se putea eschiva de la plata acestui „bir”. Primele pagini erau în

Sibiu '86", cercetarea include și „privirea din interior”, a criticului de artă-martor la evenimentul care este studiat (și participant la colocviul de critică). Bineînțeles că și de această dată bibliografia își are rolul ei, corespondența de asemenea, iar mărturiile subsumate istoriei orale se înmulțesc. Menționez că despre faptele artistice și colocviul de critică de la Sibiu, singurele texte publicate până în anii '90, după știința mea, au fost cele grupate în *Arta*, nr. 5/1987, care au văzut lumina tiparului la aproape un an de la consumarea evenimentelor, probabil tot din pricina cenzurii.

În perioada „liberalizării culturale”, care s-a manifestat cu pregnanță în decada 1965-1974⁸, chiar dacă primele semne sunt mai timpurii, atrage atenția, între altele, ca marcă a unei vitalități sporite a scenei artistice bucureștene, existența a trei galerii ale Uniunii Artiștilor Plastici, existență ce aproape se confundă cu durata respectivului „dezgheț” și cu deschiderea de orizont impulsionată de acesta. Desigur, „aerul proaspăt” se regăsește și în alte săli, însă cele în cauză mi se par exemplele cele mai semnificative – lor li s-ar putea adăuga, de pildă, spațiul expozițional de la subsolul Galeriei Orizont, care va fi dedicat (începând din aceeași perioadă și continuând, consistent, pe parcursul anilor '80) manifestărilor Cenaclului tineretului, devenit Atelier 35. Mă voi ocupa mai îndeaproape doar de Galeria Apollo, celelalte două fiind Amfora și Galeria Nouă, acestea din urmă având drept trăsătură comună faptul că programul lor, pe termen scurt din păcate, a fost modelat de critici, mai ales de membri ai redacției revistei *Arta*.⁹ De notat că expoziții cu ax ideatic s-au realizat și la Atelier 35 – Galeria Orizont – în perioada pe care o am în vedere: „Ipostaze figurative”, aprilie 1973, „Clasicul ca atitudine”, „Expresionismul ca atitudine” (aceasta și precedenta comentate în *Arta* de Mihai Drișcu), „Fantasticul”, iulie-august 1973¹⁰, expoziții prin care se încerca identificarea unor coordonate ale artei tinerilor, ce confirmau *atitudini* transistorice.

Potrivit unei relatări a Ancăi Arghir, Galeria Amfora „fusese în 1972 obținută de Anatol Mândrescu pentru uzul revistei, și curatoriată de redacția *Artei*. (Până la niște furtuni în paharul cu apă, după care, cred că în 1974, sala a reintrat în regia Serviciului de Expoziții al UAP)”.¹¹ Și în continuare: „Programul Amforei a avut loc sub deviza Critica/Acțiune, lansată de Mândrescu. Dar nu ne propuneam să expunem grupuri, ci teme – sugerate de opera unui artist. (Apostu, Paul Gherasim, Mircea Spătaru, erau

acest fel „rezervate”, însă pentru puțin timp faptul a devenit cel puțin discret, după care a fost revigorat ca un efect ușor întârziat al „tezelor” din iulie 1971.

8. Sintagma și segmentul de timp corespunzător dau titlul unuia din capitolele importante sinteze realizate de Magda Cârneli și publicate într-o primă ediție în anul 2000: *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Meridiane, București, 2000 (vezi Capitolul II, pp. 65-127).
9. Pentru acest aspect, al expozițiilor cu program, utile mi-au fost nu doar articolele din periodice, ci și corespondența cu Anca Arghir, fost redactor șef adjunct la *Arta* și personaj cheie în epocă atât pentru literatura de specialitate cât și pentru ceea ce astăzi numim curatoriat. Îi mulțumesc și pe această cale pentru informații și lămuriri.
10. Vezi pentru expozițiile enumerate: *Arta*, București, nr. 3/1973, nr. 4-5/1973, nr. 6/1973, nr. 8/1973.
11. Anca Arghir, corespondență e-mail cu Adrian Guță, 31 august 2016. Anatol Mândrescu era, în acea efervescentă primă jumătate a anilor '70, redactor șef al revistei *Arta*, responsabilitate de care s-a achitat meritori.

expoziții individuale.)”¹² Anca Arghir dezvoltă cazul „Galeria Amfora”: „Nu au existat decât două cataloage importante format ziar (design de arhitectul Mircea Corradino) care pot să ateste statutul ei [al Amforei ca galerie a revistei *Arta*] temporar... și să identifice pe curatori (Mândrescu, Arghir, Drișcu, Mereuță. Ceilalți membri ai redacției nu au participat. Retrospectiv mi se pare nejustificată marginalizarea lor...). Cataloagele au fost cu scandal retrase imediat (la ordinul dat de Tamara Dobrin, de la Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă - sau cum îi va fi spus atunci ministerului culturii) - intrând în regim de samizdat”¹³

Alți critici își amintesc, la rândul lor, despre expozițiile cu program ale Galeriei Amfora, sau despre cele ale Galeriei Noi, unde se rula un lot oarecum constant de artiști, ce răspundeau uneia sau alteia din temele propuse – este opinia Ioanei Vlasiu, cu care am discutat în primul rând despre expozițiile de la Apollo¹⁴; ea a evocat cu prioritate, în această ordine de idei, importanta dublă expoziție personală Ion Condiescu - Ion Grigorescu, din 1974 (artiștii înșiși își propuseseră să expună împreună, după cum mi-a precizat Ion Grigorescu). Expoziția a stârnit un interes special atât prin deconstrucția reprezentării devenite canonice a lui Eminescu în sculptură (prin statuia lui Gheorghe D. Anghel), operate de Ion Condiescu, cât și prin hibridul fotografie-pictură impus de Ion Grigorescu ca o nouă formă, necosmetizată, de realism – de fapt, aceeași miză se regăsea și la Condiescu, prin recursul la masca mortuară a lui Eminescu. A fost probabil una dintre cele mai „inovatoare” (vezi termenul lui Horga mai sus menționat) expoziții de la Apollo, totodată una din ultimele care s-au deschis acolo (în mai 1974)¹⁵, pentru ca în acea vară spațiul să capete altă funcție, fiind asimilat de Hotelul Continental.

Galeria Nouă a rămas în memoria culturală colectivă pentru expozițiile cu temă care s-au organizat aici într-un interval restrâns, temele fiind, unele, și un ecou al spiritului vremii, un *Zeitgeist* marcat, între altele, de o abordare optimistă a relației între artă și știință, de lumea complexă a orașului modern și locul artei în acest context. Profilul galeriei, în foarte scurta ei perioadă de mare succes, a fost croit, după cum povestește Anca Arghir, tot grație unui impuls dat de Anatol Mândrescu: „În 1974 sala a trecut în regia secției de critică [a UAP], a început să găzduiască expoziții colective cu temă. «Artă și Energie» a fost organizată în 1974 de Hăulică, următoarea, «Arta și Orașul» de Mihai Drișcu. În toamna [lui] 1974 (cerându-se eliminarea mea din postul de conducere al revistei ca nefiind membru de partid) am trecut cu funcție de comisar responsabil la Galeria Nouă. Am organizat rapid expoziția cu tema «Lucrul, Imaginea, Semnul» (catalogul e publicat integral în *Arta* nr. 4-5/1975). Puneam în aplicare o cercetare de inspirație semiologică în continuarea unui ciclu de articole publicate anterior în *Arta* sub titlul STRUCTURI ALE STILULUI”¹⁶ Expoziția succedând acesteia,

12. Anca Arghir, corespondență: e-mail 31 august 2016.

13. Anca Arghir, corespondență: e-mail 13 septembrie 2016.

14. Dialog cu Ioana Vlasiu, 23 august 2016.

15. *Arta*, București, nr. 7/1974, rubrica „Simeze”.

16. Anca Arghir, corespondență: e-mail 13 septembrie 2016.

„Imagini ale istoriei”, curatoriată de asemenea de Anca Arghir, a stârnit dezbateri, însă și nemulțumirea autorităților și în cele din urmă s-a interzis vizitarea ei în condiții normale: „...alesesem 6 artiști și editasem un catalog la care am invitat să scrie și pe confrății [Anatol] Mândrescu și T[heodor] Enescu. Nici conceptul expoziției, nici intenția, nici textele, nici ceea ce se vedea pe simeze nu era subversiv, nici măcar echivoc. Galeria era periculoasă mai ales fiindcă toți artiștii ar fi dorit să fie invitați, ceea ce NU era în proiectul meu, voiam să fac DEMONSTRAȚII, CERCETĂRI PE TERENUL CREAȚIEI, nu SALOANE democratice. Drept pentru care după câteva zile de succes la membrii UAP și la public a izbucnit în presă un scandal monstru... Expoziția «Imagini ale istoriei» a fost închisă și se putea vizita doar cu autorizație de la UAP. În acele zile solidaritatea lui Dan Hăulică a fost admirabilă”.¹⁷ Consecința cea mai importantă a frământărilor de atunci, prelungite, a fost că „statutul experimental de Galerie-Pilot” (Anca Arghir) al Galeriei Noi a fost abolit. În 1977, după cutremur, acest spațiu expozițional a primit o destinație administrativă, în locul sediului demolat al Uniunii Artiștilor Plastici.

Galeria Apollo avea un amplasament cât se poate de avantajos, central, care-i asigura o vizibilitate remarcabilă – se afla pe Calea Victoriei la nr. 56, în clădirea care este și astăzi a Hotelului Continental (titulatura contemporană: Grand Hotel Continental). Avea un design modern, capacitatea de expunere fiind suplimentată de o platformă-etaj la care se ajungea pe niște trepte, avea totodată un sistem de spoturi spectaculos în epocă; pe scurt, era un spațiu de tip *white cube* apreciat de artiști, critici și public. Apreciat și dorit de artiști, iar adevărul este că multe dintre numele importante în acea perioadă, în primul rând plasticieni din București, dar nu numai ei, au expus la Apollo.

Unul din motivele care m-au determinat să aleg Galeria Apollo ca studiu de caz l-a constituit grupajul de texte alcătuit de Anca Arghir și publicat în *Arta*, nr. 11/1969 sub titlul „Individ, grup, uniune. Operațiunile «Apollo» ale UAP”.¹⁸ Ea susține criteriul structural al *expozițiilor de grup*, deja evident ca *program* după câteva luni de activitate a galeriei. E vorba, așadar, în acest grupaj, atât de un prim bilanț de etapă, cât și de pledoaria pentru consecvența pe termen lung a unei asemenea strategii curatoriale, care ar putea pune în valoare, prin dorita justete, logică și inspirație a alcătuirii grupurilor, linii de forță ale artei contemporane românești. Aflăm constatările, aprecierile, reperele teoretice și schițările proiective ale Ancăi Arghir, dar și opinii ale altor „voci”, precum Cristina Anastasiu (critic de artă), M. H. Maxy și Mihai Horea (artiști), P. Rădulescu (inginer). Sunt trecute în revistă câteva modalități posibile de alcătuire a grupurilor, de la „afinități și simpatii pe planul creației”¹⁹ (care să fie identificate de artiștii înșiși), la grupuri gândite de critici cu funcție de manageri culturali, situație dorită, ni se spune, de artiști însă utopică deocamdată.²⁰ Interesant,

17. *Ibid.*

18. Anca Arghir, „Individ, grup, uniune. Operațiunile «Apollo» ale UAP”, în *Arta*, București, nr. 11/1969, pp. 5-10.

19. Anca Arghir, „Individ, grup, uniune. Operațiunile «Apollo» ale UAP”, în *Arta*, București, nr. 11/1969, p. 6.

20. *Ibid.*

tocmai asta se va petrece după câțiva ani la Galeria Nouă, în contextul unor expoziții cu program tematic, un rol esențial pentru punerea în operă a acelei inițiative având chiar Anca Arghir, împreună cu Anatol Mândrescu, Dan Hăulică, Mihai Drișcu. Se constată că, în practica expunerii împreună, criteriul generațional e adesea preferat și că tentația pentru integrarea în „salonul colectiv”, triumf al diversității, e încă mare²¹... Revenind la proiectele până atunci concretizate de la Apollo, în textul-ax al materialului se sugerează că sunt deja semnale de alarmă în ce privește coerența grupurilor din programul expozițional al galeriei. „Acțiunile «Apollo» au avut în parte un caracter al unității de calitate dar nu și al corespondențelor de atitudine estetică”.²²

Care au fost, de fapt, variantele de grupuri / factorii decizionali în alcătuirea lor, pentru expozițiile care s-au organizat la Galeria Apollo între 1969 și 1974? În preambulul răspunsului la această întrebare ar trebui nuanțată puțin noțiunea *expoziție de grup*. Când grupul e compus doar din doi artiști (și „discursurile” lor sunt independente unul de altul), vorbim de fapt de două *personale*. Interpretările pot continua: când expun împreună câțiva (trei sau mai mulți) artiști care nu creează un „teritoriu comun” fie ideatic, fie stilistic..., ci mai degrabă un „arhipelag” cu „insule” autonome, s-ar putea eventual face referire la un *grupaj de micro-personale*. La rubrica „Simeze” din *Arta*, se observă că mențiunile privind manifestările de la Apollo subsumează adesea numele plasticienilor genericului „expoziție de grup”, dar sunt și cazuri când lângă numele asociate cu aceeași dată calendaristică apare precizarea „a n-a personală” – exemple de ambele feluri: “Expoziții de grup. Galeria de artă Apollo din Calea Victoriei. Noiembrie-decembrie 1969. Au expus: Marcel Chirnoagă – 26 lucrări de gravură pe metal (compoziții plastice figurative); Ion Nicodim – 7 lucrări (compoziții plastice executate în ulei, acvatinta, pointe-sèche, cologravură) și Mihai Rusu – 7 lucrări de pictură”²³; „Constantin Baci, martie-aprilie [1972], Apollo. A doua expoziție personală, cu 13 lucrări de pictură, Niculiță Secieriu, martie-aprilie, Apollo. A doua expoziție personală, cu 18 lucrări de grafică de șevalet, Ilie Boca, martie-aprilie, Apollo. A treia expoziție personală, cu 16 lucrări de pictură”²⁴. Pe de altă parte, identificarea unor factori de coeziune între micro-personale permite considerarea lor însumată drept expoziție de grup. Așa încât interpretarea e deschisă, oarecum, în ambele sensuri. În sfârșit, adaug situația unor expoziții de grup mai ample la Apollo (în majoritatea cazurilor micul *cluster* era alcătuit din trei sau patru artiști), cu mai mulți participanți, iscate de câte o conjunctură (expoziția premianților UAP, să zicem) sau având ca pretext coagulant apartenența lucrărilor la un domeniu, cum ar fi portretul, sau la un limbaj artistic,

21. *Ibid.*, p. 8.

22. *Ibid.* Acest grupaj m-a stimulat să descopăr cât mai multe din reperele expoziționale și aventurile ideii de *grup* în istoria cât un cincinal a galeriei, iar setul de cataloage oferit de Marin Gherasim m-a ajutat în această cercetare, împreună cu semnalările și cronicile din *Arta*, cu cele din *România literară*, cu contribuțiile de istorie orală.

23. *Arta*, București, nr. 2/1970, „Simeze”, p.38.

24. *Arta*, București, nr. 4/1972, „Simeze”, p. 5.

desenul de pildă.²⁵ Punctez de asemenea faptul, care completează din altă perspectivă observațiile de mai sus, că, în ce privește cataloagele / pliantele expozițiilor de la Apollo, unele erau ale grupului, altele erau individuale, ale uneia sau alteia dintre personalele din reunirea cărora rezulta expoziția de grup. Toate aceste publicații erau editate de UAP și tipărite la Combinatul Fondului Plastic.

Întorcându-mă la felul cum se alcătuiau grupurile, aș începe cu varianta asocierii artiștilor propusă de ei înșiși, pornind de la „afinități elective” extrăgându-și substanța din demersurile artistice, prietenie, apartenența la aceeași generație... Se depunea apoi o cerere pentru sală, fiind vorba de un spațiu al Uniunii Artiștilor Plastici. Versiunea aceasta de constituire a grupului oferea una din bazele cele mai credibile pentru coerența lui, însă e greu de apreciat cât de frecventă era. Conform spuselor unora dintre cei implicați, așa au apărut expozițiile „Teodora Moiescu Stendl-Horia Flămându-Ion Stendl” (decembrie 1971), „Monica Damian Scurtu-Teodora Moiescu Stendl-Ion Stendl” (februarie-martie 1973), „Ciprian Radovan-Gabriel Popa-Doina Almășan” (iulie-august 1973), „Ion Condiescu-Grigorescu Ion” (mai 1974), „Dimitrie Gavrilean-Neculai Păduraru-Liviu Suhar” (iunie 1974).²⁶ Cea din urmă menționată a fost ultima expoziție care s-a deschis în Galeria Apollo din Calea Victoriei nr. 56.²⁷

Organizarea manifestărilor de la Apollo intra în grija Serviciului de Expoziții al Uniunii Artiștilor Plastici, structură care alcătuia îndeobște și programul expozițiilor – decizia privind componența grupurilor probabil că s-a luat de cele mai multe ori la acest nivel, deși, uneori, birourile de secție ori chiar conducerea UAP erau cele care propuneau / hotărârau direct cine va expune.²⁸ Serviciul de Expoziții era condus pe atunci de Alexandru Dobrescu, însă, în acel compartiment al Uniunii, omul cu rol major în istoria Galeriei Apollo a fost Samuil Rosei. Artiștii înșiși (Marin Gherasim, Neculai Păduraru, Ciprian Radovan) îi menționează contribuția meritorie pe această direcție. Masivul *Jurnal întârziat* al lui Rosei confirmă cu numeroase detalii dedicația cu care acest om s-a ocupat de programul, bunul mers al spațiului expozițional Apollo, consecvența cu care a căutat ecourile expozițiilor de acolo în presă, și căi

25. Vezi *Arta*, București, nr. 4/1970, „Simeze”: în martie-aprilie 1970 au expus la Apollo pictură, sculptură, tapiserie, gravură, ceramică, deținători ai premiilor UAP pe anul 1969 – Octav Grigorescu, Wanda Sachelarie-Vladimirescu, Ioan Gh. Vrăneanțu, Naum Corcescu, Mircea Spătaru, Ethel Lucaci-Băiaș, Costel Badea, Ana Lupaș, p. 39. Vezi de asemenea *Arta*, București, nr. 11/1972, „Simeze”: expoziția „Desene inedite ale sculptorilor și graficienilor”, noiembrie, Apollo „67 de artiști au expus 67 desene inedite”, p. 7.

26. Dialogurile cu Ion Stendl, Ion Grigorescu, Neculai Păduraru, corespondența cu Ciprian Radovan indică această genază a grupurilor în care artiștii menționați au expus la Apollo. Pentru datele expozițiilor, vezi semnalările din rubrica „Simeze” în *Arta*, București, nr. 2/1972, nr. 4-5/1973, nr. 11/1973, nr. 7/1974, nr. 8/1974 și cataloagele lor.

27. Neculai Păduraru povestește că panourile de șantier în lucru, pentru reamenajarea cu destinație schimbată a spațiului, au apărut înainte de închiderea expoziției.

28. Am discutat despre aceste aspecte cu Marin Gherasim, în convorbirea din 21 iunie 2016. Artistul a subliniat în acel dialog că experimentul era adesea la el acasă în expozițiile de la Apollo, că se conturase aici „o mișcare artistică”, se instalase un nivel înalt de exigență al calității artistice... Mai spunea că, uneori, cei de la Serviciul de Expoziții se consultau și cu artiștii pentru a constitui expoziții de grup cu reale afinități între participanți.

- a urmărit destinul cu responsabilitate paternă, se poate spune.²⁹ O mulțumire publică i-a adresat criticul de artă Horia Horșia în cuvântul la vernisajul ultimei expoziții de la Apollo, cea a lui Gavrilean, Păduraru și Suhar, în 16 iunie 1974.³⁰ Rosei a recunoscut unele greșeli în alcătuirea grupurilor - incompatibilități - ce se succedau în spațiul de expunere, calitatea mai modestă a unor expoziții, însă era în permanență preocupat de găsirea unor „echipe”, conținuturi expoziționale care să demonstreze vitalitatea Galeriei Apollo și să stimuleze interesul publicului. Era atent și la jocurile de culise, evalua posibilul impact al unor zvonuri / știri asupra galeriei, activității departamentului din care făcea parte. Din *Jurnal* aflăm că, la un moment dat, Anatol Mândrescu ar fi încercat să introducă și la Apollo regimul „expoziție de critic”³¹, însă o asemenea modificare de statut curatorial al galeriei nu s-a produs.³²

Expoziția prin care s-a inaugurat Galeria Apollo a fost dubla personală a lui Dumitru Ghiață și a Aureliei Ghiață, în august 1969 - probabil s-a început cu aceste două nume cu greutate, „clasicizate”, și pentru a se conferi un aer festiv „debutului”. Voi aminti aici câteva dintre reperele care au constituit acest capitol de istorie expozițională bucureșteană, punctând pe alocuri unele „semne distinctive”, însă fără să dezvolt o suită de comentarii adiacente, obiectivele textului de față neincluzând acest tip de analiză. Voi enumera expoziții care confirmă acea prioritate pentru inovația de limbaj, însă și altele, așa încât ansamblul să evidențieze calitatea manifestărilor de la Apollo, a grupurilor constituite (pe lângă exemplele deja oferite) - firește, au fost și excepții, „minusuri”, poate că nu puține, amendate în cronicile din *Arta* sau din *România literară*.³³ Numele aduse împreună pentru expoziția care a urmat celei inaugurale au fost Aurel Cojan, Florin Niculiu, Doru Bucur, Mihai Horea, Ion Pacea, Mircea Spătaru, consonanți în sensul că „se aflau toți în câmpul atracției telurice”.³⁴ În decembrie 1969 au expus Horia Bernea, Ion Bitzan, Vladimir Șetran, fiind vorba de abstracționism și obiect, cu trimiteri înspre arta conceptuală și neo-

29. Samuil Rosei, *Jurnal întârziat. Simțiri din afara sistemului*, Editura Fundația Anastasia, București, 2009 și 2010. Cei care s-au îngrijit de ediție sunt Paula Ribariu (soția autorului) și Sorin Dumitrescu. Jurnalul a fost publicat în două volume, apărute în 2009, respectiv 2010.

30. Samuil Rosei, *Jurnal întârziat. Simțiri din afara sistemului*, Editura Fundația Anastasia, București, 2009, vol. 1, p. 213: „Duminică, 16 iunie. Horia Horșia a avut curajul, în cuvântul introductiv la vernisajul Gavrileanu, Șerban [sic!] [Suhar], Păduraru, probabil ultimul de la *Apollo*, făcând un bilanț elogios al galeriei, să spună că sufletul galeriei am fost eu; într-un fel, un Zambaccian al artelor plastice de azi... Oricum, numele meu se poate lega de activitatea galeriei *Apollo*”.

31. Samuil Rosei, *Jurnal întârziat...*, vol. 1, însemnare din 26 martie 1971, p. 90.

32. *Jurnalul întârziat* al lui Samuil Rosei acoperă trei decenii (1970-2000) și se constituie într-o lectură utilă pentru toți cei interesați de viața artistică românească, mai ales cea bucureșteană, de lumea noastră culturală și dincolo de teritoriul artelor plastice, dintr-o perioadă care subîntinde segmente din două regimuri politice. Sigur, toate acestea trec prin filtrul subiectivității autorului, cu ale cărui judecăți de valoare, opțiuni estetice, putem să fim ori să nu fim de acord. *Jurnalul*...este și martorul frământărilor de atelier ale Paulei Ribariu, include note de lectură și înregistrează fără menajamente meandrele auto-evaluării lui Samuil Rosei.

33. Acestea sunt periodicele pe care le-am consultat pe marginea subiectului.

34. Anca Arghir, „Individ, grup, uniune. Operațiunile «Apollo» ale UAP”, în *Arta*, București, nr. 11/1969, p. 8.

dada.³⁵ Marin Gherasim, Gheorghe Iliescu-Călinești, Iosef Krijanovsky, Barbu Nițescu și-au prezentat lucrările în martie 1970, primul și ultimul dintre aceștia incluzând în pliantul-catalog câteva fraze care le explicau, fiecăruia, demersul. Tot în 1970, dubla personală Radu Dragomirescu-Radu Stoica („expoziție de gravură”, conform pliantului) se înfățișa sub vraja unui „duh constructiv” hibridizat însă cu alte tendințe.³⁶ Lucrau în zona structurilor abstracte, făcând pictură, tablouri-obiect, colaj, obiect: Teodor Bogoi, Gil Nicolescu, Barbu Nițescu (iunie 1971). În iunie 1972 publicul a putut vedea și a remarcat o dublă personală: Geta Brătescu (tapiserie și gravură) și Gheorghe Iliescu-Călinești (sculptură și desen), despre care a scris în *România literară* Nicolae Argintescu-Amza.³⁷ La scurt timp după aceea, alte două personale care au stârnit interesul au fost prezentate împreună, în perioada august-septembrie 1972 – cele semnate de Ana Lupaș (tapiserie, obiecte) și Patriciu Mateescu (ceramică).³⁸ În decembrie 1972, spațiul de la Apollo a găzduit trei expoziții individuale: Ștefan Câlția (pictură și desen), Sorin Ilfoveanu (gravură și desen), Mihai Mihai (sculptură). În aprilie-mai 1973 au expus împreună Maria Cocea (sculptură), Teodor Moraru (pictură și desen), George Leolea (gravură și desen). Ciprian Radovan a plasat în spațiul avut la dispoziție „Elemente de ambianță psihocromă R”³⁹ – astăzi am vorbi de o „instalație” -, obiecte pictate psihedelic, secondată fiind intervenția sa de pictura lui Gabriel Popași și obiectele Doinei Almășan (iulie-august 1973). O lună mai târziu, la Apollo se întâlnește xilogravura Cristinei Crinteanu cu serigrafiele și obiectele lui Barbu Nițescu și cu pictura lui Dorian Szász, se intersectează variații ale abstracției cu prelucrări de op și pop art, așa spune (august-septembrie 1973).⁴⁰ O juxtapunere interesantă a fost aceea între piesele de design de interior (mobilier) ale lui Mircea Corradino și tapiseriile Arianei Nicodim (februarie-martie 1974), expuneri prezentate și comentate în *Arta* de către Mircea Corradino, Vasile Drăguț și Theodor Enescu.⁴¹ În legătură cu ultima expoziție de la Apollo a grupului Dimitrie Gavrilean Neculai Păduraru-Liviu Suhar, din iunie 1974, menționez, preluând afirmațiile lui Păduraru, că atunci și acolo au putut fi văzute pentru prima oară într-o galerie lucrări din ciclul său „Zidul”, care are și conotații politice; artistul a dus piesele respective în sală cu două ore înainte de vernisaj, fără ca fotografiile lor să fi fost supuse în prealabil aprobării, precum celelalte imagini.⁴²

35. Vezi pliantul-catalog *Bernea, Bitzan, Șetran, Expoziție de pictură, desen, reliefuri, obiecte, Galeria de artă Apollo, 1969*.

36. Vezi Anca Arghir, „Cronică trimestrială”, în *Arta*, București, nr. 7/1970, pp. 34-35.

37. Nicolae Argintescu-Amza, „La Apollo: Geta Brătescu și Gheorghe Iliescu-Călinești”, în *România literară*, București, nr. 24/1972, p. 24.

38. Vezi Mihai Drișcu, „Prin galerii”, în *România literară*, București, nr. 36/1972, p. 24.

39. Vezi și prezentarea proiectului „Elemente de ambianță psihocromă R” semnată de artist și inclusă în rubrica „Laborator”, în *Arta*, București, nr. 1/1974, p. 23.

40. Vezi catalogul-pliant și cronică lui Virgil Mocanu în *România literară*, București, nr. 35/1973, p. 21.

41. Rubrica „Cronica” din *Arta*, București, nr. 3/1974, texte de Mircea Corradino, Vasile Drăguț, Theodor Enescu, pp. 15-20.

42. Vezi și Neculai Păduraru de la Sagna, *Grădina cu vise. Prima carte. ZIDUL și alte lumi colorate. Idei în cuvinte și imagini*, Editura Dana Art, Iași, 2010, pp. 47-48.

Pe lângă criticii deja amintiți, au mai scris despre expozițiile de la Galeria Apollo și alții. Îi menționez, dintre cei care au semnat în paginile revistelor *Arta și România literară*, pe: Olga Bușneag, Amelia Pavel, Iulian Mereuță, Marin Tarangul, Cristina Anastasiu, Ioana Vlasiu, Ruxandra Garofeanu, Marina Preutu, Andrei Pleșu. Octavian Barbossa, Horia Horșia.

„Fenomenul Sibiu '86” trăiește încă în memoria participanților, chiar dacă detaliile au început să se estompeze, în 2016 împlinindu-se 30 de ani de când s-a produs suita respectivelor evenimente. Unii dintre membrii comunității constituite în acele zile, reprezentativă pentru generația culturală '80 în ascensiune, nu mai sunt acum printre cei vii: mă gândesc la artistul Constantin Petrașchievici, criticii Gheorghe Kazar și Mihai Ispir, scriitorul Alexandru Vlad. Pe de altă parte, lumea artistică a perioadei la care mă refer în acest studiu de caz este cu 10-15 ani mai aproape de prezent decât aceea în contextul căreia fînțase Galeria Apollo, iar istoria orală se dovedește mai abundentă / accesibilă și ca atare va fi mai bogat integrată în paginile care urmează.

Tocmai pentru că, așa cum notam mai sus, în literatura artistică românească de până în anii '90 nu se găsește, din câte știu, altceva despre subiectul care interesează acum decât acel grupaj de 3 (trei) pagini publicat în nr. 5/1987 al revistei *Arta*, informația transmisă oarecum sincopat prin cuvântul vorbit a compensat un timp sărăcia celei cunoscute prin cuvântul scris, apărând și o mitologie aferentă, cu atât mai mult cu cât autoritățile ce vegheau la „sănătatea” ideologică și culturală se străduiseră să păstreze multă discreție în jurul faptelor, dată fiind și intervenția „organelor”, prin care fusese întreruptă acțiunea lui Alexandru Antik. Momentul Sibiu 1986 s-a instalat însă, chiar și în aceste condiții, ca un reper major în conștiința de sine a generației artistice '80, a contribuit din plin și între primele asemenea momente la consolidarea acestei conștiințe, la solidarizarea optzeciștilor. Cele petrecute în pivnița Muzeului Farmaciei din Sibiu au fost povestite și repovestite până la marea expoziție națională a Atelierului 35 de la Baia Mare⁴³ din 1988, când s-au reunit acolo mulți tineri artiști și critici, probabil mai mulți ca niciodată, iar discuțiile din acele zile au fost cât se poate de vii și dense. Și la Baia Mare s-a desfășurat un simpozion de critică, la care au susținut comunicări reprezentanți ai breslei din întreaga țară, cam aceiași – cu unele excepții – care participaseră și la colochiul de la Sibiu; două nume care s-au adăugat au fost

43. Amploarea și complexitatea „Expoziției Naționale a Tineretului” ce a avut loc la Baia Mare în 1988 și la care au participat artiști reprezentând toate Atelierele 35 din țară, contribuțiile, în ce privește „limbajele”, fiind de la pictură, sculptură, grafică, tapiserie, ceramică, sticlă, până la obiect, instalație, fotografie, proiecții diacolor și film de animație (vezi în epocă și circulația termenului „intermedia”), argumentează statutul ei de manifestare emblematică, poate cea mai importantă din istoria Cenaclului Tineretului – Atelierului 35. Reprezentativ este și catalogul principal, așa-zisa „Cărămidă” (datorită formatului), a cărui distribuție a fost întreruptă destul de rapid, el fiind un instrument de lucru mai mult decât util pentru cei interesați de generația '80 a artelor vizuale. Expoziția, organizată de Atelierul 35 al UAP, a fost coordonată de către Ana Lupaș, cu sprijinul celor aflați la conducerea Atelierele 35 din rețeaua națională, o contribuție majoră având Atelier 35 Oradea, cel din Baia Mare și Atelier 35 Cluj. Expoziția reflecta principalele tendințe din arta optzeciștilor, de la neoexpresionism la neobizantinism, ascensiunea instalației și a fotografiei; a lipsit însă *performance-ul live*, probabil și ca urmare a celor întâmplute la Sibiu în 1986. Vezi, între altele, și László Ujvárossy, „Arta experimentală la Oradea. Anii optzeci”, în *Arta*, București, nr. 4-5, 2012, p. 34.

Ramona Novicov și Adrian Silvan Ionescu. Prioritate au avut, în simpozionul de la Baia Mare, comunicările-portret despre artiști care îndepliniseră până de curând condiția cronologică de apartenență la Atelier 35 (vârsta de 35 de ani), dar al căror spirit și a căror artă, adaug, aparțineau aceleiași generații '80. În 1987, la Bacău a avut loc un alt colocviu de critică, în contextul unui salon național de ex-libris organizat de filiala locală a Atelierului 35, coordonată de Ileana Ploscaru.

Cenaclul tineretului al Uniunii Artiștilor Plastici, activ deja în anii '60, începea o nouă viață în prima parte a anilor '70. În *Arta* nr. 3/1973, un text redacțional se intitulează „Atelier 35”, pe aceeași pagină apărând și sigla acestui al doilea generic al Cenaclului tineretului; expoziția Atelier 35 București la care se face referire în cadrul rubricii Cenaclul tineretului/Atelier 35 este „Ipostaze figurative” (4-18 aprilie 1973), organizată la sala Orizont, la care am mai făcut trimitere în textul de față.⁴⁴ Ea precede manifestările (câteva) cu program propriu-zise, care aveau să se concentreze, spre exemplu, pe „clasicul” sau „expresionismul”, înțelegese „ca atitudine”. Cenaclul tineretului din capitală i-a avut în prim plan, în deceniile șapte, opt și începutul celui următor, între alții, pe Ion Nicodim, Silvia Radu, Horia Bernea, Wanda Mihuleac, Leonard Răchită, iar cel din Cluj, înființat la jumătatea anilor '60, l-a avut ca prim lider pe Mircea Spătaru.⁴⁵ Ana Lupaș a devenit coordonatorul Atelierului 35 pe plan național, din partea conducerii UAP, la începutul anilor 1980, preluând responsabilitatea de a răspunde de activitatea acestei substructuri a Uniunii de la Costel Badea. În acel deceniu al nouălea al secolului XX Atelierul 35 a devenit realmente o rețea națională, artista călătorind în zeci de județe pentru a stimula întemeierea de noi nuclee ale artei tinerilor. Mărturisește că a cerut și sprijinul foștilor ei studenți de la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu” din Cluj⁴⁶ în această adevărată campanie. Ceea ce am putea numi „Operațiunea A35”, inițiată și condusă cu tenacitate de Ana Lupaș, artist remarcat încă din anii '60 pe plan internațional, situându-se printre deschizătorii de drumuri în plastica noastră contemporană, a însemnat mult pentru configurarea celei mai importante și fertile, probabil, decade din istoria Cenaclului tineretului, care a coincis cu emergența și începutul impunerii generației '80 pe scena artistică românească.

Centrele Atelier 35 nu numai că s-au înmulțit, dar au început să comunice mult mai bine și constant între ele, iar manifestările cu participare la nivel național, tot mai semnificative, deopotrivă cu cele cu „acoperire locală”, numeroase și ele, au întărit și maturizat conștiința de sine a generației artistice '80, a cărei platformă teoretică s-a constituit sub semnul postmodernismului, ceea ce o apropie și mai mult de componenta literară a generației culturale '80.

44. *Arta*, București, nr. 3/1973, pp. 27-28.

45. Dialog telefonic cu artista Ana Lupaș, 12 septembrie 2016. De asemenea, îi mulțumesc Magdei Predescu pentru informațiile privind discuțiile de la UAP pentru întemeierea unui Cenaclu al tineretului, inițiate în 1957; conform aceleiași cercetătoare, „în cadrul Conferinței pe țară [a UAP] din 1963 se discută despre organizarea Cenaclului de tineret București și despre posibilitatea înființării unor cenacluri similare în provincie. Primul oraș din provincie în care a apărut formula de cenaclu a fost Clujul (toamna lui 1965)”.

46. Discuția cu Ana Lupaș din 12 septembrie 2016.

„Simptomele” postmodernismului au apărut în creația însăși și în mecanismele ei: neoexpresionism, performance și alte limbaje alternative, neobizantinism, opțiunea pentru fragment (*body in pieces*), recursul la ironie, ambiguitatea relației cu kitsch-ul ca formă de apropiere între *high* și *low culture*, condiția citadină limpede asumată, de la dimensiunea ontologică la repertoriul iconografic; aceste trăsături și-au făcut loc în programul și substanța marilor expoziții colective, precum „Alternative”, București, 1987, ori „Expoziția Națională a Tineretului” din 1988 de la Baia Mare, în desfășurări intermedia și pluridisciplinare precum cele de la Sibiu din 1986. Textele criticilor congeneri cu artiștii optzeciști au început să se hrănească din același orizont teoretic, să-l asimileze, să-l promoveze dar și analizeze critic, importante dovedindu-se pentru identificarea comună a căii practicate a postmodernismului și discuțiile între critici, între aceștia și artiști, ce se dezvoltau la fiecare întâlnire a mai multor Ateliere 35, cu ocazia expozițiilor și colocviilor din efervescentul, pentru generația '80, deceniu al nouălea.⁴⁷

Pornindu-se de la intențiile convergente ale Anei Lupaș și Liviane Dan, respectiv de a încuraja exprimarea artiștilor tineri cu mijloace alternative, coroborată cu apropierea de potențialul artei conceptuale (Ana Lupaș), și de a reactiva ideea de altădată a baronului Samuel von Brukenthal de a înscrie Sibiu printre centrele artei „moderne”, prin *actualizarea* constând în structurarea în orașul transilvănean a unei platforme de artă contemporană, o primă dorită concretizare fiind un grupaj de performance și instalații (Liviana Dan), s-a ajuns la proiectul pe care îl numesc „Fenomenul Sibiu '86”.⁴⁸ Considerând oportună și constituirea unui perimetru de dezbateri care să dubleze teoretic culoarul de noutate de expresie pe care aveau să-l creeze tinerii artiști, Liviana Dan a lansat ideea colocviului de critică tânără, ce a fost la rândul ei pusă în operă, existând și acordul Anei Lupaș. Un element interesant al strategiei de impulsivitate pe care o aplica aceasta din urmă era de a contextualiza într-o atmosferă de *normalitate* (ce nu se regăsea de fapt în realitate) chiar și ideile cele mai curajoase ale artiștilor, de a conferi un ton normal subversiunii, ca să zicem așa, pentru ca artiștii să poată lucra fără să se inhibe⁴⁹ – Ana Lupaș a fost un esențial reper protector pentru artiști și gesturile lor de creație, în raporturile cu autoritățile din sfera ideologiei oficiale. Tabăra de documentare și creație, la care au participat peste douăzeci de membri ai mai multor Ateliere 35 din țară, inclusiv cel din București, s-a finalizat printr-o expoziție cu numeroase lucrări bune, organizată în Galeria din Sibiu a Uniunii Artiștilor Plastici.⁵⁰ Trebuie menționat faptul că în susținerea financiară a evenimentelor artistice de la Sibiu din acel miez de vară al lui

47. Vezi, despre Atelierul 35, și Magda Cârneli, „Atelier 35 București și în general. Scurtă privire retrospectivă”, în *Arta*, București, nr. 4-5, 2012, pp. 8-9. Tema acestui număr dublu, coordonată de Magda Cârneli și Adrian Guță, a fost „Optzecismul vizual după 20 de ani”.

48. Convorbirile cu Ana Lupaș (12 septembrie) și Liviana Dan (17 septembrie 2016).

49. Convorbirea din 12 septembrie 2016.

50. A relatat despre expoziție (la care a participat) și despre sesiunea de performance & instalații Radu Igazság, în dialogul pe care l-am purtat în 14 septembrie 2016. El a realizat o importantă documentație fotografică la Sibiu (fotografia reprezintă pentru acest artist un mod de a fi). Prețioase sunt,

1986 a fost implicată și Uniunea Tineretului Comunist (UTC), structură politică ce avea și responsabilități ideologice în contextul „parteneriatului” cu UAP, așa încât misiunea organizatorilor, Atelier 35 și UAP, ca organ tutelar al acestuia, a fost cu atât mai dificilă. Greul dialogului cu autoritățile politice și administrative a stat pe umerii Anei Lupaș (coordonator general), ai Liviane Dan (organizator principal) și ai lui Mircea Stănescu (el conducea atunci Atelierul 35 din Sibiu). Așa că faptul că Octav Grigorescu o secondea pe Lupaș, de la nivelul conducerii Uniunii, responsabilitatea lui privind creația tinerilor din capitală, și că Magda Cârnci era în acea perioadă la șefia Atelierului 35 din București; ea a moderat colocviul de critică, despre care a și scris, de altfel, în *Arta*, nr. 5/1987.⁵¹ L. Dan și A. Lupaș au decis ca grupajul de artă alternativă să fie găzduit de pivnița Muzeului Farmaciei – acesta aparținea Muzeului de Științe Naturale/Complexului Muzeal Sibiu, așadar locul era „securizat” instituțional și era totodată vorba de un spațiu (pivnița) ferit de prea multe priviri, ca plasament, adică situat în *subterană*, ceea ce îi sublinia statutul de spațiu alternativ. Mai mult, cei de la UTC au condiționat permisiunea pentru desfășurarea grupajului cu pricina de restrângerea intervențiilor la acea pivniță și la holul de acces în ea, fără a se ieși în spațiul public de suprafață. O importantă excepție a constat în faptul că s-a dat acordul pentru derularea *happening*-ului „Comunicare” inițiat de Călin Dan, Mircea Florian și Dan Mihălțianu într-o sală a Liceului de artă din Sibiu – propunerea celor trei nici nu făcea parte din programul inițial, aprobat, a apărut oarecum spontan, ca o situație polemică a celor care au formulat-o față de programul deja alcătuit și anunțat, pe care ei îl considerau ca fiind restrictiv pentru ceva ce se dorea a constitui un lanț de fapte artistice reprezentativ pentru spiritul tinerei generații, însă nu depășea un cadru prestabilit.⁵² De notat, în același timp, că publicul admis la grupajul de performance și instalații (inclusiv la „Comunicare”), la colocviul de critică, era format doar din cei implicați în acestea și din ceilalți participanți la tabăra de documentare și creație – numai la expoziția din Galeria UAP a avut acces și „publicul larg”.⁵³

Colocviul de critică a însemnat mai mult decât prezentarea comunicărilor pe care le pregătiseră participanții. S-au adăugat „o întâlnire de discuții libere între artiștii și criticii prezenți, dar mai ales... dialogurile purtate de-a lungul celor șapte zile ale acestei, în același timp, prime tabere de critică plastică organizate ca atare în mediul artistic românesc...”⁵⁴ În zilele taberei de critică s-a petrecut și grupajul

de pildă, imaginile-mărturie prin care a înregistrat etapele performance-urilor lui Alexandru Antik și Laurențiu Ruță.

51. Vezi *Arta*, București, nr. 5/1987, p. 23. Am discutat cu Magda Cârnci despre „Fenomenul Sibiu '86” în 12 sept. 2016.

52. Convorbirile cu Liviana Dan (17 septembrie 2016), Călin Dan (15 sept.), e-mail de la Dan Mihălțianu (12 sept. 2016). Mihălțianu despre „Comunicare”: „Este ceea ce se poate numi astăzi un «snap-performance»”.

53. Precizarea e făcută de Liviana Dan în dialogul nostru telefonic din 17 septembrie 2016.

54. Magda Cârnci, text sub genericul „Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, în rubrica „Șantieri ale artei tinere”, în *Arta*, București, nr. 5/1987, p. 23.

de performanțe și instalații, iar unii dintre criticii care au asistat au scris apoi micile „cronici” care s-au publicat în același număr 5/1987 din *Arta*. Sibiul a fost în acea săptămână din a doua jumătate a lui iulie 1986 cu adevărat capitala artei, a culturii vizuale contemporane din România, chiar dacă puțină lume a știut atunci acest lucru – pentru noi, artiști și critici care ne-am aflat în acel interval de timp acolo, realitatea artistică, spirituală din zilele cu pricina a contat cel mai mult, augmentată fiind de solidaritatea care ne-a animat relațiile, dialogurile, și ne-am simțit extrași din cotidian, din realitatea în care trăiam în restul timpului, aceea a supraviețuirii într-o lume din ce în ce mai precară economic, social și politic.

Comunicările au abordat teme importante pentru criticii tineri și într-un orizont mai larg, au constituit un fond bogat, incitant, de idei. S-a vorbit despre statutul criticii de artă inclusiv ca act de creație, despre condiția actuală a criticului, despre ipostaze ale criticii, tipologia și deschiderea textului critic, postmodernism în artele vizuale, s-au prezentat cercetări de istoria artei moderne, cronici, studii de caz curatoriale, stadii de investigații interdisciplinare. Magda Cârnelci a „portretizat” succint în textul din *Arta* comunicările din cuprinsul simpozionului și a sintetizat câteva trăsături ale criticii plastice tinere a momentului: conștiința de sine a acesteia ca domeniu specific al creației culturale, specializat și „propensiunea către «stilism» personal” a autorilor;⁵⁵ evidența unei „conștiințe creatoare a actului critic, fenomen de altfel paralel cu exacerbarea conștiinței critice a artiștilor tineri”;⁵⁶ practicarea concomitent de către critici a istoriei artei, cele două domenii fiind considerate conexe, cu posibile transferuri metodologice de la unul la celălalt (dincolo de disciplinele de investigare teoretică a artelor vizuale, extensia interdisciplinară în alte direcții era încă puțin dezvoltată); opțiunea prioritară pentru critica analitică, împrumuturi metodologice diverse; „... abordarea tehnică și formală a operei pare să predomine asupra sentinței axiologice... fără totuși a se putea neglija, la unii dintre criticii tineri, semne ale dezvoltării unui spirit sintetic incipient, aspirația către formulări teoretice globale”.⁵⁷ Generația tânără era deja conturată și în critica de artă, aprecia Magda Cârnelci, și anume prin individualități, nu direcții, având totodată similarități cu cea din critica literară.⁵⁸ Astfel încât nu apare ca întâmplător faptul că la colocviu au participat și doi reprezentanți ai breslei scriitorilor: prozatorul Alexandru Vlad și poetul Ion Mureșan. De asemenea, Adrian Guță, Alexandru Vlad și Ion Mureșan, cei din urmă apropiați de unii artiști optzeciști clujeni, au răspuns unei intenții importante a colocviului, aceea a deschiderii spre interdisciplinaritate, în vreme ce Aurelia Mocanu a marcat o serie de caracteristici ale postmodernismului în artele vizuale, de la pluralitatea limbajelor, reciclarea istoriei artei, la propensiunea pentru sincretism, alegând exemple din zona transavangardei, ale cărei ecouri au ajuns și în România. În mod semnificativ, Cătălin Davidescu a împărțit experiența

55. Magda Cârnelci, text sub genericul „Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, în *Arta*, București, nr. 5/1987, p.23.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*

sa curatorială acumulată prin organizarea la Muzeul de Artă din Craiova a celor două expoziții grupate sub genericul „Imagini contemporane” (în 1983 și 1985), prin care a pus în relație exponenții ai generației '80 cu posibili predecesori,⁵⁹ în vreme ce Magda Cârnci „a încercat să schițeze o ipoteză în virtutea căreia textul critic contemporan aplicat fenomenului plastic ar fi tentat din ce în ce mai frecvent să preia mecanismele vizualului în chiar structura intimă a discursului său verbal [...] Critica de artă... trebuie să păstreze un echilibru delicat și dificil între descripție și judecată, între dominația «semnificativului» și cea a «semnificației»”.⁶⁰ La rândul său, Mihai Ispir s-a concentrat asupra raportului între critică și creație, cercetându-l din perspectiva orizontului de idei al postmodernismului, cu trimitere la conceptul de ironie, ce constituie una din strategiile emblematice ale discursului postmodern.⁶¹

Grupajul de artă alternativă, cum arătam mai sus, a fost prezentat prin texte ale câtorva critici și o selecție de imagini, tot în nr. 5/1987 din *Arta*.⁶² Anca Vasiliu a scris despre instalația și performance-ul lui Laurențiu Ruță-Fulger, Adrian Guță despre instalația lui Miklós Onucsán și despre cea realizată de Stelian Onică & Merișor Dominte, Aurelia Mocanu despre instalația lui Dan Mihălțianu și instalația plus *happening*-ul inițiat de Constantin Petrașchievici. Magda Cârnci s-a referit la instalația și (inter)acțiunea lui Teodor Graur cu publicul – în limbaj actualizat, o “*performative installation*” –, Gheorghe Kazar a scris un mic și subtil eseu despre performance-ul lui Alexandru Antik, iar Călin Dan a descris și decriptat în textul său acțiunea realizată împreună cu Mircea Florian și Dan Mihălțianu.

A fost prima întâlnire, la noi, a unui public, fie el și restrâns, alcătuit din practicieni și comentatori ai fenomenului artistic, cu o succesiune de situații de artă alternativă din zona performance și instalații, organizată de o structură de breaslă, oficială (adică recunoscută de autorități), precum Atelierul 35 al UAP, Pe de altă parte, din pricina contextului politico-ideologic, aceste intervenții artistice au fost izolate de spațiul public în sensul curent al termenului, li s-a interzis contactul cu o asistență obișnuită, ceea ce era în contradicție cu unele aspecte ale „domeniului de definiție” al *performance art*, cu ambianța în care aveau loc asemenea evenimente culturale în lumea liberă. Grupajul de performance și instalații din 1986 de la Sibiu a făcut parte din *underground*-ul artistic românesc, condiție pe care au împărtășit-o și alte repere ale artei alternative din anii '70-'80. Vorbim, într-un fel, de experimente care, izolate fiind și cu audiență restrânsă, puteau fi asemănaute cu niște căutări de „laborator”. „Fenomenul acționismului în România... s-a constituit... în anii comunismului într-o

59. În 14 septembrie 2016, Cătălin Davidescu mi-a trimis, ca răspuns la solicitarea mea, un text memorialistic-scrisoare despre comunicarea lui și felul cum a perceput „Fenomenul Sibiu '86”; subliniază impactul puternic al acestuia asupra sa, importanța faptelor artistice de atunci în istoria artei contemporane românești și se arată nedumerit în legătură cu slaba cunoaștere în spațiul cultural public, prea modesta mediatizare, până azi, a evenimentului de artă alternativă care s-a petrecut la Sibiu în urmă cu trei decenii.

60. Magda Cârnci, „Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, în *Arta*, București, nr. 5/1987, p. 23.

61. Pentru referirile din acest paragraf, vezi și Magda Cârnci, *op. cit.*, în *Arta*, București, nr. 5/1987, p. 23.

62. *Arta*, București, nr. 5/1987, pp. 23-25.

direcție subterană [s.a.] care a influențat și orientat căutățile artistice spre acel teritoriu unde se inventează un nou limbaj și o nouă sensibilitate”.⁶³

După 1990 au început să apară noi texte despre performance art și manifestările sale în România în ultimele două decenii ale perioadei comuniste, care consemnează și grupajul intermedia de la Sibiu din 1986 sau performance-ul lui Alexandru Antik din pivnița Muzeului Farmaciei.⁶⁴ În privința acestuia, asupra căruia voi stărui pe larg în cele ce urmează, artistul a confirmat, într-un video-interviu înregistrat în 2009⁶⁵, că una din sursele lui de inspirație (filtrate) a fost acționismul vienez, ce a influențat și caracterul ritualic al desfășurării momentelor intervenției sale, de menționat în același context fiind și trimiterea la funcția șamanică, tămăduitoare a artei, ceea ce indică în același timp simpatia lui Alexandru Antik pentru anumite aspecte ale artei lui Joseph Beuys.⁶⁶

Instalația site-specific realizată de Stelian Onică și Georgeta-Merișor Dominte, reprezentanți ai Atelierului 35 din Iași, deschidea drumul, s-ar putea spune, către intervențiile din „subterana” Muzeului Farmaciei. Minimalistă și totodată creatoare de atmosferă când o străbăteai, constând într-o „cale” de lemn și un „plafon” din fășii de plastic, instalația accentua funcția de culoar a spațiului în care fusese structurată, avea un traseu ascensional, sugera ideea de zbor, pe care o sublinia și „culoarul sonor” ce dubla construcția, unul de muzică electronică completată cu uruit difuz de avioane (parcă trimitea la Pink Floyd sau la un fragment din albumul “Nightingales and Bombers” al grupului Manfred Mann’s Earth Band).

Dan Mihălițianu a propus la Sibiu „Titanic Vals”, o nouă instalație din seria sa „Canal Grande”. Ca și în cazul altor intervenții din pivnița Muzeului Farmaciei, date fiind și caracteristicile arhitecturale, ambientale ale locului (apa era un mediu riscant

63. Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Idea Design & Print, Cluj, 2000, p. 83. Volumul Ilenei Pintilie este primul dedicat acestui subiect în literatura noastră artistică. O versiune în limba engleză: *Actionism in Romania During the Communist Era* (translated by Silviu Pepelea with the assistance of Dorothy and Stuart Elford), cu un text amplificat și un aparat iconografic îmbogățit, a fost publicată de aceeași editură în 2002.

64. Vezi, de pildă, Adrian Guță, „«Riders on the Storm» - Performance Art în România între 1986 și 1996”, în *EXPERIMENT – în arta românească după 1960/in Romanian Art since 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană/Soros Center for Contemporary Art, București, 1997, pp. 78-95. Pentru prima discuție a celor petrecute la Sibiu în 1986 în perioada postdecembristă, vezi Adrian Guță, „Gенераția '80 în artele vizuale (Fragmente de stream of consciousness în chip de «predoslovie»)”, în *Contrapunct*, București, nr. 5, mai 1995, p. 9. Pentru o altă analiză a acțiunii lui Antik vezi Magda Cârnci, „O performanță aparte”, în *Arta anilor '80 – Texte despre postmodernism*, Editura Litera, București, 1996, pp. 61-64. Pentru o privire de ansamblu asupra contextului expozițional, vezi Magda Cârnci, *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Meridiane, București, 2000 și *Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010* (ediția a 2-a), Editura Polirom, Iași, 2013 și Adrian Guță, *Gенераția '80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008. Despre acțiunea lui Antik, vezi și Adrian Guță, „Video-interviu cu Roxana Trestioreanu, 10 februarie 2008 (fragmente)”, în *Arta*, București, nr. 4-5, 2012, pp. 80-81. De asemenea, Ileana Pintilie își actualizează și dezvoltă tezele din volumul despre acționismul românesc în dosarul „Performance în Europa de Est”, coordonat în revista *Arta*, București, nr. 14-15/2015, pp. 5-105. În sfârșit, un recent reper bibliografic prețios îl reprezintă volumul *Inventar Antik*, editat de Sebestyén György Székely și Alexandru Antik, Editura Vellant, București, 2016.

65. La acel video-interviu, realizat de Adrian Guță, a participat, punând întrebări lui Alexandru Antik, și Vlad Ionescu, membru al Atelierului 35 București la data interviului.

66. Adrian Guță, „Alexandru Antik: «Visul n-a pierit»”, în *Arta*, București, nr. 14-15/2015, pp. 62-65.

în respectivele condiții), vorbim despre o instalație de tip site-specific. Artistul explică: „Astfel, iluzia apei este redată pictural prin tușe de pensulă sugerând valuri pe fundalul albastru al foliei PVC. La aceasta se adaugă țevi de canalizare ruginite recuperate pe șantiere stradale din Sibiu, și pe care sunt trasate în culori pure direct cu tubul, brațe contorsionate ce sugerează tragedia naufragiului”.⁶⁷ Detaliile picturale sus-menționate au apartenență stilistică neoexpresionistă. Mihălțianu ne deoalează apoi complexul conținut semantic, anti-sistem, al instalației sale: „Catastrofa Titanicului servește drept pretext și metaforă pentru scufundarea *Societății Socialiste Multilateral Dezvoltate* [s.a.]. Aceasta pe fundalul unor catastrofe politice, de la sistemul de represiune și exterminare reprezentat de Canalul Dunăre-Marea Neagră și alte sisteme concentraționare, la catastrofe socio-economice, colectivizarea forțată a agriculturii, industrializarea intensivă și programul de construcții megalomane, culminând cu Centrul Civic din București, la catastrofe naturale, inundațiile devastatoare din 1970, ori cutremurul din martie 1977, evenimente ce au zguduit profund sistemul”.⁶⁸ Și mai există un nivel de „citire” pe care îl adaugă autorul: „caracterul «decadent», sugerat de modul de abordare plastic (estetic), unde Arte Povera *meets* Pop-Art (poverismul materialelor versus coloratura pop)”⁶⁹; de reținut că subtitlul lucrării era “*Yellow Submarine*”.

Miklós Onucsán a debutat în zona de creație a instalației prin ceea ce a făcut la Sibiu, invitat acolo de Ana Lupaș, care l-a îndemnat să se gândească la „ceva care merge într-un bec”.⁷⁰ Fiind prima experiență cu acest limbaj, dorința de a spune și arăta cât mai mult a condus la o alcătuire cu numeroase elemente, cu efecte scenografice la care contribuia și lumina dirijată; componente ale acestei instalații baroce au devenit apoi lucrări de sine stătătoare. Există un reper central, o aglomerare-nucleu de la care porneau radier fâșii de pânză neagră îmbibate cu tuș, ca banda mașinii de scris – mesajul major era ideea comunicării, subliniată și de poziția unor obiecte-pereche pe fâșiile de pânză, de o parte și de alta a „mobilei” centrale: „Atunci, una dintre frământările care m-au determinat să fac acea grămadă se lega de comunicarea între doi interlocutori, care se întâmplă prin faptul că unul se mănjește cu celălalt (pânzele pătau, lăsau urme); această pătare o putem lectura și în sens pozitiv, care nu se mai numește mănjire, ci amprentare, influențare”.⁷¹ „Caracatița” (așa se referă la acea structură Onucsán) de pânză invadează pardoseala, chiar și pereții. Una din piesele cele mai importante ale ansamblului, preexistentă acestuia și care răspundea prima sugestiei amintite a Anei Lupaș, fiind totodată emblematică pentru tinerețea artistică a lui Onucsán, era „Istoria ruginii de la origini până azi”. „Tonul ce definește «lucrarea» îl simți când grav, când (auto)ironic, uneori misterios, altădată ludic”.⁷²

67. Dan Mihălțianu, într-o corespondență e-mail cu Adrian Guță, 12 septembrie 2016.

68. Dan Mihălțianu, în același e-mail către Adrian Guță.

69. *Ibid.*

70. Miklós Onucsán, „Amintiri despre Sibiu 86”, septembrie 2016, text solicitat artistului de către Adrian Guță.

71. Miklós Onucsán, „Amintiri despre Sibiu 86”, septembrie 2016.

72. Adrian Guță, „Instalația ca operă deschisă”, în grupajul „Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, în *Arta*, București, nr. 5/1987, p. 24.

Instalația lui Teodor Graur, „Europia”, își clarifică semantica titlului și prin simpla deconstrucție a cuvântului: „Eu-ro-pia”, aceste componente trimițând la Europa, România, utopie/distopie.⁷³ Și alte proiecte realizate de artist în anii '80 s-au poziționat critic, destul de transparent, față de situația politică internă, de condiția umană în coordonatele a ceea ce devenise un univers concentraționar – acesta este și înțelesul „ascuns” al nodurilor de cruci meșterite de Graur (cu ajutorul lui Constantin Petrașchivici) din lemn, care jalonau traseul din încăperile ocupate de „Europia”, dar care și izolau, ca pe un lagăr, spațiul respectiv. Publicul avansa pe acest traseu, ai cărui pereți erau ocupați de “bannere” cu pseudo-texte aluzive, probabil, la propagandă, și era întâmpinat, în centrul său, de Graur, deloc întâmplător îmbrăcat cu o salopetă (ca un „lucrător cultural”, ar spune un artist / teoretician activist de astăzi); costumația cu pricina, croind și în alte exemple aceleași identitate purtătorului-artist, configura apariția unui personaj care iubește acțiunea, are calitățile muncitorului și pe ale sportivului, nu respinge tipologia macho și, în sinteză, joacă rolul unui erou cu potențial în schimbarea sau măcar chestionarea unei situații. Teodor Graur dădea mâna cu fiecare și îi oferea un steguleț de hârtie inscripționat cu una din componentele cuvântului „Europia” – era chemarea la comunicare, adresată tuturor⁷⁴, și, aș adăuga, un gest de solidarizare, fiind cu toții în aceeași „barcă” (să nu uităm ce suspicioase erau autoritățile față de orice formă de solidaritate / solidarizare necontrolată de ele). Caracterul intermedial al instalației era ilustrat de contribuția lui Mircea Florian: o coloană sonoră care sublinia ideile plasticianului prin ritmul cadențat al compoziției muzicale, accentele de marș și murmurul unei mulțimi în mers – Mircea Florian, el însuși un creator optând adesea pentru intermedia, oferea și o vizibilitate spațial-grafică a coloanei sonore, care se „desena” mural, prin banda de magnetofon ce își continua drumul dincolo de role ca un perimetru în mișcare pe unul din pereți.

Constantin Petrașchivici, unul din genuinii exponenți ai boemei artistice bucureștene din anii '80, personaj pitoresc însoțit adesea în peregrinările lui prin oraș ori prin casele prietenilor de chitara care era al doilea său mediu major de expresie dincolo de limbajele artelor vizuale, creator cu un anumit statut marginal, a dat și la Sibiu proba unui remarcabil spirit ludic și a unei gratuități estetice care era un echivalent, în planul creației, al unei generozități umane ce rar se mai întâlnește (își dăruia nu de puține ori lucrările, de la desene la obiecte de tip *ready-made* cu intervenții, apropiaților). A improvizat la Sibiu, în funcție de spațiu și ambianță, rezultatul fiind o instalație minimalist-poveristă, alcătuită dintr-o grămadă impresiionantă de hârtie, elemente/deșeuri textile, scobitori, acestea din urmă vopsite cu

73. Dialogul pe care l-am avut cu Teodor Graur în 17 august 2016 a inclus, firește, și precizări ale artistului privind conținutul de idei al instalației performative de la Sibiu, ce nu putea fi integral dezvăluit acum 30 de ani.

74. *Ibid.* Vezi și Magda Cârnelci, „Europia”, în grupajul „Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, în *Arta*, București, nr. 5/1987, p. 24.

pigmenți Gallus într-o gamă „de toamnă”⁷⁵; ele au invadat spațiul avut de artist la dispoziție asemenea unui joc de marocco. A urmat „provocarea tacită a copiilor la atingere și scormonire, și, într-un final de tabără, la generoasa distribuire a «operei» în umile miracole smălțuite”.⁷⁶

Laurențiu Ruță-Fulger a avut una dintre cele mai spectaculoase și complexe intervenții în grupajul de artă alternativă de la Sibiu, una de o remarcabilă originalitate, apreciabilă ca atare și dincolo de hotarele istoriei artei performative din România. Totul a pornit de la experimentele sale (declanșate în jur de 1984-1985) cu apa, cu vibrația stimulată a acesteia / impactul jetului pe o suprafață, lumina, urmele lor ca niște seducătoare structuri geometric-organic grafice, revelate și fixate pe hârtie fotografică („accidentul” avea rolul său în întreg acest proces), și pe care autorul le numește simplu, modest, „probe”, „amprente”, nu le consideră fotografii. Rezultate ale respectivelor cercetări vizuale au fost remarcate și de Ana Lupaș la întâlniri ale Atelierului 35 din Cluj, ea propunându-i lui Ruță să pregătească ceva pornind de la acestea, pentru simpozionul de artă tânără de la Sibiu.⁷⁷ Preparativele au fost laborioase, însoțite de repetiții, ceea ce nu a știrbit prospețimea, vigoarea, potențialul de neprevăzut și caracterul de experiment vizual al acțiunii. Instalația a constat în tapetarea spațiului de lucru cu hârtie fotografică, iar publicul a putut urmări desfășurarea faptelor înseși doar privind prin folii de plastic protectoare, ca niște ecrane – artistul actant a confecționat la un moment dat un tub de hârtie fotografică și a intrat în el; a fost ajutat pe parcursul acțiunii de Radu Igazság, care a înregistrat-o „din interior”, cu două camere foto, declanșările blitzului având și un rol funcțional, de sursă de lumină, în acea „cameră obscură”, în care jeturi de apă, împrășcări de fixator și revelator pregăteau „miracolul” ce s-a dezvoltat treptat, când lumina naturală, întâi cea discretă a serii care se transforma în noapte, apoi a unui bec, apoi cea a zilelor următoare, a pătruns în acel loc. Gesturile oarecum rituale și aproape dramatice ale lui Laurențiu Ruță care, ajutându-se de cârpe și bidinea, făcea *action painting* cu substanțe fotografice în semiobscuritatea brăzdată de lumina blitzului, erau încărcate emoțional, ceea ce s-a transmis și asistenței – publicul a putut intra în perimetrul în care a actat Ruță după ce artistul a încheiat acțiunea. Performance-ul propriu-zis și contribuția ulterioară a luminii naturale au pus în valoare și dimensiunea de *process art* a proiectului. Urmele obiectuale peste timp sunt fragmentele de hârtie fotografică ce oferă și azi privitorului „mostre” de pictură expresionist abstractă realizată cu medii uzuale într-un laborator foto. Încă ceva: poetul Mircea Ivănescu a văzut pregătirile ce se făceau în „subterana” Muzeului Farmaciei, inclusiv pentru acțiunea lui Laurențiu Ruță, cu două-trei zile înainte de

75. M-am sprijinit în această „reconstituire” și pe convorbirea telefonică pe care am avut-o cu Aurelia Mocanu în 12 septembrie 2016, coroborată cu textul ei despre intervenția lui Petrașchivici la Sibiu, în grupajul din *Arta*, București, nr. 5/1987, p. 24.

76. Aurelia Mocanu în grupajul din *Arta*, București, nr. 5/1987, p. 24.

77. Am avut o amplă discuție cu Laurențiu Ruță la Cluj în 25 iunie 2016, despre acțiunea lui de la Sibiu din seara zilei de 24 iulie 1986, premisele ei și întreg contextul aceluși esențial moment din traseul lui de artist.

producerea acesteia și, impresionat, a scris două texte-poeme pe care i le-a înmănat artistului vizual în prețuia acțiunii, iar acesta a considerat gestul poetului ca pe un semn bun, încurajator.⁷⁸

„Visul n-a pierit”, performance-ul lui Alexandru Antik, a adus vârful de tensiune emoțională al întregului grupaj de la Muzeul Farmaciei, și, totodată, în timpul desfășurării lui s-a produs acel nedorit eveniment al descinderii unor reprezentanți ai autorităților politico-ideologice și de supraveghere care au întrerupt și oprit actul artistic. Greu de găsit, în opinia mea, un alt exemplu în arta noastră alternativă din perioada comunistă, în configurația căruia atitudinea critică, cu mai multe unghiuri de atac, susținută de un complex aparat conceptual și simbolic, chiar dacă autorul a recurs la o exprimare adesea (inevitabil, aș spune) esopică⁷⁹, să fie atât de consistentă – iar, pe de altă parte, acea manifestare să „beneficieze” de o confruntare directă cu cenzura, chiar în timpul desfășurării sale. Am identificat între reperele majore ale tramei conceptuale: identitate personală în coordonate sociale și context opresiv, coborârea în adâncurile ființei – încercarea suferinței – dorința de salvare spirituală ritualic exprimată, necesitatea vitală a libertății de expresie și drama îngrădirii acesteia de către „sistem”. Identitatea personală intră în rezonanță cu cea colectivă, un artist devine Artistul. În miezul ei, constând în amestecul de pătimire, protest, mister și revelație, speranță, exprimate prin gest, text, coloană sonoră la lumina unei lumânări, nuditatea actantului subliniind gravitatea momentului adevărului, acțiunea lui Antik s-a petrecut între pereții micii încăperi conținută în cea mare, spațiu restrâns ce aducea cu o celulă cu atât mai mult cu cât deschiderea-fereastră avea gratii. Emoționantă a fost tânguirea ce a însoțit umplerea cu aer expirat a unor organe animale sângerânde care apoi au fost preluate de câțiva colaboratori ce le-au umplut la rândul lor cu ipsos și le-au înconjurat cu lumânări aprinse – întregul spațiu, ambele încăperi, era investit cu un fel de sacralitate pe care am perceput-o cu putere. Vraja a fost sfâșiată de intrarea în pivniță a autorităților, ce fuseseră rapid avertizate în legătură cu mersul faptelor, iar artistul nu a reușit, din această pricină, să încheie scrierea pe un perete, cu ajutorul unei lămpi cu benzină, a propoziției „Visul n-a pierit!”. Performance-ul începuse să acumuleze dramatism și să declanșeze un dialog afectiv cu asistența încă din etapa în care artistul a fost tuns sever, ca la armată, de

78. Prețioase surse de informație în documentarea despre acțiunea lui Laurențiu Ruță, pe lângă mărturia artistului și amintirile subsemnatului, au fost textul Ancăi Vasiliu din *Arta* și discuția cu Radu Igazság despre acest subiect, în ziua de 14 septembrie 2016. Ruță, apreciind mult implicarea lui Igazság în desfășurarea faptelor, îl consideră pe acesta co-autor al performance-ului său.

79. Antik rostea un text în fața publicului care intra în încăperea mai mare, textul fiind un soi de invitație la o „confruntare”, și, în același timp, o încercare de definire a artei ca reflectare a condiției umane, inclusiv în dimensiunea ei socială. Una din frazele importante: „În această seară, tot ce este realitate se transformă în ficțiune! Și tot ce este ficțiune se transformă în realitate!” (vezi Alexandru Antik, „1986 – Visul n-a pierit”, în *Inventar Antik*, editat de Sebestyén György Székely și Alexandru Antik, Editura Vellant, București, 2016, Partea II, „Inventar 1975-2015”, editat de Alexandru Antik, p. 78). Și încă una, în finalul aceluiași text, o „șopârlă” (cuvânt din argoul bancurilor politice ale aceluși timp), aluzivă la însuși statutul de act cultural tolerat doar în anumite condiții, al „Fenomenului Sibiu ’86”: „Este altceva când vorbești într-o pivniță și altceva când ții un discurs într-o piață!”.

asistenta lui, Elisabeta Stan, după care Antik s-a dezbrăcat complet, ceea ce a șocat pe mulți dintre cei prezenți, neobișnuiți cu tipul acesta de acționism. Un text cel puțin subversiv, șoptit ritmic-fragmentar de actant în timp ce se tânguia și introducea aerul expirat în organele de animale, era poemul lui feLugossy László intitulat „Văd niște lucruri brutale și dure”⁸⁰, iar acest element a sporit dimensiunea critică a acțiunii. Chiar dacă oprit înainte de a se ajunge la final conform proiectului, performance-ul lui Alexandru Antik, se poate spune, a fost unul împlinit conceptual și artistic, a impresionat pe toți cei de față și a rămas în memoria noastră culturală.

„Comunicare”, acțiunea pusă în operă la Liceul de artă din Sibiu de Călin Dan, Mircea Florian și Dan Mihălțianu, ivită din poziționarea polemică a celor trei protagoniști față de ideea programului stabilit, fixat, al unei sesiuni de performance și din intenția lor de a se exprima tot cu mijloace alternative în afara desfășurătorului anunțat, a fost rapid pregătită în datele ei esențiale, dar a inclus și improvizația, neprevăzutul, simpatizând așadar cu profilul *happening*-ului. Limbajele dominante în expresia creatoare curentă a actanților fiind diferite (elaborarea de texte pentru Călin Dan, discursul muzical pentru Mircea Florian, artele vizuale pentru Dan Mihălțianu), intenția lor era de a stabili punți de comunicare între acestea, de a găsi forme noi de expresie prin interferențele provocate, de a împărtăși această experiență asistenței, pe care să o transforme în participant la jocul lor interdisciplinar. „Cadrul și «consemnul» celor întâmplante erau utilizarea unor instrumente și medii specifice de exprimare ale limbajului fiecărui actant: scriere – semne caligrafiate cu tuș negru pe hârtie metraj – Călin Dan; sunet – înregistrat pe viu pe bandă magnetică și prelucrat pe un sintetizator portabil – Mircea Florian; fotografie – utilizarea a trei camere foto, una fixă pe stativ, alta mobilă folosită de artist și o a treia circulând în public cu indicația de a surprinde spontan momente din desfășurarea acțiunii – Dan Mihălțianu”⁸¹. „Reprezentând trei limbaje cu un quantum important de izolare specifică (discurs literar; discurs muzical; discurs vizual), cei trei dau corporalitate (introduc în zona senzorialului) atitudinii abstracte. Astfel, poezia poate fi pipăită, muzica văzută circulând, semnele plastice devin un ghid sonor al desfășurării jocului”⁸². Mircea Florian, crezând în dubla capacitate de comunicare a benzii magnetice, ca purtător de semn acustic și ca semn grafic spațial, i-a interconectat pe membrii asistenței prin intermediul acesteia. Performance-ul avea un ritm din ce în ce mai rapid, participarea emoțională se intensifica. La un semn al lui Mircea Florian, cei trei au părăsit spațiul acțiunii, surprinzând încă o dată publicul prin acest final abrupt.⁸³

80. Vezi Alexandru Antik, „1986 – Visul n-a pierit”, în *Inventar Antik...*, p. 80.

81. Dan Mihălțianu, corespondență e-mail, din 12 septembrie 2016.

82. Călin Dan, „Comunicare (sau nu)”, în grupajul din *Arta*, București, nr. 5/1987, p. 24.

83. Relatarea desfășurării acțiunii și în convorbirile cu Mircea Florian și Călin Dan, din 14 septembrie, respectiv 15 septembrie 2016.



Alexandru Antik, *Visul n-a pierit (The Dream Has Not Died)*, performance, the cellar of the Pharmacy Museum, The Colloquium of Young Art and Art Criticism, Sibiu, 1986.
 Photo: Radu Igazsag. Photomontage by Alexandru Antik



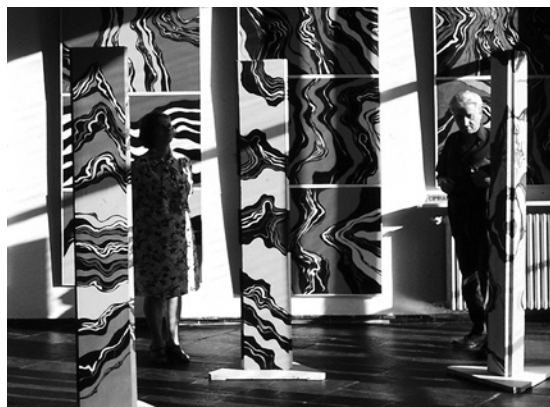
Dan Mihălțianu, *Titanic Vals (Titanic Waltz)*, installation (detail), the cellar of the Pharmacy Museum, The Colloquium of Young Art and Art Criticism, Sibiu, 1986.
 Photo: Dan Mihălțianu.
 Miklós Onucsán, installation (detail), the cellar of the Pharmacy Museum, The Colloquium of Young Art and Art Criticism, Sibiu, 1986.
 Photo: Miklós Onucsán's archive.



Teodor Graur, *Europa*, performative installation (detail), the cellar of the Pharmacy Museum, The Colloquium of Young Art and Art Criticism, Sibiu, 1986



Ion Condiescu, Grigorescu Ion exhibition, Apollo Gallery, Bucharest, 1974 (detail), Photo: Ion Grigorescu



Ciprian Radovan, *Elemente de ambianță psihocromă R* (*Elements of R psychochrome environment*), installation, Ciprian Radovan, Gabriel Popa, Doina Almășan exhibition, Apollo Gallery, Bucharest, July-August 1973. Photo: Erdelyi Laszlo

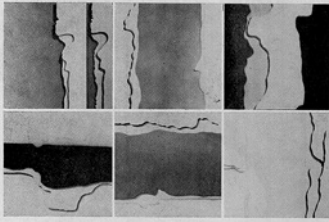
ȘETRAN



BITZAN



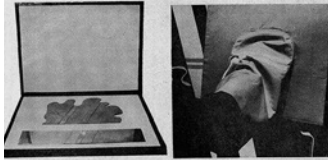
BERNEA



VLADIMIR ȘETRAN

— Nașterea la Buzău, în 20 noiembrie.
— Studii de arhitectură în anul 1939, în Liceul "Mihail Kogălniceanu" din Iași.
— Între 1941 și 1943, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— Între 1944 și 1945, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— Între 1946 și 1947, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1948, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1949, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1950, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.

— În 1951, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1952, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1953, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1954, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1955, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1956, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1957, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1958, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.

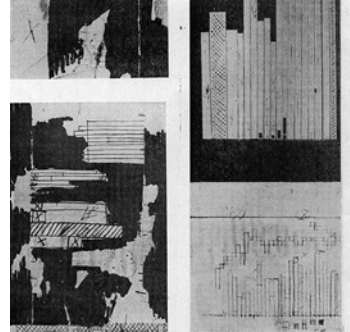


ION BITZAN

— Nașterea în Iași, în 1919.
— Studii de arhitectură în anul 1937, în Liceul "Mihail Kogălniceanu" din Iași.
— În 1941, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1942, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1943, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1944, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1945, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1946, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.
— În 1947, studii de arhitectură la Școala de Arhitectură din Iași.

ORGANIZAȚII:
— 1942-1943, membru al organizației "Frontul Cultural Românesc".
— 1944-1945, membru al organizației "Frontul Cultural Românesc".
— 1946-1947, membru al organizației "Frontul Cultural Românesc".
— 1948-1949, membru al organizației "Frontul Cultural Românesc".
— 1950-1951, membru al organizației "Frontul Cultural Românesc".
— 1952-1953, membru al organizației "Frontul Cultural Românesc".
— 1954-1955, membru al organizației "Frontul Cultural Românesc".
— 1956-1957, membru al organizației "Frontul Cultural Românesc".
— 1958-1959, membru al organizației "Frontul Cultural Românesc".

GALERIA DE ARTĂ APOLLO BUCUREȘTI—CALEA VICTORIEI NR. 56



The folding catalogue of the group exhibition *Bernea, Bitzan, Șetran*, Apollo Gallery, Bucharest, december 1969



Laurențiu Ruță-Fulger, photo paper with the results of the performance from the cellar of the Pharmacy Museum, The Colloquium of Young Art and Art Criticism, Sibiu, 1986.
Photo: Adrian Guță, June 2016

THE APOLLO GALLERY IN BUCHAREST AND THE “SIBIU ’86 PHENOMENON”. ASPECTS OF THE ALTERNATIVE DIMENSION IN ROMANIAN ART AND ARTISTIC LIFE FROM 1968 TO 1989

ADRIAN GUȚĂ

Prompted by the overarching theme of the volume which integrates the present text, I have chosen two case studies remarkably different from each other from several points of view, thus trying to suggest the expanded field of what I call “alternative art”¹ in Romania of the ’70s-’90s whose existence between 1965 and 1989 was interconnected with the “Golden Age” – a period progressively marked by the totalitarian regime of Nicolae Ceaușescu.

The first part of this period, one of a partial ideological relaxation and of economic and cultural liberalization, concomitant, in foreign policy, with a distancing from Moscow and getting closer to the West, provides the background against which the Apollo Gallery of the Artists’ Union in Bucharest (UAP) emerges as an exhibition space and lives its short history, between 1969 and 1974.² Ioan Horga³ stated in the chronology of Romanian and international artistic life compiled for the volume-catalogue *Experiment in Romanian Art since 1960: (Experiment in arta românească după 1960):* “1969. Opening of the Apollo Gallery, Calea Victoriei, Bucharest, which will function until 1974: artists engaged in artistic language innovation exhibit here systematically”.⁴ The quoted information refers to the type of *alternative* (art) presented in this first case study, namely the one focusing on “form”, not on “content” – greatly simplifying things. I add here that this characteristic of the presence of linguistic innovation did not preserve its consistency throughout the gallery’s exhibition discourse.

-
1. See Adrian Guță, ch. “Arta (cultura) alternativă”, in *Generația ’80 în artele vizuale*, Paralela 45 Publishing House, Pitești, 2008, pp. 42-95.
 2. A second gallery with the same name, owned by the same institution, existed on the ground floor of the National Theatre, from the early ’90s until the beginning of the recent works for the reconstruction of the building.
 3. Art historian and critic who worked for many years as editorial general secretary of *Arta* magazine of the Union of Plastic Artists.
 4. Ioan Horga, “Cronologie, arte vizuale” (1965-1996), in *Experiment în arta românească după 1960/Experiment in Romanian Art since 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană/Soros Center for Contemporary Art, Bucharest, 1997, pp. 212-213.

The second landmark to be analysed in the present study is represented by a complex cultural event held in Sibiu in July 1986, that took place shortly after the first half of the toughest decade experienced by Romania, the '40s (marked by the consequences of the Second World War and the installation of the totalitarian regime of Stalinist inspiration). The '80s were years of an existence sometimes on the edge of survival and under the pressure of a harsh dictatorship, against the backdrop of the country's growing international isolation. One can also discuss, considering the context, the "resistance through culture" to the official national-communist politics in Romania. In Sibiu it was organised, in those summer days, a "camp for documentation and creation" (the language of the era), which ended with an exhibition, "a colloquium of fine arts criticism"⁵, as well as a groupage of performance/installations, organized by *Atelier 35 (Studio 35)* of the Artists' Union.⁶ This time we can speak of *alternative art* on both levels of meaning which define this concept in my opinion – that of attitude and that of language –, with reference to the performance and installation session. Furthermore, Alexandru Antik's action, stopped towards its end, was the "stage" of a "third degree encounter" between art and censorship. The criticism colloquium was the first with national coverage in the history of *Atelier 35* and the session of performance and installations marked a premiere in the Romanian artistic life. Overall, it was an essential "moment" in the history of the art generation of the '80s art generation, which stimulated the emergence of others as well, such as the exhibition *Alternative*, 1987, and the event *house pARTy*, '87-'88, in Bucharest or *The National Exhibition of Youth (Expoziția Națională a Tineretului)* from Baia Mare in 1988.⁷ Therefore, I consider legitimate to use the phrase "Sibiu '86 Phenomenon".

I had not started my university studies yet when the Apollo Gallery was closed, I had not begun to go on a regular basis to contemporary art exhibitions, I was only a visual apprentice in the halls of the National Museum of Art. Thus I approach this case study as an 'outsider', with the detachment of the art historian who undertakes research on the history of artistic life and art of four decades ago by means of exhibitions, using bibliographic resources (catalogues, periodicals, books), together with some oral history touchstones – dialogues with artists participating in the exhibitions and critics who visited the gallery and knew its programme –, and correspondence.⁸ On the other hand, regarding the "Sibiu '86 Phenomenon",

5. See Magda Cârnelci, "Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986", in *Arta*, Bucharest, no. 5/1987, pp. 23-25 (p. 23).

6. Studio 35 was the youth cenacle of the Artist's Union.

7. Opinion expressed by Liviana Dan (and which I share) during a phone conversation we had on September 17, 2016.

8. About Apollo Gallery and its exhibitions, although frequently commented in the cultural media of the era (the early '70s), little has been written ever since, less than about the thematic exhibitions at Galeria Nouă (The New Gallery), for instance, although the events at Apollo also had, through several examples, their own value and left precious memories to those in the art world. I am grateful to Mr. Marin Gherasim, who gave me several catalogues of the exhibitions from Apollo and was one of my first interlocutors regarding the gallery, speaking warmly about the exhibitions he had seen there; the painter exhibited his works twice in that space, in 1970 and 1973. The dialogues I had with artists and critics involved

my research also includes an 'insider's perspective', of art critic-witness to the event being studied (and participant in the criticism colloquium). Bibliography also plays its role in this research, correspondence as well, and the number of oral history testimonies is larger. The only texts published until the '90s about the artistic facts and the criticism colloquium in Sibiu are, to my knowledge, those grouped in *Arta*, no. 5/1987, issued nearly a year after the events, probably also because of censorship.

During the "cultural liberalization", which manifested itself especially in the decade 1965-1974,⁹ even if its first signs emerged earlier, it draws the attention, among others, as a mark of the increased vitality of the art landscape in Bucharest, the existence of three galleries belonging to the Union of Plastic Artists, an existence which almost overlapped with the period of the ideological "thaw" and the opening of horizon driven by it. 'The fresh air' could also be found in other exhibition halls, but I consider the ones previously mentioned to be the most significant examples – one could add, for instance, the exhibition space in the basement of Galeria Orizont (Orizont Gallery), which would be dedicated (starting from the same period and running consistently throughout the '80), to the Youth Circle (Cenaclul tineretului), which later on became *Atelier 35*. I will only provide a more careful analysis of Apollo Gallery, the other two being the Galeria Amfora (Amphora Gallery) and the Galeria Nouă (New Gallery), which shared the common feature of having their programme, on short term unfortunately, shaped by critics, especially by members of the editorial team of *Arta* magazine.¹⁰ It is notable that exhibitions with an ideational axis were organized at *Atelier 35* as well – the Horizon Gallery – during the period which I have researched: *Figurative Aspects (Ipostaze figurative)*, April 1973, *The Classic as Attitude (Clasicul ca atitudine)*, *The Expressionism as Attitude (Expresionismul ca atitudine)*, *The Fantastic (Fantasticul)*, July-August 1973,¹¹ exhibitions which were trying to identify coordinates of youth art, confirming transhistorical *attitudes*.

in one or the other of the two case studies or with those that were part of the 'informed public' have been invaluable for my research. Moreover, my library research (carried out at the "George Oprescu" Institute of Art History of the Romanian Academy) has enabled me to cover (once again) in detail the issues of *Arta* magazine between 1968 and 1976 and has reconfirmed the remarkable quality of the publication at the time (I shall not refer here to other periods, with their own exceptional examples), with issues in which the political 'virus' was absent or minimally present, given the fact that, as a rule, no publication could completely elude paying its 'tribute' to the regime. The first pages were thus "reserved", but for a little while the fact became at least discreet, then revived as a slightly delayed effect of the July Theses from 1971.

9. The syntagm and the corresponding time span give the title to one of the chapters of the important synthesis created by Magda Cârnci and published in a first edition in 2000: *Artele plastice în România 1945-1989*, Meridiane Publishing House, Bucharest, 2000 (see Chapter II, pp. 65-127).

10. For this aspect, of the exhibitions with a program, I found very useful not only the articles from journals, but also the correspondence with Anca Arghir, former deputy editor-in-chief at *Arta* and key figure of the era, both for literature and for curatorial activities. I take this opportunity to thank her for the information and clarifications.

11. See for the listed exhibitions: *Arta*, Bucharest, no. 3/1973, no. 4-5/1973, no. 6/1973, no. 8/1973.

According to one of Anca Arghir's statements, the Galeria Amfora "had been obtained in 1972 by Anatol Mândrescu for the use of the magazine and curated by the editorial team of *Arta* (until some tempests in a teapot, after which, in 1974, the hall was administered again by the Exhibition Service of the Artist's Union)"¹². Furthermore: "Galeria Amfora's program was held under the motto Criticism/Action, launched by Mândrescu. But our aim is not to exhibit groupages, but themes – suggested by an artist's work (Apostu, Paul Gherasim, Mircea Spătaru, they were all individual exhibitions)".¹³ Anca Arghir expands on the case of Galeria Amfora: "There were only two important catalogues in newspaper format (designed by the architect Mircea Corradino) which could attest to its temporary status [of the Amfora as gallery of *Arta* magazine]...and enable us to identify its curators (Mândrescu, Arghir, Drișcu, Mereuță. The other members of the editorial board did not participate. In retrospect, I find their marginalization unjustified...). The catalogues were immediately withdrawn with a scandal (at Tamara Dobrin's order, from the State Committee for Culture and Arts – or whichever was the name of the ministry of culture at the time) – entering a samizdat system"¹⁴.

Other critics recall, in their turn, the exhibitions with a programme at the Galeria Amfora, or those in the Galeria Nouă (New Gallery), where the same artists exhibited their work in a somewhat constant manner, responding to one of the topics proposed – in Ioana Vasiliu's opinion, with whom I talked mostly about the exhibitions in Apollo;¹⁵ she evoked with priority, in this context, the important double success of Ion Condiescu – Grigorescu Ion exhibition, in 1974 (the artists themselves had been determined to exhibit together, as Ion Grigorescu mentioned to me). The exhibition sparked a special interest both by deconstructing Eminescu's canonical representation in sculpture (through Gheorghe D. Anghel's statue), performed by Ion Condiescu, and by the hybrid photo-painting imposed by Ion Grigorescu as a new uncensored form of realism – in fact, it was the same stake for Condiescu, with his recourse to Eminescu's death mask. It was probably one of the most "innovative" (see Horga's term above) exhibitions at Apollo, as well as one of the last organized there (May 1974),¹⁶ as that summer the space was being given another function, and assimilated by the Continental Hotel.

Galeria Nouă has remained in the collective cultural memory due to the thematic exhibitions organized here in a short span of time, some of the themes echoing the spirit of the times, a *Zeitgeist* marked, among other things, by an optimistic approach of the relation between art and science, the complex world of the modern city

12. Anca Arghir, e-mail correspondence with Adrian Guță, August 31, 2016. Anatol Mândrescu was, in that effervescent first half of the '70s, editor-in-chief of *Arta* magazine, a responsibility which he carried out in an admirable manner.

13. Anca Arghir, e-mail correspondence, August 31, 2016.

14. Anca Arghir, e-mail correspondence, September 13, 2016.

15. Dialogue with Ioana Vasiliu, August 23, 2016.

16. *Arta*, Bucharest, no. 7/1974, "Simeze" column.

and the place of art in this context. The profile of the gallery in its brief period of great success was shaped, as Anca Arghir states, also thanks to a boost given by Anatol Mândrescu. “In 1974, when the ownership of the hall was transferred to the criticism department [of UAP], it started to host collective thematic exhibitions. *Art and Energy (Artă și Energie)* was organised in 1974 by Hăulică, and the next one, *Art and the City (Arta și Orașul)* by Mihai Drișcu. In the fall of 1974 (when I was asked to resign my position as editor-in-chief of the magazine because I was not a party member), I became commissioner in charge of the Galeria Nouă. I quickly organized the exhibition *The Thing, The Image, The Sign (Lucrul, Imaginea, Semnul)*; the catalogue is published in full in *Arta* no.4-5/1975). I was implementing a semiology-inspired type of research following a cycle of articles previously published in *Arta* under the title *Structures of Style (Structuri ale stilului)*”.¹⁷ The following exhibition, *Images of History (Imagini ale istoriei)*, curated by Anca Arghir as well, sparked debate, along with the dissatisfaction of the authorities and eventually its visiting under normal circumstances was forbidden: “(...) I had chosen six artists and edited a catalogue that I also invited to write for my brethren [Anatol] Mândrescu and T[heodor] Enescu. There was nothing subversive, not even equivocal, in the concept of the exhibition, the intention, the texts or what could be seen on the cymas. The gallery was dangerous mostly because all the artists would have wanted to be invited, which was NOT in my project, I wanted to make DEMONSTRATIONS, RESEARCH IN THE FIELD OF CREATION, not democratic SALONS. Thus, after several days of success among the UAP members and the public, a huge scandal broke out in the media... The “Images of History” exhibition was closed and could only be visited with an authorization from the UAP. Dan Hăulică’s solidarity at that time was admirable”.¹⁸ The most important consequence of those days’ unrest was that “the experimental status of Pilot-Gallery” (Anca Arghir) of Galeria Nouă was abolished. In 1977, after the earthquake, the exhibition space became the administrative headquarters of the UAP, after the previous building had collapsed.

The Apollo Gallery had a most convenient central location, which ensured an outstanding visibility – it was on Calea Victoriei no. 56, in the building that is even nowadays the Continental Hotel (current name: Grand Hotel Continental). It had a modern design, the exhibition capacity was supplemented by a platform-floor which could be reached by some steps and it had a system of spotlights which was spectacular in the era; in short, it was a *white cube* type of space praised by artists, critics and public. It was highly appreciated and desired by artists and the truth is that many of the important names at the time, especially plastic artists from Bucharest, but not only, exhibited at Apollo.

One of the reasons that made me choose the Apollo Gallery as a case study was the group of texts put together by Anca Arghir and published in *Arta*, no. 11/1969

17. Anca Arghir, e-mail correspondence, September 13, 2016.

18. *Ibid.*

under the title “Individual, Group, Union. The «Apollo» Operations of UAP” (“Individ, grup, uniune. Operațiunile «Apollo» ale UAP”).¹⁹ She supports the structural criterion of *group exhibitions*, already clear as *programme* after a few months of gallery activity. Thus, this group of texts encompasses both an initial stage assessment and a plea for long-term consistency of such curatorial strategy which would showcase, through the fairness, logic and inspiration of the group composition, the lines of force of Romanian contemporary art. We learn about Anca Arghir’s findings, assessments, theoretical frameworks and projective outlinings, as well as opinions of other “voices”, such as Cristina Anastasiu (art critic), M. H. Maxy and Mihai Horea (artists), P. Rădulescu (engineer). Some possible ways of creating the groups are reviewed, from “affinities and likeness at the level of creation”²⁰ (to be identified by the artists themselves) to groupages conceived by critics which are also cultural managers, a desirable situation, we are told, but utopian for the moment²¹ – interestingly enough, this is exactly what would happen a few year later at the Galeria Nouă, in the context of some thematic exhibitions, Anca Arghir having an essential role in implementing that initiative, together with Anatol Mândrescu, Dan Hăulică, Mihai Drișcu. It can be noticed that, in the practice of exhibiting together, the generational criterion is often preferred and the temptation for integration into the “collective hall”, a triumph of diversity, is still considerable.²² Going back to the projects from Apollo, implemented until that time, in the core text of the material it was suggested that there were already alarm signals regarding the consistency of the groups in the gallery’s exhibition programme. “The «Apollo» exhibitions shared a unity of quality, but not one of correspondences of the aesthetic attitude”.²³ This group of texts prompted me to discover as much information as possible about the exhibition benchmarks and adventures of the idea of *group* in the history of the gallery. The set of catalogues offered by Marin Gherasim helped me in this research, together with the chronicles published in *Arta*, the ones in *România literară*, as well as the oral history contributions.

Which were, actually, the different variants of groups/decision factors in their composition, for the exhibitions organized at Apollo Gallery from 1969 to 1974? In the preamble of the answer to this question, one should discuss the concept of *group exhibition*. When the group is composed only of two artists (and their “discourses” are independent from one another), we talk about two *solo shows*. The interpretations can go on: when several (three or more) artists exhibit together, without creating a “common ground” of ideas or styles, but rather an “archipelago” with autonomous “islands”, we could refer to a *group of micro-solo exhibitions*. In the “Simeze” column in

19. Anca Arghir, “Individ, grup, uniune. Operațiunile «Apollo» ale UAP”, in *Arta*, Bucharest, no. 11/1969, pp. 5-10.

20. Anca Arghir, “Individ, grup, uniune. Operațiunile «Apollo» ale UAP”, in *Arta*, Bucharest, no. 11/1969, p. 6.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 8.

23. *Ibid.*

Arta, it can be noticed that the entries on the events at Apollo replace the name of the individual artists with the generic one of “group exhibition”, but there are also cases when the explanatory note “the *n*th personal” appears next to the names associated with the same calendar date – examples of both situations: “Group exhibitions. Apollo Art Galleries in Calea Victoriei. November-December 1969. Artists: Marcel Chirnoagă – 26 works of metal engraving (figurative plastic compositions); Ion Nicodim – 7 works (plastic compositions made in oil, aquatint, pointe-sèche, colour engraving), and Mihai Rusu – 7 paintings”;²⁴ “Constantin Baciuc, March-April [1972], Apollo. The second solo exhibition, with 13 paintings, Niculiță Secieriu, March-April, Apollo. The second solo exhibition, with 18 works of easel graphics, Ilie Boca, March-April, Apollo. The third solo exhibition, with 16 paintings”.²⁵ On the other hand, the identification of cohesion factors between micro-solo exhibitions allows them to be considered a group exhibition. Thus, the interpretation is somewhat open in both ways. Finally, I would add the situation of some more complex group exhibitions at Apollo (in most cases the *cluster* consisted of three or four artists) with several participants, generated by different contexts (the exhibition of UAP winners, for example) or having as pretext the belonging of the works to a certain field, such as portrait, or to an artistic language, such as drawing.²⁶ I also want to point to the fact, which complements from a different perspective the above observations, that regarding the catalogues/brochures of the exhibitions at Apollo, some of them referred to the whole group, others were individual, presenting one of the artists in the group. All these publications were edited by UAP and printed at the Plant of the Plastic Fund.

Going back to the way artistic groups were formed, I would begin with the variant of associations of artists proposed by the artists themselves, starting from “elective affinities”, drawing their substance from artistic approaches, friendship, belonging to the same generation. Then a written request would be submitted for the hall, as the space belonged to the Union of Plastic Artists. This version of group formation offered one of the most trusted foundations for its coherence, but it is difficult to appreciate how common it was. According to some of those involved, this is how the following exhibitions were organized: “Teodora Moisescu Stendl-Horia Flămându-Ion Stendl” (December 1971), “Monica Damian Scurtu-Teodora Moisescu Stendl-Ion Stendl” (February-March 1973), “Ciprian Radovan-Gabriel Popa-Doina Almășan” (July-August 1973), “Ion Condiescu-Grigorescu Ion”

24. *Arta*, Bucharest, no. 2/1970, “Simeze”, p.38.

25. *Arta*, Bucharest, no. 4/1972, “Simeze”, p. 5.

26. See *Arta*, Bucharest, no. 4/1970, “Simeze” in March-April 1970, recipients of the 1969 UAP awards exhibited at Apollo their paintings, sculptures, tapestry, engravings – Octav Grigorescu, Wanda Sachelarie-Vladimirescu, Ioan Gh. Vrăneanțu, Naum Corcescu, Mircea Spătaru, Ethel Lucaci-Băiaș, Costel Badea, Ana Lupaș, p. 39. See also *Arta*, Bucharest, no. 11/1972, “Simeze”: the exhibition “Original Drawings of Sculptors and Graphic Artists” (“Desene inedite ale sculptorilor și graficienilor”), November, Apollo. “67 artists exhibited 67 original drawings” (“67 de artiști au expus 67 desene inedite”), p. 7.

(May 1974), “Dimitrie Gavrileanu-Neculai Păduraru-Liviu Suhar” (June 1974).²⁷ The latter was the last exhibition at Apollo Gallery on Calea Victoriei no. 56.²⁸

The Exhibition Service of the Artists’ Union was in charge with organizing the events at Apollo, a structure which also organized the programme of the exhibitions – the decision on the composition of the group was probably generally made at this level, although sometimes the department offices or even the heads of the U. A. P proposed/decided who would exhibit.²⁹ The Exhibition Service was at that time run by Alexandru Dobrescu, but in that department of the Union the man with a major role in the history of Apollo Gallery was Samuil Rosei. The artists themselves (Marin Gherasim, Neculai Păduraru, Ciprian Radovan) mention his remarkable contribution in this direction. Rosei’s massive *Belated Diary [Jurnal întârziat]* confirms with many details this man’s dedication to the programme and the smooth running of the exhibition space, his consistency in seeking the echoes of the Apollo exhibitions in the media and the paternal responsibility in following the destiny of the gallery.³⁰ The art critic Horia Horșia offered him public thanks in the opening address of the last exhibition at Apollo, that of Gavrileanu, Păduraru and Suhar, in June 16, 1974.³¹ Rosei admitted to some mistakes in forming the groups – incompatibilities – which came one after another in the exhibition space, the more modest quality of some exhibitions, but he was constantly concerned with finding “teams”, exhibition contents which would prove the vitality of Apollo and stimulate public interest. He was also paying attention to backstage games and assessing the possible impact of rumours/news on the gallery and on the activity of the department he was part of. From the diary we find out that at some point, Anatol Mândrescu tried to introduce the “critic exhibition”³² regime at Apollo, but such a change of gallery status did not occur.³³

27. The dialogues with Ion Stendl, Ion Grigorescu, Neculai Păduraru, the correspondence with Ciprian Radovan indicate this genesis of the groups whose artists exhibited at Apollo. For exhibition details, see alerts in the “Simeze” column in *Arta*, Bucharest, no. 2/1972, no. 4-5/1973, no. 11/1973, no. 7/1974, no. 8/1974, and their catalogues.

28. Neculai Păduraru states that the panels for site under construction, for refurbishing the space so that it changed its function, had appeared before the exhibition was closed.

29. I discussed these aspects with Marin Gherasim on June 21, 2016. During our dialogue, he stressed the idea that the experiment had been at home in the exhibitions at Apollo, that “an artistic movement” had been shaped there, and a high level of artistic quality had been implemented. He also mentioned that sometimes the staff at the Exhibition Service would consult the artists in order to organize group exhibitions with real affinities among participants.

30. Samuil Rosei, *Jurnal întârziat. Simțiri din afara sistemului*, Fundația Anastasia Publishing House, Bucharest, 2009 and 2010. The diary was edited by Paula Ribariu (the author’s wife) and Sorin Dumitrescu, and it was released in two volumes, published in 2009, respectively 2010.

31. Samuil Rosei, *Jurnal întârziat. Simțiri din afara sistemului*, Fundația Anastasia Publishing House, Bucharest, 2009, vol. 1, p. 213: “Sunday, June 16. Horia Horșia had the courage, in the opening address to the Gavrileanu exhibition, Șerban [sic!] [Suhar], Păduraru, probably the last from *Apollo*, praising the entire activity of the gallery, to say that I was the soul of the gallery; in a way, a Zambaccian of nowadays plastic arts... However, my name can be connected to the activity of the *Apollo* Gallery”.

32. Samuil Rosei, *Jurnal întârziat*, vol. 1, note March 26, 1971, p. 90.

33. Samuil Rosei’s *Belated Diary [Jurnalul întârziat]* covers three decades (1970-2000) and represents a useful reading for all those interested in the Romanian artistic life, especially the one in Bucharest, as well as

The exhibition which inaugurated the Apollo Gallery was Dumitru Ghiță and Aurelia Ghiță's personal double in August 1969 – these two prominent “classical” artists were probably chosen in order to create a festive air for the “inauguration”. I will refer here to some of the benchmarks that made up this chapter of exhibition history in Bucharest, pointing to some “distinguishing marks”, but without developing a series of adjacent comments, as the aims of the present study do not include this type of analysis. I will list exhibitions which confirm the priority for language innovation, but also others, so that together they can highlight the quality of events from Apollo and of the groupages created (in addition to the examples which I have already provided) – naturally, there were exceptions as well, “minuses”, pointed to in chronicles in *Arta* or *România literară*.³⁴ The artists brought together for the exhibition that followed the inaugural one were Aurel Cojan, Florin Niculiu, Doru Bucur, Mihai Horea, Ion Pacea, Mircea Spătaru, consistent in the sense that “they were all working in the field of terrestrial gravitation”.³⁵ Horia Bernea, Ion Bitzan and Vladimir Șetran exhibited in December 1969, on abstraction and object, with references to conceptual art and neo-dada.³⁶ Marin Gherasim, Gheorghe Iliescu-Călinești, Iosef Krijanovsky, Barbu Nițescu displayed their works in March 1970, the first and the last of them including in the leaflet-catalogue a few sentences that explained each of their artistic approaches. In 1970 as well, the double-solo Radu Dragomirescu-Radu Stoica (“engraving exhibition”, according to the leaflet) seemed to be under the spell of a “constructive spirit” hybridized with other tendencies.³⁷ Teodor Bogoi, Gil Nicolescu, Barbu Nițescu (June 1971) were other artists who worked in the field of abstract structures, painting, object-painting, collage, and object. In June 1972, the public could witness a double-solo: Geta Brătescu (tapestry and engraving) and Gheorghe Iliescu-Călinești (sculpting and drawing), covered by Nicolae Argintescu-Amza in *România literară*.³⁸ Shortly after, other two artists who had sparked interest were exhibited together, in August-September 1972 - Ana Lupaș (tapestry and objects) and Patriciu Mateescu (pottery).³⁹ In December 1972, the Apollo space hosted three solo exhibitions: Ștefan Câlția (painting and drawing), Sorin Ilfoveanu (engraving and drawing), Mihai Mihai (sculpting). In April-May 1973, Maria Cocea (sculpting),

in our cultural world beyond the field of plastic arts, from a time span which encompasses segments of two political regimes. All these go through the filter of the author's subjectivity, with whose value judgements and aesthetic options one can agree or disagree. The diary is also witness to Paula Ribariu's workshop unrest, it includes reading notes and it bluntly records Samuil Rosei's self-assessment.

34. These are the periodicals I have analyzed for the topic.

35. Anca Arghir, “Individ, grup, uniune. Operațiunile «Apollo» ale UA P”, in *Arta*, Bucharest, no. 11/1969, p. 8.

36. See leaflet-catalogue *Bernea, Bitzan, Șetran, Expoziție de pictură, desen, reliefuri, obiecte, Galerile de artă Apollo, decembrie 1969*.

37. See Anca Arghir, “Cronică trimestrială”, in *Arta*, Bucharest, no. 7/1970, pp. 34-35.

38. Nicolae Argintescu-Amza, “La Apollo: Geta Brătescu și Gheorghe Iliescu-Călinești”, in *România literară*, Bucharest, no. 24/1972, p. 24.

39. See Mihai Drîșcu, “Prin galerii”, in *România literară*, Bucharest, no. 36/1972, p. 24.

Teodor Moraru (painting and drawing) and George Leolea (engraving and drawing), exhibited together. Ciprian Radovan placed in the space available “Elements of R Psychochromatic Environment” (“Elemente de ambianță psihocromă R”)⁴⁰ – today we would talk about an “installation”, objects painted in a psychedelic manner, together with Gabriel Popași’s paintings and Doina Almășan’s objects (July-August 1973). One month later, Cristina Crinteanu’s serigraphs met Barbu Nițescu’s objects and Dorian Szász’s woodcut, presenting variations in abstraction with pop art elements (August-September 1973).⁴¹ An interesting juxtaposition was that between Mircea Corradino’s interior design pieces (furniture) and Ariana Nicodim’s tapestry (February-March 1974), exhibits depicted and commented in *Arta* by Mircea Corradino, Vasile Drăguț, and Theodor Enescu.⁴² As far as the last exhibition at Apollo is concerned, that of Dimitrie Gavrilean-Neculai Păduraru-Liviu Suhar, in June 1974, Păduraru stated that it was then and there that one could see for the first time in a gallery works from his cycle “The Wall” (“Zidul”), which also had political overtones; the artists took the exhibits into the hall two hours before the opening of the exhibition, without their photographs having been subject to prior approval, like the other images.⁴³

Apart from the critics I have already mentioned, there were others who also wrote about the exhibitions at Apollo Gallery. Among those who published in *Arta* and *România literară*, I would mention: Olga Bușneag, Amelia Pavel, Iulian Mereuță, Marin Tarangul, Cristina Anastasiu, Ioana Vlasiu, Ruxandra Garofeanu, Marina Preutu, Andrei Pleșu, Octavian Barbossa, and Horia Horșia.

The “Sibiu ’86 Phenomenon” still lingers in the memory of its participants, even if the details have started to fade away, the year 2016 marking the 30-year anniversary of the events taking place back then. Some of the members of the community formed in those days, representative for the rising cultural generation of the ’80s, are no longer among the living: the artist Constantin Petrașchivici, the critics Gheorghe Kazar and Mihai Ispir, the writer Alexandru Vlad. On the other hand, the art world of the period under discussion in this study is 10-15 years closer to the present than the time when the Apollo Gallery was running, and oral history proves to be more abundant/accessible, thus it will be more richly integrated in the following pages.

It is precisely because, as I noted above, to my knowledge one cannot find in the Romanian art literature up to the ’90s anything else about the topic apart from the groupage of 3 pages published in the 5/1987 issue of *Arta* magazine, that the information transmitted orally compensated for a while the scarcity of the written

40. See also the presentation of the project “Elemente de ambianță psihocromă R” signed by the artist and included in the “Laborator” column, in *Arta*, Bucharest, no. 1/1974, p. 23.

41. See catalogue-leaflet and Virgil Mocanu’s chronicle in *România literară*, Bucharest, no. 35/1973, p. 21.

42. The “Cronica” column in *Arta*, Bucharest, no. 3/1974, texts by Mircea Corradino, Vasile Drăguț, Theodor Enescu, pp. 15-20.

43. See also Neculai Păduraru from Sagna, *Grădina cu vise. Prima carte. ZIDUL și alte lumi colorate. Idei în cuvinte și imagini*, Dana Art Publishing House, Iași, 2010, pp. 47-48.

one. This led to the emergence of related mythology, especially as the authorities who were watching over the ideological and cultural “health” had struggled to keep silence over the facts, given the intervention of the “organs” as well, through which Alexandru Antik’s work had been interrupted. However, the Sibiu 1986 moment occurred even in those circumstances, as a major milestone in the self-consciousness of the ’80s art generation, greatly contributing to the strengthening of that consciousness and to creating a feeling of solidarity among its members. What had happened in the basement of the Museum of Pharmacy in Sibiu was told and retold until the great national exhibition of *Atelier 35* in Baia Mare⁴⁴ in 1988, when more artists and critics than ever before gathered there, and the discussions of those days were most vivid and rich. There was a criticism symposium in Baia Mare as well, where artists and art critics from across the country delivered presentations. It had the same participants – with some exceptions – as the symposium in Sibiu; two new names were Ramona Novicov and Adrian Silvan Ionescu. Priority was given, in the Baia Mare symposium, to portrait-presentations of artists who had just transcended the chronological criterion for belonging to *Atelier 35* (the age of 35 years old), but whose spirit and art belonged to the same ’80s generation. In 1987, another criticism symposium was organised in Bacău, in the context of a national ex-libris salon organized by the local branch of *Atelier 35*, coordinated by Ileana Ploscaru.

The Youth Cenacle of the Union of Plastic Artists, already active in the ’60s, was beginning a new life in the early ’70s. In the 3/1973 issue of *Arta*, an editorial text entitled “*Atelier 35*” was published, on the same page with the logo of this second generic youth cenacle; the exhibition *Atelier 35* Bucharest referred to in the column “Cenaclul tineretului/*Atelier 35*” (The Youth Cenacle/Studio 35) is “Ipostaze figurative” (“Figurative Statuses”), April 4-18, 1973, Galeria Orizont, which I have mentioned before in the present study,⁴⁵ preceding the events with a proper programme that would focus on “classicism” or “expressionism” “as attitude”. The youth cenacle in the capital had in the foreground, in the ’70s-’80s and early ’90s, Ion Nicodim, Silvia Radu, Horia Bernea, Wanda Mihuleac, Leonard Răchită, and the one

44. The scale and complexity of the “National Exhibition of Youth” (“Expoziției Naționale a Tineretului”) which took place in Baia Mare in 1988 attended by artists representing all the branches of *Atelier 35* in the country, the contributions covering a wide range of “languages”, from painting, sculpture, graphics, tapestry, ceramics, glass, to object, installation, photography, diacolor projections, animation (see in the era the circulation of the term “intermedia” as well), argue for its status of landmark event, probably the most important in the history of the Youth Cenacle – *Atelier 35*. The main catalogue was also representative, the so-called “Brick” (due to its format), whose distribution was interrupted rather quickly, which was a more than useful instrument for those interested in the ’80s generation of visual arts. The exhibition organized by *Atelier 35* of the UAP was coordinated by Ana Lupaș, with the support of those running the branches of *Atelier 35* nationwide, a major contribution having *Atelier 35* Oradea, the one in Baia Mare and *Atelier 35* Cluj. The exhibition reflected the major trends in the ’80s art, from neo-expressionism to neo-byzantinism, the ascent of the installation and of photography; however, *live performance* was missing, probably as a result of what had happened in Sibiu in 1986. See, among others, László Ujvárossy, “*Arta experimentală la Oradea. Anii optzeci*”, in *Arta*, Bucharest, no. 4-5, 2012, p. 34.

45. *Arta*, Bucharest, no. 3/1973, pp. 27-28.

in Cluj, started in the mid-'60s, had Mircea Spătaru as its first leader.⁴⁶ Ana Lupaș became the national coordinator of *Atelier 35*, appointed by the UAP in the early '80s, taking over the responsibility for this Union substructure from Costel Badea. In that ninth decade of the XXth century, *Atelier 35* became a truly national network, the artist having travelled to dozens of counties to stimulate the emergence of new cores of youth art. She confesses that she also asked for the support of her former students from the “Ioan Andreescu” Institute of Fine Arts in Cluj⁴⁷ in that campaign. What we might call “Operation A35” (“Operațiunea A35”), initiated and tenaciously led by Ana Lupaș, an artist who had become famous internationally since the '60s, ranking among the pioneers of our contemporary art, meant a lot to the configuration of the most important and probably most fertile decade in the history of the Youth Cenacle, which coincided with the emergence of the '80s generation on the Romanian art scene.

The centers of *Atelier 35* did not only multiply, but they also started to communicate much better and on a regular basis among themselves. Moreover, the national events, increasingly significant, along with the local ones, strengthened and matured the artistic self-consciousness of the '80s art generation. Their theoretical framework was shaped by postmodernism, which drew them closer to the literary component of the '80s cultural generation. The “symptoms” of postmodernism emerged in the creation itself and in its mechanisms: neo-expressionism, performance and other alternative languages, neo-byzantinism, option for fragment (*body in pieces*), recourse to irony, ambiguiization of the relation with the kitsch as a form of closeness between *high* and *low culture*, between the clearly assumed urban condition, from the ontological dimension to the repertoire of iconography; these features crept into the programme and substance of the major group exhibitions, such as *Alternative*, Bucharest, 1987, or “*The National Exhibition of Youth*” („*Expoziția Națională a Tineretului*”), Baia Mare, 1988, as well as in intermedia and multidisciplinary events such as those in Sibiu in 1986. The texts of the critics contemporary with the '80s artists started to feed on the same theoretical horizon, to assimilate it, to promote it, but also to analyze it in a critical manner. In order to identify together the path of postmodernism, the discussions among critics and artists were extremely important, taking place during each of the several meetings of *Atelier 35*, on the occasion of exhibitions and symposia in the effervescent ninth decade.⁴⁸

46. Phone conversation with the artist Ana Lupaș, September 12, 2016. I also thank Magda Predescu for the information on the UAP discussions regarding the establishment of a Youth Cenacle, initiated in 1957; according to the same researcher, “during the national Conference [of UAP] in 1963, it was discussed the organization of the Youth Cenacle in Bucharest, as well as the possibility of setting up similar cenacles in the province. Cluj was the first city in the province where a cenacle was set up (autumn of 1965)”.

47. Discussion with Ana Lupaș, September 12, 2016.

48. See also Magda Cârnci, “*Atelier 35 București și în general. Scurtă privire retrospectivă*”, in *Arta*, Bucharest, no. 4-5/2012, pp. 8-9. The theme of this double issue, coordinated by Magda Cârnci and Adrian Guță, was “Visual '80s after 20 years” (“Optzecismul vizual după 20 de ani”).

The project named the “Sibiu ’86 Phenomenon”⁴⁹ began from Ana Lupaş and Liviana Dan’s converging intentions, namely to encourage artists to express themselves through alternative means, coupled with the proximity to the potential of conceptual art (Ana Lupaş), and in order to reactivate Samuel von Brukenthal’s idea to make Sibiu one of the centers of “modern” art, through an *update* consisting of structuring in the Transylvanian city a platform for contemporary art, a first desired outcome being a group of performances and installations (Liviana Dan). Considering appropriate the creation of a debate perimeter which would reinforce from a theoretical perspective the novelty of expression that the young artists would create, Liviana Dan launched the idea of a youth criticism colloquium, which was implemented with Ana Lupaş’ agreement. An interesting element of the strategy to boost enthusiasm and involvement that the latter deployed was to contextualize in an atmosphere of *normality* (which did not exist in reality) even the artists’ boldest ideas, to make subversion seem natural, so that the artists could work without inhibitions⁵⁰ – Ana Lupaş was crucial in protecting the artists and their creations, in relation to the authorities in the sphere of official ideology.

The documentation and creation camp, which was attended by more than twenty members of several branches *Atelier 35* in the country, including the one in Bucharest, ended with an exhibition featuring numerous valuable works, held in the Gallery in Sibiu of the Union of Plastic Artists.⁵¹ It should be mentioned that the financial support of the events in Sibiu in that midsummer of 1986 was also provided by the Union of Communist Youth (Uniunea Tineretului Comunist, UTC), a political structure which also had ideological responsibilities in the context of the “partnership” with UAP, thus the mission of the organizers, *Atelier 35* and UAP, as its founding body, was even more difficult.

The difficult part of the dialogue with the political and administrative authorities fell into Ana Lupaş’ responsibility (general coordinator), together with Liviana Dan (main organizer) and Mircea Stănescu (who ran *Atelier 35* in Sibiu). Octav Grigorescu was Ana Lupaş’ deputy, as representative of the Union leadership, his responsibility regarding the creation of the youth in the capital, and Magda Cârnecki ran at that time *Atelier 35* in Bucharest; she moderated the art criticism colloquium, which she also wrote about in a 1987 issue of *Arta*.⁵² Liviana Dan and Ana Lupaş decided that the alternative art group should be hosted by the basement of the Museum of Pharmacy - it belonged to the Museum of Natural Sciences/Sibiu

49. Phone conversations with Ana Lupaş (September 12) and Liviana Dan (September 17, 2016).

50. Phone conversation from September 12, 2016.

51. Radu Igazság told me about the exhibition (which he had attended) and about the performance and installation session, in the dialogue we had on September 14, 2016. He made an important photographic documentation in Sibiu (for this artist, photography is a way of being). The images-testimonies by which he recorded the stages of Alexandru Antik and Laurențiu Ruță’s performances are very valuable.

52. See *Arta*, Bucharest, no. 5/1987, p. 23. I discussed with Magda Cârnecki about the “Sibiu ’86 Phenomenon” on September 12, 2016.

Museum Complex, so the place was “secure” and it was also tucked away from too many curious looks, being located *underground*, which emphasized his status as alternative space.

Moreover, those from the Union of Communist Youth conditioned the permission for organizing the exhibition on the restriction of art interventions to that basement and to the access lobby connected to it, not allowing the artists to get out in the public area. An important exception was the fact that permission was granted for conducting the happening named *Communication (Comunicare)*, initiated by Călin Dan, Mircea Florian, and Dan Mihălțianu in a hall of the Art School in Sibiu. The Proposal of the three artists was not even part of the originally approved programme, it emerged somewhat spontaneously, as a polemical approach of those who formulated it to the official programme, which they considered to be too restrictive for something which was supposed to be a chain of art events representative for the spirit of the young generation, but which did not actually transgressed a pre-established framework.⁵³ It is worth mentioning that the public admitted to the group of performances and installations (including to “Communication”), as well as to the criticism colloquium, consisted only of those involved in them and the other participants in the documentation and creation camp – the “general public” only had access to the exhibition in the UAP Gallery.⁵⁴

The criticism colloquium meant more than presenting the papers that the participants had prepared. It also represented “a meeting of informal discussions among the artists and critics present there, but especially the dialogues throughout the seven colloquium days which were also the first camps of fine arts criticism organized as such in the Romanian art landscape...”.⁵⁵ In the days of the criticism camp, it was organized group of performance and installations, and some of the critics present there wrote the small “chronicles” which were published in the same 5/1987 issue of *Arta*. Sibiu was that week, in the second half of July 1986, a true capital of art, of contemporary visual culture in Romania, even though few people knew it back then. For us, the artists and critics who were there, it was the artistic spiritual reality which mattered the most, enhanced by the solidarity which animated the relationships among us, the dialogues, and we felt drawn from everyday life, from the reality we lived in, that of survival in a world increasingly precarious from an economic, social and political point of view.

The papers addressed important issues for the young critics and, on a broader horizon, they represented a pool of rich, exciting ideas. The status of art criticism was discussed, also as an act of creation, the current condition of the critic, instances of criticism, typology and opening of the critical text, postmodernism in visual arts.

53. The phone conversations with Liviana Dan (September 17, 2016), Călin Dan (September 15), e-mail correspondence from Dan Mihălțianu (September 12, 2016). Mihălțianu about “Communication”: “It is what we could call nowadays a «snap-performance»”.

54. The specification was made by Liviana Dan during our phone conversation on September 17, 2016.

55. Magda Cârnci, text entitled “Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, in the column “Șantiere ale artei tinere”, in *Arta*, Bucharest, no. 5/1987, p. 23.

Moreover, research on the history of modern art was presented, reviews, curatorial case studies, and stages of interdisciplinary investigations. Magda Cârneci briefly “portrayed” in the text in *Arta* the symposium papers and synthesized several features of the young fine art criticism of the moment: its self-consciousness as specific specialized field of cultural creation, the “propensity towards the authors’ personal «stylism»”,⁵⁶ the evidence of a “consciousness which creates the critical act, a phenomenon otherwise parallel with exacerbating critical awareness of young artists”;⁵⁷ critics practicing art history simultaneously, the two fields being considered related, with possible methodological transfers from one to another (beyond the disciplines of theoretical investigation of visual arts, the interdisciplinary extension in other directions was still underdeveloped); priority option for analytical criticism; various methodological loans; “...the technical and formal approach of the work seems to dominate over the axiomatic sentence... without neglecting, in some of the young critics, signs of developing a synthetic spirit, aspiring towards global theoretical formulations”.⁵⁸ The young generation was already visible in art criticism as well, noted Magda Cârneci, determined by individuals, not directions, similar to the one in literary criticism.⁵⁹ Thus, it was not by chance that the colloquium was attended by two writers: the novelist Alexandru Vlad and the poet Ion Mureșan. Also, Adrian Guță, Alexandru Vlad și Ion Mureșan, close to some artists from the ’80s generation from Cluj, responded to an important intention of the colloquium, that of openness towards interdisciplinarity, while Aurelia Mocanu underscored a series of characteristics of postmodernism in visual arts, from the plurality of languages and the recycling of art history, to the propensity for syncretism, choosing examples from the area of trans-avant-garde, whose echoes had reached Romania as well. Significantly, Cătălin Davidescu also shared the curatorial experience he had gained by organizing the two exhibitions grouped under the title *Imagini contemporane (Contemporary Images)*, in 1983 and 1985, at the Art Museum in Craiova, by which he connected representatives of the ’80s generation with possible predecessors,⁶⁰ while Magda Cârneci “tried to outline a hypothesis according to which the contemporary critical text applied to the plastic phenomenon would be increasingly tempted to take over the mechanisms of the visual in the intimate structure of its oral speech [...]. Art criticism must maintain a delicate and difficult balance between description and judgment, between the domination of the «signifier» and that of the «significance»”.⁶¹

56. Magda Cârneci, text entitled “Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, in *Arta*, Bucharest, no. 5/1987, p. 23.

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*

59. *Ibid.*

60. On September 14, 2016, Cătălin Davidescu sent me, in response to my request, a memorial text-letter about his paper and the way he perceived the “Sibiu’ 86 Phenomenon”; he emphasized its powerful impact, the importance of the artistic facts back then in the history of Romanian contemporary art and he seemed surprised by the poor knowledge of it in the public cultural space, the too modest coverage, until nowadays, of the alternative art event which took place in Sibiu three decades ago.

61. Magda Cârneci, “Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, in *Arta*, Bucharest, no. 5/1987, p. 23.

In turn, Mihai Ispir focused on the relation between criticism and creation, having examined it from a postmodernist perspective, with reference to the concept of irony, which is one of the landmark strategies of the postmodern speech.⁶²

The group of alternative art, as I have shown above, was presented by texts of some critics and a selection of images, in the 5/1987 issue of *Arta* as well.⁶³ Anca Vasiliu wrote about Laurențiu Ruță-Fulger's installation and performance, Adrian Guță about Miklós Onucsán's installation and about the one created by Stelian Onică and Georgeta Merișor-Dominte, Aurelia Mocanu about Dan Mihălțianu's installation and about the installation and happening initiated by Constantin Petrașchievici. Magda Cârneci referred to Teodor Graur's installation and (inter)action with the public – a “performative installation” –, Gheorghe Kazar wrote a short subtle essay about Alexandru Antik's performance, and Călin Dan described and decrypted in his text the action created together with Mircea Florian and Dan Mihălțianu.

It was the first encounter in Romania of a public, be it small, composed of practitioners and commentators of the artistic phenomenon, with a succession of situations of alternative art from the field of performance and installations, organized by an official art structure (ie acknowledged by the authorities), such as *Atelier 35* of UAP. On the other hand, because of the political-ideological context, these artistic interventions were isolated from the public space in the current meaning of the term, they were denied contact with the regular public, which was inconsistent with some aspects of the “definition” of performance art, with the environment in which such cultural events were taking place in the free world. The group of performances and installations from 1986 in Sibiu was part of the Romanian artistic underground, a condition shared by other landmarks of alternative art in the '70s-'80s. We are discussing, in a way, experiments that, being isolated and having a restricted audience, could be resembled to some “laboratory” searches. “The phenomenon of actionism in România constituted itself, during communism, into an *underground direction* which influenced and oriented the artistic searches towards that territory where a new language and a new sensitivity were invented.”⁶⁴

After 1990, new texts began to appear about performance art and its manifestations in Romania in the last two decades of communism, which also mention the intermedia practices or Alexandru Antik's performance in the basement of the Pharmacy Museum, which I will analyse at lengths later in this text.⁶⁵ The artist

62. For the references in this paragraph, see also Magda Cârneci, *op. cit.*, in *Arta*, no. 5/1987, p. 23.

63. *Arta*, Bucharest, no. 5/1987, pp. 23-25.

64. Ileana Pintilie, *Acciónismul în România în timpul comunismului*, Idea Design & Print, Cluj, 2000, p. 83. Ileana Pintilie's volume is the first one dedicated to this topic in our art literature. An English version: *Actionism in Romania*, with an extended text and a rich iconographic apparatus, was published by the same publishing house in 2002.

65. See, for instance, Adrian Guță, „Riders on the Storm» - *Performance Art* în România între 1986 și 1996“, în *EXPERIMENT – în arta românească după 1960/in Romanian Art since 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană/Soros Center for Contemporary Art, București, 1997, pp. 78-95. For a first discussion of the art projects realized at Sibiu in 1986 in Romanian art history after 1989, see Adrian Guță,

had confirmed, in a video-interview recorded in 2009,⁶⁶ that one of his (filtered) inspiration sources was the Viennese actionism, which had also influenced the ritual nature of the unfolding of the moments of his intervention. We should also mention, in the same context, the reference to the shamanic, healing function of art, which also indicates Alexandru Antik's affinity to certain aspects of Joseph Beuys' art.⁶⁷

The site-specific installation made by Stelian Onică and Georgeta-Merișor Dominte, representatives of *Atelier 35* in Iași, led the way to the interventions from the “underground” of the Museum of Pharmacy. Minimalist and at the same time creating atmosphere, consisting of a wooden “way” and a “ceiling” made of plastic strips, the installation underscored the function of space corridor in which it had been structured. It had an ascendant trajectory, suggesting the idea of flight, which also emphasized the notion of “sound corridor” that doubled the construction, one of electronic music with diffuse plane rumblings (reminiscent of Pink Floyd or an excerpt from the album “Nightingales and Bombers” of Manfred Mann's Earth Band).

In Sibiu, Dan Mihălțianu introduced *Titanic Vals (Titanic Waltz)*, a new installation from his “Canal Grande” series. As with other interventions in the basement of the Museum of Pharmacy, given as well the architectural and ambiental features of the place (water was a risky environment under those conditions), we can talk about a site-specific type of installation. The artist explains: “Thus, the illusion of water is given in painting by brushstrokes, suggesting waves on the blue background of the PVC film. Added to this are rusty sewer pipes recovered from road construction sites in Sibiu, on which twisted arms, suggesting the tragedy of shipwreck, are painted in pure colours, directly with the tube.”⁶⁸ These painting techniques draw on neo-expressionism. Mihălțianu then reveals the complex semantic, anti-system content of his installation: “The Titanic disaster serves as a pretext and metaphor for the sinking of the *Multilaterally Developed Socialist Society* [s.a.]. This happens against the background of political catastrophes, from the system of repression and extermination represented by the Danube-Black Sea Canal and other concentrationary systems, to socio-economic catastrophes, the forced collectivization of agriculture, intensive

“Generația '80 în artele vizuale (Fragmente de stream of consciousness în chip de «predoslovie»)”, *Contrapunct*, București, no. 5, 1995, p. 9. For a different analysis of Antik's performance see Magda Cârnelci, “O performanță aparte”, in *Arta anilor '80 – Texte despre postmodernism*, Litera, Bucharest, 1996, pp. 61-64. For an overview of the exhibition context see Magda Cârnelci, *Artele plastice în România 1945-1989*, Meridiane, Bucharest, 2000 and *Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010* (ediția a 2-a), Editura Polirom, Iași, 2013 and Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008. On Antik's action, see also Adrian Guță, “Video-interviu cu Roxana Trestioreanu, 10 februarie 2008 (fragmente)”, in *Arta*, Bucharest, no. 4-5, 2012, pp. 80-81. Also, Ileana Pintilie updates and develops the theses previously announced in her volume on Romanian action art in her folder “Performance Art in Eastern Europe”, edited in *Arta* journal (Bucharest, no. 14-15/2015, pp. 5-105). Finally, a recent precious reference is *Inventar Antik*, edited by Sebestyén György Székely and Alexandru Antik, Editura Vellant, Bucharest, 2016.

66. Vlad Ionescu, a member of *Atelier 35* Bucharest also participated in that video-interview conducted by Adrian Guță, asking Alexandru Antik questions.

67. Adrian Guță, “Alexandru Antik: «Visul n-a pierit»”, in *Arta*, Bucharest, no. 14-15/2015, pp. 62-65.

68. Dan Mihălțianu, e-mail correspondence with Adrian Guță, September 12, 2016.

industrialization and the program of megalomaniac constructions, culminating in the Civic Center of Bucharest, natural disasters, the devastating floods of 1970 or the March 1977 earthquake, events that deeply shook the system”.⁶⁹ And there is another level of “reading” which the author adds: “the «decadent» nature, suggested by the aesthetic approach, where Arte Povera meets Pop-Art”;⁷⁰ it is notable that the title of the work was *Yellow Submarine*.

Miklós Onucsán created in Sibiu his first art installation, invited by Ana Lupaş, who prompted him to think about “something that goes into a cellar”.⁷¹ As it was his first experience with that type of language, his desire to tell and show as much as possible led to a composition with numerous elements, with scenic effects created with the contribution of directed light; the components of his baroque installation later on became independent works. There was a central benchmark, a cluster-core where radial strips of black cloth were starting from, soaked in ink, like the tape of the typewriter – the major message was the idea of communication, underscored by the position of pairs of objects on the strips of cloth, on one side and the other of the central “mound”: “Back then, one of the preoccupations that prompted me to create that cluster was related to the communication between two interlocutors, happening through the fact that one was smearing the other (the canvases were staining and leaving traces); that smearing could be read in a positive sense as well, if we no longer called it smearing, but marking, influencing.”⁷² “The Octopus” (as Onucsán referred to the structure) made of cloth was invading the floor, even the walls. One of the most important parts of the assembly, which pre-existed it and was the first to answer Ana Lupaş’ suggestion, emblematic of Onucsán’s artistic youth, was *Istoria ruginii de la origini până azi* (*The History of Rust from Its Origins until Today*): “The tone that defines the «work» is sometimes serious, other times (auto)ironic, mysterious or playful”.⁷³

Teodor Graur’s installation, “Europia”, clarifies the semantics of its title through the simple deconstruction of the word: “Eu-ro-pia”, these elements referring to Europe, Romania, utopia/dystopia.⁷⁴ Other projects made by the artist in the ’80s positioned themselves in a quite transparent critical manner, towards the domestic political situation, of human condition within the coordinates of what had become a concentrationary universe – this was also the “hidden” meaning of the nodes of crosses created by Graur (with Constantin Petraşchievici’s help) of wood, which were marking the route in the halls occupied by *Europia*, and were isolating that space at

69. Dan Mihălţianu, same e-mail to Adrian Guţă.

70. *Ibid.*

71. Miklós Onucsán, “Amintiri despre Sibiu 86”, September 2016, text requested to the artist by Adrian Guţă.

72. Miklós Onucsán, “Amintiri despre Sibiu 86”, September 2016.

73. Adrian Guţă, “Instalația ca operă deschisă”, in the group “Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, in *Arta*, Bucharest, no. 5/1987, p.24.

74. The dialogue I had with Teodor Graur on August 17, 2016, also included the artist’s details on the content of ideas of the performative installation in Sibiu, which could not be fully revealed 30 years ago.

the same time, just like a camp. The public was going forward on this route, the walls occupied by “banners” with texts alluding to propaganda, and in the center, it was welcomed by Graur, not accidentally wearing overalls (just like a “cultural worker”, as an activist artist/theorist would say nowadays); the outfit in question, creating in other situations the same identity for the artist who was wearing it, was configuring a character who loved action, had the qualities of a worker and a sportsman, did not reject the macho typology and, to sum up, played the role of a hero with the potential to change or at least to question a situation. Teodor Graur shook hands with everybody and offered them a paper flag imprinted with one of the components of the word “Europa” – it was the call to communication, addressed to everybody,⁷⁵ and, I would add, a gesture of solidarity, as they were all in the same “boat” (let us not forget how suspicious the authorities were to any form of solidarity which was not controlled by them). The intermedial nature of the installation was illustrated by Mircea Florian’s contribution: a soundtrack which was underscoring the artist’s ideas through the cadence of the musical composition, the accents of marching and the humming of a crowd in motion – Mircea Florian, himself a creator opting for intermedia, was also offering a spacial-graphic visibility of the soundtrack, which was “drawing” itself on the walls, through the magnetophone tape which was continuing its way beyond the roll, like a perimeter in motion on one of the walls.

Constantin Petrașchivici is one of the genuine representatives of the bohemian artists in Bucharest in the ’80s; a picturesque character often accompanied in his wanderings through the city or visits to his friends’ by the guitar which was his second major means of expression apart from the languages of visual arts, a creator with a self-imposed marginal status. He gave in Sibiu a sample of his remarkably playful spirit and of an aesthetic gratuity which was an equivalent, in terms of creation, of a rare human generosity (he would frequently give his works away as presents to his friends and relatives, from drawings to ready-made objects with interventions). He made an improvisation in Sibiu, according to the space and ambience, the result being a minimalist-poverist installation, made up of an impressive pile of paper, elements/textile waste, toothpicks, the later painted with Gallus pigments in shades “of autumn”;⁷⁶ they invaded the space available to the artist, like a game of marocco. Then came “the tacit challenging of children to touch and poke and, at the end of the camp, the generous distribution of the «work» in humble glazed miracles”.⁷⁷

Laurențiu Ruță-Fulger had one of the most spectacular and complex interventions in the alternative art groupage from Sibiu, one of remarkable originality, worthy of

75. *Ibid.* See also Magda Cârneli, “Europa”, in the group “Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, in *Arta*, Bucharest, no. 5/1987, p.24.

76. I also used in this “reconstruction” the phone conversation I had with Aurelia Mocanu on September 12, 2016, in conjunction with her text about Petrașchivici’s intervention in Sibiu, in the groupage in *Arta*, Bucharest, no. 5/1987, p. 24.

77. Aurelia Mocanu in the groupage in *Arta*, Bucharest, no. 5/1987, p. 24.

appreciation as such, even beyond the borders of the history of performance art in Romania. It all started from his experiments (initiated around 1984-1985) with water, with its stimulated vibration/the impact of the jet on a surface, the light, its tracks like some seductive graphic geometric-organic structures, revealed and fixed on photo paper (the “accident” had its role in this whole process), that the author simply called “evidence”, “fingerprints”, not considering them photographs. The outcomes of those visual studies were also noticed by Ana Lupaş during the meetings of Atelier 35 in Cluj, and she suggested Ruţă to prepare something starting from them, for the symposium of young art in Sibiu.⁷⁸ There were careful preparations, accompanied by rehearsals, which did not tarnish the freshness, the vigor, the unforeseen potential, and the nature of visual experiment of the action. The installation consisted of wallpapering the workspace with photo paper, and the audience could follow the development of the facts by looking through protecting plastic sheets, like screens. The artist-actor made at one point a tube of photo paper and got inside it; he was helped throughout the action by Radu Igazság, which recorded it “from inside”, with two photo cameras, whose flashes had a functional role, of light source, in that “darkroom”, in which water jets, splashes of fixer and developer were preparing the “miracle” which was gradually revealed, when the natural light, first the discreet one of the evening becoming night, then that of a light bulb, and eventually the light of the days to come, penetrated that place. Laurenţiu Ruţă’s somewhat ritualic and almost dramatic gestures, using rags and brushes, as he was performing action painting with photographic substances in the half-lit room, streaked by the light of the flash, were emotionally charged, which was conveyed to the audience as well. At the end of his action, the members of the audience could enter the perimeter where Ruţă had performed. The performance itself and the subsequent contribution of natural light highlighted the process art dimension of the project as well. The traces of objects over time are the fragments of photographic paper offering even nowadays the viewer “samples” of abstract expressionist painting created with usual media in a photo lab. Moreover, the poet Mircea Ivănescu saw the preparations that were made in the “underground” of the Museum of Pharmacy, including Laurenţiu Ruţă’s action, two or three days before its performance and, very impressed, he wrote two texts-poems which he handed to the visual artist the day before the action. Ruţă considered the gesture of the poet to be a good sign, an encouraging one.⁷⁹

Visul n-a pierit (The Dream Has Not Died), Alexandru Antik’s performance, reached the peak of emotional tension of the entire groupage from the Pharmacy Museum and, at the same time, during the performance, representatives of the political-ideological

78. I had an extensive discussion with Laurenţiu Ruţă in Cluj on June 25, 2016, about his action in Sibiu in the evening of July 24, 1986, its stake and the whole context of that crucial moment in his development as an artist.

79. Besides the artist’s testimony and the undersigned’s memories, Anca Vasiliu’s text in *Arta* and the discussion with Radu Igazság on this topic on September 14, 2016, were precious sources of information and documentation on Laurenţiu Ruţă’s action. Ruţă, highly appreciating Igazság’s involvement, considers him co-author of his performance.

and surveillance authorities descended here, interrupted and eventually stopped the artistic act. It is hard to find, in my opinion, another example in our alternative art from the communist era, in whose configuration the critical attitude, with several angles of attack, supported by a complex conceptual and symbolic apparatus, although the author frequently used (inevitably, I would say) an aesopic manner of expressing himself⁸⁰, to be so consistent – and, on the other hand, for that event to “benefit” from a direct confrontation with censorship, right during its performance. I identified among the major benchmarks of the conceptual underpinnings: personal identity within social coordinates and an oppressive context, descent into the depths of the self – suffering and desire for spiritual salvation expressed in a ritualic manner, the vital necessity for the freedom of expression and the drama of its encroachment by the “system”. Personal identity resonates with the collective one, an artist becomes the Artist.

At its core, consisting of a mix of passion, protest, mystery and revelation, hope, expressed through gesture, text, soundtrack at candlelight, the nudity of the actor underscoring the gravity of the moment of truth, Antik’s action happened within the walls of the small room contained by the big one, a space that looked like a cell, as the opening-window had bars. It was very touching the wailing that accompanied the filling with expired air of some bleeding animal organs which were then taken by several collaborators who filled them with plaster and surrounded them with lighted candles – the whole space (both rooms) was invested with a kind of sacredness that I strongly perceived. The spell was ended by the entrance in the basement of the authorities, who had been immediately warned about what was happening there, and it was for that reason that the artist failed to complete his writing on the wall, with the help of a gasoline lamp, of the sentence “The dream has not died!”. The performance had started to accumulate dramatic impetus and to trigger an emotional dialogue with the audience ever since the moment when the artist was given a crew cut by his assistant, Elisabeta Stan, after which Antik stripped himself naked, which shocked many of those present, unaccustomed to this type of actionism. A text at least subversive, whispered in a rhythmically-fragmented manner by the actor while wailing and introducing the air in the animal organs, was Lugossy László’s poem “I see some brutal and harsh things” (“Văd niște lucruri brutale și dure”),⁸¹ and this element enhanced the critical dimension of the action. Even if it

80. Antik was uttering a text before the public entering the larger room, which was a kind of invitation to a “confrontation”, and, at the same time, an attempt to define art as a reflection of the human condition, including in its social dimension. One of the important phrases: “Tonight, reality turns into fiction! And fiction turns into reality!” (see Alexandru Antik, “1986 –The Dream Has Not Died”, in *Inventar Antik*, edited by Sebestyén György Székely and Alexandru Antik, Vellant Publishing House, Bucharest, 2016, Part II, “Inventar 1975-2015”, edited by Alexandru Antik, p. 78). And another one, at the end of the same text, a “lizard” (a word from the slang of political jokes of that time), alluding to the very status of cultural act tolerated only in certain circumstances, of the “Sibiu ’86 Phenomenon”: “It is one thing when you speak in a cellar and a completely different thing when you deliver a speech in a market!”.

81. See Alexandru Antik, “1986 – Visul n-a pierit”, in *Inventar Antik...*, p. 80.

was stopped before reaching its end according to the project, one could say that Alexandru Antik's performance was an accomplishment from a conceptual and artistic point of view, made a lasting impression on all those present and remained in our cultural memory.

Comunicare (Communication), an action performed at the Art School in Sibiu by Călin Dan, Mircea Florian and Dan Mihălțianu, emerged from the polemic positioning of the three protagonists to the idea of pre-established, fixed program of a performance session. From their intention to express themselves by alternative means beyond the announced agenda, the performance was quickly prepared in its essential details, but it also included improvisation, unforeseen, thus sympathizing with the profile of the happening. As the dominating languages in the actors' current creative expression (creating texts for Călin Dan, musical discourse for Mircea Florian, visual arts for Dan Mihălțianu) were different, their intention was to establish bridges of communication among them, to find new forms of expression through interferences, to share this experience with the audience, who became a participant in their interdisciplinary game. "The frame and the «recording» of what happened was represented by the using of some tools and some media of expression specific to the language of each actor: writing – symbols written in a calligraphic manner in black ink on film paper - Călin Dan; sound – recorded live on magnetic tape and processed on a portable synthesizer – Mircea Florian; photography – using three cameras, one fixed on a tripod, a mobile one used by the artist and a third one circulating in public with the indication of capturing spontaneously moments in the unfolding of the action – Dan Mihălțianu".⁸² "Representing three languages with an important quantum of specific isolation (literary discourse, musical discourse, visual discourse), the three of them give physicality (entering the sensorial area) to the abstract attitude. Therefore, the poetry can be touched, the music can be seen moving around, the plastic signs become a sound guide to the unfolding of the game".⁸³ Mircea Florian, believing in the dual communication capacity of the magnetic tape, as bearer of the acoustic sign and as spatial graphic sign, used it to interconnect the members of the assistance. The performance had an increasingly faster rhythm, the emotional involvement was intensifying. When Mircea Florian made a gesture, the three artists left the space of the action, surprising once again the audience with this abrupt ending.⁸⁴

Translated by Roxana Ghiță

82. Dan Mihălțianu, e-mail correspondence, Bucharest, September 12, 2016.

83. Călin Dan, "Comunicare (sau nu)", in the group in *Arta*, Bucharest, no. 5/1987, p. 24.

84. The account of the unfolding of the action in the discussions with Mircea Florian and Călin Dan as well, from September 14, respectively September 15, 2016.

DIMENSIUNEA ALTERNATIVĂ A EXPOZIȚIILOR: *DIALOG*, (1981, ORADEA), PROGRAM EXPOZIȚIONAL 1981 AL GRUPĂRII *MAMŪ* DIN TÂRGU-MUREȘ ȘI *MEDIUM* (1981, SFÂNTU GHEORGHE)

MĂDĂLINA BRAȘOVEANU

CONSIDERAȚII PRELIMINARE

În accepțiunea sa largă, arta alternativă, așa cum s-a manifestat ea în spațiul culturii occidentale îndeosebi începând cu anii 1960 ai secolului trecut, s-a configurat în raport cu trei coordonate principale care o defineau ca fiind *altfel/altceva* decât tendințele artistice unanim acceptate și promovate la nivelul structurilor culturale dominante (date de instituții – muzee publice ori private și galerii comerciale – și de piața de artă). Aceste trei coordonate pot fi descrise rezumativ ca „unde”, „ce” și „cum”; ele defineau un eveniment/o expoziție prin termenul „alternativ” dacă el se întâmpla în afara spațiilor instituționale oficiale ori care țineau de structura dominantă a scenei artistice; dacă în cadrul lui erau prezentate lucrări ori tendințe artistice cu un anumit grad de inedit, de „avangardă” și care nu erau deloc, ori erau insuficient, reprezentate sau acceptate în cadrul scenei dominante; în fine, și/sau dacă respectivul eveniment opera, la nivelul expunerii, cu diverse variante de instalare în spațiu care se distanțau de, ori doreau să submineze regulile panotării proprii logicii *white cube*-ului.¹ În spațiile culturale din Europa Centrală și de Est,

-
1. Pentru analize detaliate și diversele perspective asupra istoriei zonei alternative din arta new-yorkeză/americană, vezi: Julie Ault (ed.), *Alternative Art, New York, 1965-1985*, University of Minnesota Press, 2002 și Lauren Rosati, Mary Anne Staniszewski, *Alternative Histories. New York Art Spaces, 1960-2010*, The MIT Press, 2012. Pentru un studiu de sinteză care trasează principalele momente de reorientare, caracteristicile și locurile-cheie ale artei alternative americane, vezi: Cristelle Terroni, "The Rise and Fall of Alternative Spaces", 7 October 2011, <http://www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html#nb34>, accesat în mai 2016. Pentru expoziții retrospective despre arta alternativă americană, vezi în special *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview*, New Museum New York, 1981 (arhiva digitală la: http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/833, accesat în mai 2016) și *Alternative Histories, a history of New York City alternative art spaces since the 1960s*, Exit Art, 2010 (arhiva digitală la: <http://www.exitart.org/>). Asimilabile tot coordonatei "cum" sunt și sursele financiare grație cărora funcționa sfera artei alternative, precum și auto-organizarea artiștilor și altor actanți culturali, pe modele de asociere spontană care au condus la coagularea unor comunități/colective artistice alternative. Sursele de finanțare, în cazul american, erau constituite în principal din fonduri publice, finanțările fiind sporadic completate, iar mai apoi complet înlocuite cu unele private. Vezi: Brian Wallis, "Public Funding and Alternative Spaces" în Julie Ault, *op. cit.*, p. 165.

în perioada regimurilor socialiste, arta alternativă/experimentală a fost în genere discutată ținând cont de aceste trei coordonate – „unde”, „ce” și „cum” –, chiar dacă, în unele dintre cazurile specifice reprezentate de diferitele contexte socio-politice din regiune, în special ultimele două au fost reperate principale care au circumscris *altceva/altfel* în diferite practici artistice și expoziționale.² Ghidându-mă de aceste trei coordonate, „unde”, „ce” și „cum”, voi încerca să identific modurile în care se prezentau o serie de practici artistice și expoziționale din anii 80 în România ca fiind *altfel/altceva*, luând în discuție trei studii de caz, și anume două expoziții și un program expozițional; dintre acestea, două au fost evenimente care s-au petrecut în alte spații de expunere decât cele tradiționale, iar cel de-al treilea într-un muzeu, toate implicând moduri de constituire a relațiilor unor colective de artiști și fiind considerate (atunci, ca și retrospectiv) ca aparținând unei sfere a artei alternative.³ Acest ultim concept, cel de „sferă alternativă”, îmi apare ca fiind extrem de problematic prin referire la contextul artistic local din ultimul deceniu al dictaturii, în care nu a existat o „lume alternativă” în cadrul scenei artistice în sensul tare al termenului.⁴ Dacă prin prisma celor trei coordonate de mai sus, „unde” al

2. Mă gândesc în special la cazurile Poloniei și Iugoslaviei, unde atât modernismul, cât și neo-avangarda au fost integrate sistemului instituțional administrat de stat. Un caz comparativ diferit, care prezintă atât funcționarea artei experimentale în cadrul instituțiilor artistice oficiale, cât și tentative de organizare independentă de aceste structuri, se regăsește în Ungaria (în special Studioul Tinerilor Artiști din Budapesta vs. Capela din Balatonboglár și Artpool). Diferit este și cazul Cehoslovaciei, unde arta neoficială nu a fost nici *underground*, nici integrată sistemului instituțional de stat, ci s-a desfășurat în diferite alte locuri (spațiul natural sau cadrul privat), fapt ce a condus la desemnarea ei ca artă în „zona gri”. Pentru o situație comparativă rezumată între diferitele state ale Europei de Est, vezi Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books Ltd., London, 2009, în special pp. 241-248 (pentru anii 70) și 391 – 415 (pentru anii 80).
3. Referințe post-1989 la expoziția *Medium* din 1981, precum și la expozițiile organizate în contextul Atelier 35 din Oradea, care au început cu *Dialog* din 1981, se regăsesc la: Magda Cârnecki, *Artele plastice în România 1945 – 1989*, Editura Meridiane, București, 2000; Adrian Guță, *Generația 80 în artele vizuale*, editura Paralela 45, București, 2008; László Ujvárossy, *Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*, Ideea Design & Print, Editură, Cluj, 2012; Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, Editura Meridiane, București, 2003. Referințe la activitatea grupării artistice MAMÚ nu se regăsesc în aceste studii.
4. Guță utilizează termenul „alternativ” într-o versiune „elasticizată”, pe care o consideră o categorie mai largă care înglobează „experimental” și este înțeleasă atât din perspectiva limbajului, cât și din aceea a atitudinii. Autorul consemnează „o ambiguitate de statut în planul receptării” [subl. în orig.] dată de coexistența artei alternative cu cea oficială și asociază artei alternative sensul de „diferit” celui de „opus”, ele definind-o împreună; alternativul, în accepțiunea sa, se distinge în principal prin propensiunea către limbajele netradiționale, cu „riscul” de a include globalizant „sub culorile” artei alternative, pentru epoca totalitară, ceea ce s-a făcut în afara artei oficiale - [...] dar înclin să iau concret în discuție acele reperate care s-au distanțat și de discursurile acceptate de sistemul comunist fără ezitări, adică pe cele care se opuneau evident puterii / erau subversiv codate / promovau prin apărarea libertății interioare o normalitate disonantă față de anormalitatea înconjurătoare / în sfârșit, pe cele care au fost tolerate de autorități în interesul propriei imagini externe a acestora din urmă sau pentru că, paradoxal, ar fi putut potența (fără să vrea) anumite strategii ale Partidului și Statului (și gruparea acestor variante poate fi considerată prea permisivă în accepția clasică a termenului „alternativă”, însă cred că în circumstanțele regimului totalitar extensia de sens devine plauzibilă), *op. cit.*, (pp.57-58). Ujvárossy utilizează mai ales termenul „experiment”, sub care reunește într-un mod nu foarte limpede neexpresionismul în pictură, conceptualismul, multimedia și „direcția intermedială” (aceasta din urmă descrisă ca „un filon alternativ, al artei procesuale, care folosește mai multe medii artistice”). Autorul păstrează doar sensul

expozițiilor considerate reprezentative pentru arta alternativă era situat de obicei în „prima sferă publică”⁵, cea instituțională și oficială de primă vizibilitate (sau, cel puțin, ținta într-acolo), „ce” și „cum” pot să evidențieze o serie de caracteristici care sunt asimilabile unui *altceva/altfel*, pe care îl voi denumi provizoriu în cadrul studiului „dimensiune alternativă”.

CÂTEVA REPERE PRIVIND SFERA PUBLICĂ

Felul în care înțeleg sfera publică în această analiză este unul care se distanțează deliberat de modelul binar aplicat în general analizei societăților fost-socialiste, care le separă în cele două sfere care se situează într-o opoziție constantă: cea oficială și cea neoficială. În asentiment cu Elemér Hankiss, cred că și în România deceniilor socialiste (și îndeosebi în ultimul deceniu) nu poate fi identificată o „a doua sferă socială” care să se distingă prin grupuri diferite de indivizi și printr-o serie de caracteristici proprii și opuse „primei sferei publice” – „organizare orizontală, flux ascendent al puterii, predominanța proprietății non-etatizate, autonomia actorilor sociali și economici, diferențierea ca integrare”.⁶ Mai degrabă poate fi identificată una

de „opus” al artei experimentale=alternative, în care opoziția este construită prin juxtapunerea dintre practicile artistice neconvenționale și ideologia politică dominantă, fără a acorda atenție contextului (micro-)social și instituțional în care practicile artistice erau expuse. Titu consideră „experimentalul” ca pe o categorie largă care subsumează tot ceea ce deviază de la practicile/tehnicile/mediile tradiționale abordate convențional; pentru autoare, experimentalul se conturează ca o „lume” situată „printre” cea oficială, fără ca raporturile dintre ele să fie franc atinse. Cârnelci separă „direcția intermedială” ca fiind un fel de echivalent parțial al „alternativului” (care era în anii 80 un termen mai larg, ce includea și neoexpressionismul în pictură ori sculptură - vezi expoziția *Alternative*, unde Magda Cârnelci a fost unul dintre curatori), iar perspectiva studiului de sinteză al autoarei este dată de paralelismul dintre producția artistică și fluctuațiile ideologiei oficiale, o viziune macroistorică care semnalează dezvoltarea unor soluții alternative, individuale, fără să elucideze situația lor contextuală.

5. Mă refer la acest concept în sensul în care apare el la Jeff Weintraub, Krishnan Kumar (eds.), *Public and Private in Thought and Practice. Perspectives on a Grand Dichotomy*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1997, aici în special Jeff Weintraub, „The Theory and Politics of the Public/Private Distinction”, pp. 1-42; Elena Zdravomyslova, Viktor Voronkov, „The Informal Public in Soviet Society: Double Morality at Work”, *Social Research*, Vol. 69, No. 1, Privacy in Post-Communist Europe (SPRING 2002), pp. 49-69; Lewis H. Siegelbaum (ed.), *Borders of Socialism. Private Spheres of Soviet Russia*, Palgrave Macmillan, New York 2006; Elemér Hankiss, „The “Second Society”: Is There an Alternative Social Model Emerging in Contemporary Hungary?”, *Social Research*, Vol. 55, No. 1/2, Central and East European Social Research—Part 1 (SPRING/SUMMER 1988), pp. 13-42.
6. „And the hypothetical alternative society would be characterized by the fully developed opposite characteristics: by horizontal organization, upward flow of power, predominance of non-state ownership, autonomy of social and economic actors, differentiation cum intergration.”, Hankiss, *op. cit.*, p. 19. Autorul se referă în analiza sa în principal la alte zone ale societății – economie, sfera publică, conștiința socială și interacțiunile socio-politice; în raport cu acestea, zona culturală este într-o poziție distinctă, ceea ce determină utilizarea limitată a acestui reper: pentru a descrie cadrul general în care funcționa societatea în care se integra și sfera culturală, asupra căreia se reflectă efectele acestui cadru, chiar dacă nu poate fi integral descrisă prin prisma lor (i.e. sfera culturală nu putea să vizeze autonomie economică și nici imunitate la influența ideologiei oficiale). Cu referire la zona culturală, Hankiss notează un proces de regenerare treptată a vechilor micro-rețele profesionale, culturale și sociale care au fost distruse odată cu instaurarea comunismului, proces materializat prin apariția de grupări literare și artistice sau de înfiriparea unor mișcări ce cultivau moduri de viață alternative. *Ibid.*, pp. 28-31.

și aceeași sferă publică, ce poate fi descrisă sub forma a două dimensiuni distincte de existență (micro-)socială a acelorași indivizi, dimensiuni modelate de seturi diferite – și nu în mod necesar opuse – de principii organizatorice. Opoziția care rămâne totuși validă în această accepțiune a spațiului social sub totalitarism este cea dintre „prima societate ideologică” – dată de imaginea proiectată de elita politică asupra realității – și „prima societate reală” – principiile și practicile sociale care existau efectiv în realitatea cotidiană –, aflate într-o coexistență continuă.⁷ Suprapunerea parțială dintre aceste două dimensiuni configurează o sferă publică *comprimată*, o trăsătură pe care István Rév o consideră general valabilă pentru socialismul de stat, care poate fi regăsită în toate sferele acestuia și care implică o comprimare spațială și temporală a societății.⁸ Prin prisma acestor idei, modelul de sferă publică propriu sub cele mai multe aspecte și socialismului românesc devine dintr-unul binar, unul heterotopic, în principal în lumina celui de-al treilea principiu al heterotopiei enunțat de Foucault, potrivit căruia heterotopia este capabilă să juxtapună într-un singur loc real mai multe spații care sunt ca atare incompatibile.⁹ Parte integrantă (și manifestă) a acestei sfere publice, spațiul expozițional – într-o accepțiune largă a termenului, care reunește coordonatele materiale, administrative, discursive (vizuale și verbale) și umane implicate în animarea lui – reflectă mai limpede sau mai voalat, de la caz la caz, efectele contradicțiilor implicite care rezidă în statutul său de produs al unei (micro-)sfere sociale heterotopice. Privit prin prisma orânduirii instituționale dominante a vremii, spațiul expozițional este și el parte a unei ordini ierarhice, într-o ierarhie ideologic-culturală marcată, la rândul său, de inconstanțe – rezultând din predominanța priorităților ideologice sau a celor culturale. În această ierarhie, muzeul ocupa un loc de frunte, din rațiuni care sunt mai curând de ordinul statutului cultural decât de ordin ideologic, rezultând ca urmare a persistenței unei percepții mic-burgheze asupra statutului acestei instituții, o persistență care a fost exploatată politic, fără a fi fundamental modificată. Tot în primele locuri în ordine ierarhică se situau spațiile de expunere ale UAP, galeriile, în cazul cărora funcționa o ierarhie cu dublu sens: cotate mai sus din perspectiva puterii, cele care se aflau mai aproape, centru (București și/sau Partid), aceleași spații fiind într-o anume măsură, „subcotate” din perspectiva unei părți a breslei, din pricina gradului mai mare de libertate față de constrângerile ideologice pe care o promiteau galeriile „des-centrate”.¹⁰ Pentru fiecare categorie de astfel de spații existau mai multe straturi de discurs, convenții și utilizare care îi confereau o „identitate”, un statut a priori raportat la care se presupune că erau calibrate evenimentele expoziționale pe care le

7. *Ibid.*, p. 18.

8. István Rév, *Retroactive Justice. Prehistory of Post-Communism*, California: Stanford university Press, 2005.

9. Michel Foucault, “Of other spaces”, în Joanne Morra and Marquard Smith (eds.), *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol. III Spaces of Visual Culture, Routledge London and New York, 2006, pp. 93-101.

10. Urmau, într-o ordine care păstra, dar nesistematic, acest dublu-sens ierarhic, spațiile de expunere destinate Cenaclurilor/Atelierelor 35, căminele culturale, alte săli cu destinații multiple, nu doar de expoziție, școlile superioare de artă (prin expozițiile trimestriale/anuale) ș.a.

găzduiau. Marilyn Strathern a propus o inversare dintre particular și general în modul în care înțelegem relația dintre loc (public) și spațiu (public): acesta din urmă, spune ea, nu este un continuum infinit din care sunt excavate intervalele spațiale (locurile), ci el este generat de multiple *emplaced places*, entități purtătoare de spațiu, de istorie și de semnificație (convențiile lor de existență) – locul ca o „condiție de posibilitate” a spațiului.¹¹ Valoarea (moștenită sau conferită, dar oricum simbolică) care contura *emplacement*-ul oricăruia dintre spațiile ierarhizate ale scenei artistice se întemeia pe proiecții eterogene – de la statutul pe care puterea politică îl atribuia locului (ca deziderat sau ca funcționalitate reală) la imaginea pe care breasla artistică (o cvasi-comunitate marcată de profunde contradicții interne) o avea despre loc și o acorda locului prin propria practică expozițională, până la imprecisa receptare a publicului față de acel loc. Acest fapt sporește complexitatea proceselor care articulau locul/spațiul public și face, pe de o parte, ca dihotomia între oficial și neoficial să devină cu atât mai inadecvată, iar pe de altă parte creează o breșă în comprimatul monolitic al sferei publice socialiste, breșă prin care același spațiu monopolizat de puterea politică poate să facă vizibil și acel *altceva / altfel* revendicat de anumite segmente ale lumii artistice.

EXPOZIȚIA DE GRUP „DIALOG” 1981, CENAUL DE TINERET UAP ORADEA, SALA DE ȘEDINȚE A UAP

În primăvara anului 1981 se deschidea la Oradea expoziția *Dialog*, prima expoziție de grup a nou-închegatului Cenaclu al tineretului UAP din acest oraș. Răsunetul pe care l-a produs această expoziție, îndeosebi în rândurile artiștilor participanți, a fost unul semnificativ, expoziția ajungând să contureze o *identitate* a grupului orădean care nu rareori a fost desemnat sau s-a auto-denumit ulterior „Grupul Dialog”.¹² Inițiativa acestei expoziții s-a născut ca o decizie *ad hoc* a tinerilor artiști proaspăt absolvenți de a „face ceva” împreună, iar printre motivele alegerii temei – dialogul cu o lucrare/un motiv din istoria artei – a stat, în principal, aparenta ei neutralitate politică, ceea ce o făcea acceptabilă în fața cenzurii.¹³ Apelul de participare la expoziție a circulat în

11. Marilyn Strathern, „On Space and Depth”, în John Law and Annemarie Mol (eds.), *Complexities: Social Studies of Knowledge Practices*, Durham, NC: Duke University Press, 2002, pp. 88–115.

12. Vezi și pentru alte referințe Ujvárossy, *op. cit.*, p. 19.

13. În 1977 *instituția* cenzurii fusese oficial desființată, dar în ciuda acestui fapt, *practica* cenzurii nu a dispărut, ci s-a diversificat. Atunci când artiștii care au absolvit după mijlocul anilor 70 vorbesc despre „cenzură” ei se referă, de obicei, nu atât la această practică diversificată și ocultată, cât la responsabilii culturali locali, decidenții în aprobarea deschiderii sau nu spre public a evenimentelor. Pe lângă presupusa neutralitate politică, un alt motiv care apare invocat este familiaritatea artiștilor cu această temă, fiind una recurentă în cadrul școlii, dar pe care aveau acum ocazia să o abordeze fără constrângerile convenționale care dominau învățământul artistic. „Dialogul”, așa cum era înțeles în această expoziție și în tematica școlară la care trimite Ujvárossy, era înțeles ca dialog cu istoria artei. Vezi Ujvárossy, *op. cit.*, pp. 37-38. Este dificil de estimat dacă aceste argumente au fost astfel formulate atunci sau ele sunt produsul privirii retrospective. Cert este că citatul cultural era deseori prezent între temele date studenților, indiferent de specializare

contextul Cenaclului, iar ea s-a articulat reunind, fără vreo selecție prealabilă, toate lucrările care au fost aduse în galerie la termenul-limită convenit. Din istoria orală am identificat, totuși, un mecanism de auto-selecție care a funcționat, cel puțin parțial: pe de o parte, nu toți artiștii din Cenaclu au răspuns apelului la expoziție¹⁴, iar pe de altă parte, unii dintre ei și-au schimbat radical contribuția la expoziție după ce au văzut câteva dintre lucrările propuse de alți colegi.¹⁵ Deși nu a existat o preselecție a lucrărilor participante, expoziția a fost totuși suspusă unei jurizări înainte de a fi deschisă publicului, în termenii vremii o „vizionare”, care era de obicei oficiată de către o comisie formată din conducerea Comitetului local pentru Cultură și Educație Socialistă și din reprezentanți ai UAP; în urma vizionării, nu au fost excluse lucrări din expoziție, însă ea fost mutată din galerie și s-a deschis publicului în sala de ședințe a UAP/Cenaclului, situată la etajul întâi al unei clădiri cu locuințe, fără vitrină ori acces direct din stradă. Decizia de mutare, luată de președintele Comitetului de Cultură, a fost formulată într-o manieră împăciuitoare și complice, iar receptarea ei din partea artiștilor a fost în unanimitate pozitivă, văzută ca o victorie, o reușită de „pătrundere” pe scena artistică locală.

Din afișul-pliant al expoziției se poate reconstitui lista artiștilor participanți și, cu limitele impuse de calitatea slabă a reproducerilor din epocă, suma lucrărilor prezentate în cadrul ei – fără titlurile lor (!) –, precum și cele câteva fragmente de text argumentativ cu care artiștii le-au însoțit. Astfel, Gheorghe Aursulesei, ceramist¹⁶, a prezentat un ansamblu nonfigurativ de obiecte din sticlă, fără funcție utilitară și fără o referință explicită a operei / motivului din istoria artei cu care „dialoga”.¹⁷

– fapt confirmat de numeroase mărturii ale artiștilor –, la fel cum atenția de a preîntâmpina posibilele obiecții ale responsabililor culturali locali era parte integrantă a procesului de creație – expunere.

14. Aș remarca aici în special absența lui Rudolf Bone, care, deși era deja activ în Oradea la cea dată, din spusele lui se situa încă în etapa sculpturii cioplite în lemn; Károly Kovács a lipsit de asemenea, motivându-și retrospectiv absența prin dezinteresul față de temă, dublat de o cultivare a solitudinii care l-a ținut la o anumită distanță de Cenaclu. În afară de acești doi artiști, au lipsit mulți alți membri oficiali ai Cenaclului, figuri mai puțin relevante.
15. Emblematic aici este exemplul lui Károly Ferenczi, care venise inițial la galerie cu o pictură (un peisaj cu cai), pentru a o înlocui apoi cu obiectul *R-Evoluție* și seria de fotografii-documentare ale procesului de prelucrare a citatului cultural.
16. În pliantul expoziției, toți artiștii participanți figurează cu specialitatea universitară pe care o absolviseră, care „îi definea” profesional și urma să îi încadreze instituțional, în UAP. Cred că această formulă de prezentare din pliant nu a fost supusă unei chestionări la momentul respectiv, ea fiind una subînțeleasă sub egida instituției și având un rol de legitimare a artiștilor ca „profesioniști”.
17. Textul din pliant prin care artistul își susținea lucrarea: „O privire atentă și sensibilă la multitudinea mutațiilor și metamorfozelor ce au loc în spațiul nostru social-existențial, atât în mediu natural și social al naturii și vieții cât și în spațiul familial, nu poate să nu constate prezența contrastelor, uneori stridentă acestora. Esteticul cotidian și nevoia de frumos coexistă cu urâtul și dezagreabilul, cu manifestările neestetice, fals estetice și chiar antiestetice. Peisajul ambiant cotidian se înfățișează, deci, sub aspect estetic ca un câmp dinamic al confruntării frumosului cu urâtul, al competiției dintre ceea ce satisface nevoia adâncă de frumos și de frumusețe și ceea ce omul cu sau fără voie, introduce în existența sa ca factori neestetici, poluanți și nocivi. Am ajuns să înțeleg arta, creația artistică, ca o modalitate specifică de muncă omenească având drept rezultat forma artistică ce îndeplinește în viața socială și individuală un rol predominant estetic, datorită virtuților ei intrinseci. Dintr-o asemenea perspectivă, artele decorative nu pot fi evident concepute ca gratuitate, scop și scop în sine, nici ca

Varnava Bihari, designer, a expus o compoziție geometrică, tehnică neidentificată, de asemenea neînsoțită de citatul cultural la care, teoretic, făcea apel.¹⁸ Ovidiu Budurean, pictor, s-a prezentat cu ceea ce pare a fi o pictură figurativă reprezentând un personaj, copie (interpretată?), așezată pe jos, căreia i-a alăturat în expunere o reproducere înrămată a picturii originale așezată pe un scaun, ambele imagini fiind neidentificabile.¹⁹ Ioan Bunuș, grafician, a expus o xilogravură reprezentându-l pe Johannes Gutenberg într-o postură de personaj de bandă desenată, a cărui bulă de dialog enunța: „Ai presă – ești gravor”; gravura a fost expusă împreună cu o serie de fotografii care documentau procesul de realizare a lucrării, imagini de interior ale atelierului de gravură de la Casa Pionierilor, unde artistul își avea locul de muncă.²⁰ Judith Egyed, sculptor, a prezentat în *Dialog* o reproducere tridimensională în ipsos a Infantei Margareta Theresa, așa cum apare ea reprezentată în *Las Meninas* a lui Diego Velázquez, lângă care a așezat un catalog deschis la reproducerea picturii.²¹ Károly Ferenczi, pictor, a expus lucrarea *R-Evoluție*, care consta în alăturarea dintre un obiect (reproducând la scară mult mărită o cutie de chibrituri deschisă, cu reproducerea după *Libertatea conducând poporul* a lui Eugene Delacroix iar în interior bețe arse, scrum și un singur băț nefolositor) și o serie de fotografii (care narează în succesiunea clișeele înlocuirea într-un album Larrousse a reproducerii picturii lui Delacroix cu fotografia cutiei de chibrituri a autorului).²² Anikó Gerendi, designer, a expus o serie de fotografii cu floarea soarelui, cu referire la Van Gogh.²³ Dorel Găină, designer, cu ironie la adresa numelui său, a prezentat în *Dialog* un ou din lemn, vopsit în alb și găurit, alături de un burghiu și de așchiile rezultate, făcând referire la Constantin Brâncuși.²⁴ György Jovián, pictor, a expus *Hommage a Vincent*, o instalație compusă dintr-o masă albă în sertarul căreia era o pereche de bocanci

mijloc de rezolvare a unor probleme extra estetice, ci ca un agent calificat de intervenție în mediul de civilizație pe linia progresivei lui estetizări. Ideea sporirii rolului artei ca factor modelator al omului societății noastre este un mijloc eficient de ieșire din prozaismul și automatismul cotidian pentru a da vieții farmec și frumusețe, poezie și autenticitate.”

18. Textul artistului din pliant: „Autocunoașterea și modalitățile de expresie a contemporanului definesc nivelul la care se precipită energiile intelectului. Actualmente activitatea de creație este atrasă de calitățile funcționalului, și totuși nu se poate renunța nici un moment la situații când se face apel la fantezie-intuiție, masă nepuizabilă fiind biotehnica.”
19. Textul lui Budurean despre lucrare: „Sunt tentat a considera DIALOGUL ca o atitudine la un moment dat inerentă creației, izvorând din necesitatea stenică a redescoperirii naturii interioare proprii, vis-a-vis de o anume operă de artă.”
20. Textul cu care Bunuș își însoțește lucrarea în pliant: „În condițiile stagiaturii mele la Oradea, arta gravurii înseamnă o permanentă nostalgie a calității. – De ce?”
21. Textul artistei despre lucrare: „Dorința de a transmite un mesaj cu ajutorul limbajului plastic poate fi forța cauzatoare a DIALOGULUI.”
22. Textul lui Ferenczi din pliantul expoziției: „Arta își atinge nivelul maxim de inutilitate când se concepe ca obiect de lux.”
23. Textul artistei despre lucrare: „Între real și posibil, viață și moarte, între pământ și cer privirea lui Vincent ne țintuiește sub același soare. Soare. Ființare. Deschidere. Sămânță. Arșiță. Foșnet. Pământ. Căutare. Incandescență. Cer. Năluca. Floarea-soarelui. Mistuire. Umbră. Cenușă. Destrămare.”
24. Textul lucrării din pliant: „Replica la lucrarea lui Brâncuși este un protest împotriva atentatului la condiția perfecțiunii.”

vopsiți în alb, un scaun și un desen afișat pe perete ce conținea schița bocancilor și un text al artistului reprodus și în pliantul expoziției.²⁵ Emilia Kun Bujáki, textilistă, a participat cu un obiect textil antropomorf, agățat în spațiu cu „capul” în jos²⁶, iar Ladislau Mureșan, designer, a propus o compoziție geometrică modulară, tehnică neidentificată.²⁷ Miklós Onucsán, ceramist, a expus asamblajul *Sfântul Sebastian*, alcătuit din reproducerea tridimensională a unui obiect real – o țință antropomorfă folosită în antrenamentul soldaților –, montată într-un cadru rotativ și însoțită de fotografii cu intervenții grafice care „explicau” modul de funcționare/posibilele utilizări ale lucrării.²⁸ Júlia Robotos, sculptor, a propus o reproducere a motivului draperiei Sfintei Tereza sculptată de Lorenzo Bernini, tehnică neidentificată,²⁹ Elisabeta Sajgó Fodor, textilistă, a prezentat o lucrare bidimensională (tehnică

-
25. „HOMMAGE A VINCENT – fișă VAN GOGH VINCENT 1853-1890 specialitatea pictor adresa necunoscută naționalitatea olandeză vezi rembrandt olandezul zburător bosch rezistența saboții de lemn rijksmuseum lălele von megeeren vermeer mondrian și alții mori de vânt ochi albaștri arzători barbă roșie diplomă de absolvent seria ... no ... eliberată de facultatea de măiestrie a ... hommage cinste lui celui care a purtat bocanci nr. 41 poate 41 ½ fără importanță de culoare maro acțiune hommage a vincent fișă personală noiembrie 1980 după amiază iovian gheorghe pictor afirmă condiția esențială a pictorului după cum urmează umblă în bocanci își taie urechea bocancii anonimi culeși [fragment ilizibil, *n.n.*] ridicat la existența eternă a operei prin acțiune pictură sau altceva urechea nu o vom tăia e dureros de prisos într-o acțiune de „conservare” nu de distrugere memoria pictorului se cinstește mestecând adăugând completând clădind creând nu distrugând pictorul s-a răstignit pentru noi ameni iată că-l readucem printre noi acum căci e nevoie să crezi ca el să arzi ca el DESCRIEREA ACȚIUNII participanți bunuș iovan martor fotograf grafician onucsán nicolae martor ceramist zsakó zoltán martor fotograf sculptor eu pictor acționând asupra obiectului presupus a fi odinioară model al „portretului de bocanci”, executat de PICTORUL ce i-a innobilat atingându-i ca midas rege odinioară de apăru mirajul aurului astfel apăru și opera PICTORULUI damnat de natură să producă miracolul în fața căruia eu mă închin pios monument alb subiect într-un dialog ce-l port cu mine îmbrăcând pielea de odinioară hainele sale ochii săi bocancii săi pe care iată îi scot din sertar și îi instalez imaculat monument apostol al expresiei aleluia ...”
26. Textul lucrării: „Întotdeauna omul își caută semenii sau se caută pe sine, ori trăsăturile sale incomparabile cu alții. Încearcă să găsească o copie fidelă a eului său, ori un supraeu sau tinde spre un model imaginar și ideal. Omul înțelege ca organism este așezat într-o scenă abstractă și strict delimitată. Omul și spațiul sunt delimitate de o multitudine de legi. Nici un rol, nici o mască nu au reușit să elibereze omul de sub tirania legilor fundamentale ale fizicii, de sub greutatea obsedantă a gravitației. [...] Năzuința omului de a se elibera de aceste inconveniente și tendința de a-și dezvolta posibilitatea de mișcare dincolo de limitele impuse de natură, l-au făcut să dedubleze organismul, făurind o figurină artificială, un automat, o marionetă investită cu toate calitățile de care el a fost frustrat de Natură.”
27. Textul cu care și-a însoțit lucrarea consta în combinarea cuvintelor „dialog” și „DIALOG”.
28. Textul lucrării din pliant reproduce textul uneia dintre fotografii: „Certificatul de naștere a lucrării: imagine reconstituită sc. 1:1. Mijloacele alese sprijină demersul care se materializează ca obiect document. Tema propusă constituie relevarea ipostazei obiect-țință în care se află figura umană sacrificată iraționalului – monstrul războiului. Identificând primejdia, tu, el, noi ..., am început dialogul.”
29. Textul însoțitor al lucrării: „Atingând apogeul în secolul XVII, arta barocă, sprijinită de contrareformă, a urmărit menținerea dependenței maselor de religia catolică. Barocul a fost încurajat în special ca artă de curte, sarcina sa de propagandă tinzând să fascineze și să amintească de rai celui care trece de pragul bisericii. Din această străduință au rezultat compoziții dinamice, spectaculoase, pline de patimă, dar în același timp patetice, teatrale și supraîncărcate. Preferat al papilor, regilor, înaltei aristocrații, artistul cel mai proeminent al epocii a fost L. Bernini. El atinge apogeul barocului dar și depășește spiritualitatea timpului său. Lucrarea sa „Extazul Sf. Tereza” reprezintă nu numai pompa barocă, dar și ironia interioară a acestuia, evlavie formală, superficială și extazul lipsit de conținut.”

neidentificată, aparent desen tuș)³⁰, iar Mária Urszinyi, pictor, a expus o pictură figurativă în ulei, de factură neoexpresionistă, într-un dialog cu Ion Țuculescu.³¹ László Ujvárossy, grafician, a participat la *Dialog* cu două lucrări: prima a constatat într-o intervenție într-un album de artă în care, alături de reproducerea picturii *Ascultând cocoșul* a lui Marc Chagall, a lipit o fotografie-document reprezentând un cap de cocoș realizat în tuș într-o chiuvetă, împreună cu un citat din Duchamp; cea de-a doua, tot o intervenție într-un album, alături de reproducerea după *Parabola orbilor* a lui Bruegel un negativ alb-negru după aceeași lucrare.³² În fine, Zoltán Zsakó, sculptor, a expus *Femeie citind o scrisoare*, o instalație ce reunea o cutie poștală deschisă cu o carte poștală, reproducând pictura lui Vermeer înăuntru, alături de fotografiile cu intervenții grafice care îl prezentau pe artist în ipostază de poștaș și de o reproducere din papier-mâché în basorelief a picturii lui Vermeer.³³

În cadrul convențiilor și habitudinilor vizuale dominante ale vremii – îndeosebi pentru cazul particular al unui centru cultural periferic așa cum era Oradea –, expoziția *Dialog* s-a distins ca fiind *altfel/altceva*, un fapt celebrat nu doar de artiștii care au organizat-o, ci unul sesizat și de autoritățile culturale locale, care au exilat-o precaut într-un spațiu de expunere tot instituțional, dar secundar și mai puțin accesibil publicului. Dacă ar fi fost deschisă în galeria principală a UAP, expoziția risca să șocheze, tind să spun, nu atât prin aparatul discursiv prin care era prezentată, cât prin anumite soluții vizuale și de expunere propuse de unii dintre artiștii participanți, care se distanțau de formulele convenționale ale tabloului agățat pe perete sau ale sculpturii instalate pe soclu. Vigilența autorităților nu a fost trezită nici de tematică, nici de modurile de verbalizare, și ele nu fost nici instrumentele în care artiștii să-și fi condensat intențiile

30. Artista și-a explicat lucrarea prin mijlocirea unui citat din Pollock: „Când pictez, eu nu mă gândesc la ceea ce fac, pentru că pictura are un destin propriu. Eu încerc să-l fac să se materializeze.” Jackson Pollock. Printr-o structură spontană creează o tensiune internă, în mine, în privitor. Această structură spontană am organizat-o într-o lume organică, micromoleculară.”

31. Textul lucrării: „Ochii săi reprezintă un surâs sarcastic și singuratic. Este un reprezentant al picturii moderne. Rădăcinile picturii sale se trag din pictura franceză impresionistă și post-impresionistă. Folosește culori vii, strălucitoare. Stilizarea, de asemenea, joacă un rol important în opera lui. Tablourile lui sunt magice, în opera lui joacă un rol important folclorul românesc, cu legende, simboluri abstracte, viziuni. DIALOG: artist prea fericit, chiar dacă arta ta este o artă a durerii, ia-ți povara în spinare și străbate, aidoma unui pelerin, drumurile toate. (despre I. Țuculescu)”

32. Citatul din Duchamp: „Procesul artistic nu este definit în exclusivitate de către artist; spectatorul creează legătura dintre operă și lumea din jur, descifrează și interpretează valorile intrinseci din lucrare, contribuind astfel la procesul creativ. Această conexiune devine și mai limpede când posteritatea își spune cuvântul, uneori reabilitând chiar și artiști dați uitării.” Ujvárossy, *op. cit.*, p. 40. În pliantul expoziției artistul scrie: „Cel care dialoghează nu alege accidental obiectul dialogului, ci are o relație intimă, personală, ori de idei – deci dialogul este un pretext; când vorbim cu „cineva”, ne deschidem, de fapt, pe noi înșine”

33. Textul lucrării din pliant: „DIALOGUL, din punct de vedere temporal, devine monolog dublu izvorât din afinitățile artistului de azi cu cei pe care îi numim maeștri de altă dată. Există o modalitate de avangardă, de tip „Dada” bazată pe [fragment ilizibil] și varianta clasică, manieristă a dialogului. Amândouă sunt permanente în istoria creației plastice. Reformularea, aducerea în prezent într-un spațiu plastic cu totul deosebit a unor lucrări de referință din istoria artei este o aventură profesională pentru artistul plastic contemporan. Rezultatul ei trebuie să fie în egală măsură proiecție personală a unei probleme deja rezolvate, cât și purtătorul unui mesaj nou, transfigurat.”

„alternativă”. Discursul verbal al expoziției a rămas o componentă subțire a ei: pe alocuri cu potențial conotativ (cu referințe care puteau fi ocazional citite în cheie politică), el este preponderent unul eliptic – centrat îndeosebi în jurul „stării artei”, o direcție datorată în bună măsură și temei alese; fie că își însușește și reproduce formule stereotipe ale discursurilor oficiale (Gheorghe Aursulesei, Júlia Robotos), fie că se situează într-o referențialitate inefabilă față de „Om”, „Natură”, „Interioritate” sau „Stare” (Ovidiu Budurean, Varnava Bihari, Anikó Gerendi, Emilia Kun Bujáki, Ladislau Mureșan, Elisabeta Sajgó Fodor, Mária Urszinyi), sau că adoptă note ironice, pseudo-dadaiste, ori trimiteri culturale concise și chiar posibile conotații politice (Ioan Bunuș, Judith Egyed, Károly Ferenczi, Dorel Găină, György Jovián, Miklós Onucsan, László Ujvárossy, Zoltán Zsakó), cea mai mare parte a componentei *verbalizate* a discursului expoziției are un înalt grad de opacitate. Acest lucru se datorează întrucâtva și unui model expozițional constituit încă pe o logică pre-/ non-curatorială și care era cel mai frecvent în epocă (model în care importanța discursului verbal de argumentare a expoziției are un rol minor), dar își găsește explicația în special în faptul că limbajul verbal era mult mai lesne interpretabil și, astfel, mult mai expus în fața judecății tendențioase a autorităților decât cel vizual. În discursul vizual pe care l-a prezentat, expoziția se dovedește a fi una destul de eterogenă: dacă din componența ei se detașează un corpus de lucrări care testează în moduri mai articulate diferite variante de îndepărtare de genurile clasice ori de problematizare a acestora, totuși, o bună parte a lucrărilor s-a configurat în granițele raportării mult mai stricte a artiștilor la specialitățile lor de bază, consecvent specificate în materialul promoțional al expoziției. Îndepărtarea de limbajele tradiționale ale specialităților artistice (ori de modalitățile lor tradiționale de utilizare) și prezentarea unor soluții vizuale și de expunere prea puțin prezente în galeriile orădene până atunci puteau să constituie, în schimb, argumente pentru o dislocare împăciuitoare a expoziției din partea autorităților locale: concentrația mare de fotografie din expoziție³⁴, picturi așezate pe jos, intervenții în albume de artă, instalații, obiecte, procesualitate ori asamblaje, toate acestea cu o notă pregnantă de improvizație, cu un aspect nefinisat și fragmentar. Tot acestea au fost și argumentele pe baza cărora expoziția și-a dobândit dimensiunea alternativă, atunci, cât și retrospectiv, în accepțiunea unora dintre artiștii care au organizat-o și care au celebrat sentimentul victoriei pentru deschiderea ei, în ciuda dislocării.³⁵ În accepțiunea aproape unanimă a acestor artiști, preocuparea „alternativă” avea ca țintă majoră stricta delimitare a specialităților profesionale (una marcată de o ierarhie a genurilor și care dicta tonul dominant al scenei și al instituției artistice oficiale) și viza în schimb atenuarea granițelor între limbajele plastice, „libertatea” de a recurge la o pluralitate de medii, *altfel/altceva* decât strict pictură, strict sculptură ori strict arte decorative în dimensiunile lor tradiționale; consemnând și introducerea fotografiei în spațiul expozițional „profesionist”, oficial,

34. Într-o perioadă în care fotografia încă nu își cucerise în acest spațiu cultural statutul de gen artistic unanim acceptat, iar UAP nu avea o secție pentru artiștii fotografi.

35. Vezi Ujvárossy, *op. cit.*, pp. 38-42.

al Uniunii, victoria la care au consimțit artiștii prin deschiderea expoziției *Dialog*, chiar și într-un spațiu „cu altă destinație”, dar aparținând Uniunii și sub egida acesteia, a fost o victorie a primirii lor și a acelei categorii de exponate *altfel* în circuitul instituțional oficial.³⁶ Sintetizând aceste aspecte prin prisma reperelor deja pomenite – „unde”, „ce” și „cum” ale definiției artei alternative – reiese că eforturile artiștilor nu au fost concentrate înspre definirea unei zone diferite de cea oficială, segregată într-un *underground* și preocupată de a-și formula propriile principii de organizare, ci s-au reunit pentru a institui o zonă diferită în cadrul celei oficiale, a instituției unice în care funcționa breasla. Această dorință de recunoaștere oficială a avut ca unul dintre efectele secundare un caracter hibrid, reflectat în componența expoziției, în care acel nucleu artistic deschis către diverse forme de neo-avangardă (Ioan Bunuș, Judith Egyed, Károly Ferenczi, Dorel Găină, Anikó Gerendi, György Jovián, Miklós Onucsán, László Ujvárossy, Zoltán Zsakó) a fost contextualizat împreună cu practici artistice mai conformiste (ori mediocre), o formulă care s-a perpetuat pe parcursul întregului deceniu în toate expozițiile de grup asimilate sferei alternative din activitatea Cenaclului / Atelierului 35 orădean și care a împiedicat articularea unei „sfere alternative” în sensul apăsător al termenului.³⁷ Menținându-și referințele în granițele artei, diversele forme de avangardă (târzie) detectabile în expoziția *Dialog* au constituit un *substitut* pentru reacția politică sau implicarea socială a demersurilor artistice; au cultivat un aparent autism profesional al unui discurs artistic auto-referențial care propunea alte direcții estetice decât cele care dominau scena artistică (sub impunerea dictatului politic sau doar ca perpetuare a unei mediocrități dominante) și care a devenit o emblemă a „contra-culturii” așa cum a fost ea practică de nucleul alternativ configurat în Cenaclul orădean. Chiar dacă lucrări ca *R-Evoluția* lui Károly Ferenczi, Gutenberg-ul lui Ioan Bunuș sau chiar *Parabola orbilor* alb-negru a lui Ujvárossy și *Sfântul Sebastian* al lui Onucsán pot să fi avut voalate trimiteri politice (în consens cu sau independent de intenția artiștilor), nota generală a fost dată mai curând de forme de opoziție „internalizată”, descrisă de categoria kantiană a „dezinteresului” (arta ca activitate dezinteresată) și de categoria politică a „reticenței”.³⁸ Prezența recurentă a albumului de artă în

36. Chiar dacă scurta etapă de liberalizare din anii '60 târzii înregistrase un apogeu al „deschiderilor” culturale înspre zone ale artei experimentale, practica acelei generații artistice nu a ajuns să marcheze o direcție dominantă pe scena românească, și cu atât mai puțin să fie popularizată de autorități ori să clinească sistemul ierarhic și canonul obiceiurilor vizuale – care se articula între artă în sprijinul propagandei politice și diferite formule de modernism academizat – care guvernau peisajul artistic general.

37. Mă gândesc în special la seria de expoziții *Mobilul: fotografia* (cu trei re-editări), *Desenul*, *Expresia corpului uman*, *Expoziția panoramică Atelier 35*, și *Dialog II* din 1988, toate petrecute în Oradea, dar și la expozițiile de grup Atelier 35 Oradea organizate la Cluj, Sibiu sau București în decursul anilor 80.

38. Klara Kemp-Welch consideră ambele categorii, pe cea a dezinteresului și pe cea a reticenței, ca fiind (anti-)politice, chiar dacă nu într-un mod direct, studiul de caz pe care îl analizează în categoria dezinteresului fiind artistul polonez Tadeusz Kantor. Piotrowski notează că în unele cercuri artistice poloneze, autonomia artei era concepută ca o reacție împotriva politizării culturii de către stat și conchide că, dintr-o perspectivă strict istorică, o astfel de afirmare a autonomiei ar trebui considerată o campanie politică. Autorul îl contrazice, astfel, pe co-fondatorul Galeriei Foksal, Andrzej Turowski, care susține

lucrările expuse indică faptul că dialogul pe care artiștii l-au inițiat era unul cu istoria artei în sens larg, în formele ei acceptate și transmise de școală, așa cum indică și accesul general indirect la oricare informație despre arta din Vest, nu numai la cea contemporană.

PROGRAMUL EXPOZIȚIONAL 1980-1981 AL GRUPĂRII ARTISTICE MAMŪ DIN TÂRGU-MUREȘ

Începând cu 1979, în Târgu-Mureș s-a încheat o grupare artistică independentă, parțial desprinsă din Cenaclul tineretului al UAP, „Apollo”, care a fost animată și organizată de un nucleu format din artiștii Károly Elekes, Aladár Garda, Árpád Nagy, Zoltán Szabó, implicându-i și pe colegi de-ai lor din Cluj, Oradea sau Sfântu Gheorghe (e.g. Alexandru Antik, Gábor Szörtsey, Dénes Kuti, Ioan Bunuș sau Imre Baász) pe lângă cei din Mureș, și în cadrul căreia Károly Elekes și-a asumat un rol principal de organizator. Nemulțumiți de formatul, tematica și componența expozițiilor organizate în contextul Cenaclului UAP, tinerii artiști au propus un program expozițional separat, gândit pentru perioada unui an și deschis spre participare tuturor colegilor artiști interesați, care urma să se întâmple într-un spațiu independent de Uniune, și anume în holul Institutului de teatru „Szentgyörgyi István” (Studio) din Târgu-Mureș.³⁹ Programul s-a născut ca rezultat al dezbaterilor colective din cadrul grupului și miza pe participarea voluntară a artiștilor care răspundeau la apelurile la expoziții trimise de obicei personal, pe calea poștei, unei liste de adresanți compusă din prietenii, cunoscuții sau foștii colegi de facultate, în special celor din raza județului dar nu exclusiv. Chiar dacă își asumau un statut neoficial și independent de structurile artistice instituționale existente, expozițiile Atelierului din Târgu-Mureș (MAMŪ) aveau nevoie de avizele autorităților culturale locale pentru a putea fi deschise publicului, avize pe care le-au obținut pentru câteva dintre manifestările programate, după care ele au fost sistate.

Într-un articol-interviu cu membrii principali ai grupării MAMŪ, publicat în 1981 în ziarul *A Hét* de către scriitorul Vilmos Ágoston, aceștia își explică viziunea

că statul era interesat tocmai în a menține autonomia artei și nu în a o restricționa, pentru a delega astfel critica politică specifică avangardei și a asigura pasivitatea și conformismul comunității artistice. Vezi Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956 – 1989*, I.B. Tauris & Co. Ltd., London, New York, 2014, în special pp. 19 – 54 și pp. 185 – 220; Piotr Piotrowski, *apud. Ibid.*, pp. 52 – 54. În termenii acestei dispute, cred că în cazul artiștilor amintiți aici a prevalat considerarea „dezinteresului” în sens kantian, decât în unul politic, iar autoritățile au tolerat neutralitatea politică, fiind mai ușor de gestionat, chiar dacă ea contravenea dezideratului oficial de implicare socio-politică a artei. Înclin înspre o astfel de interpretare mai ales prin comparație cu activitatea aceluiași artiști de după 1989, când contextul socio-politic ar fi permis (și ar fi necesitat) o implicare mult mai activă a artei în câmpul social, ca instrument critic în redefinirea sferei politice din „anii de tranziție”; acest lucru, în general, nu s-a întâmplat, în principal din cauza perpetuării, din vechiul regim, a conotațiilor profund negative care erau asociate implicării politice a artei.

39. Atracția acestui spațiu consta în faptul că el era accesibil, prin intermediul directorului teatrului, cu care artiștii se cunoșteau personal și care le-a permis acestora să organizeze expoziții în holul instituției.

condensată în programul expozițional al perioadei noiembrie 1980 – mai 1981 pentru holul Teatrului Studio. În lectura și talmăcirea lui Aladár Garda:

Programul colectiv al Cercului de creație Atelier, în holul Institutului de teatru, a fost următorul: 1. Prima expoziție a fost DESENLUL. Desen poate fi tot ceea ce se poate asimila ca prima definiție a unei idei artistice; 2. MULTIPLICAREA ÎN ARTĂ. Puteau să trimită orice lucrare care se putea reproduce în mai multe exemplare identice; 3. CULOARE ȘI FORMĂ. Am expus studii și forme spațiale care se preocupau de probleme de culoare și lumină. La această expoziție au participat și lucrări științifice. Invitatul nostru special a fost Nagy Pál, iar caracterul științific al lucrării lui a dat tonul de bază al expoziției; 4. TEXTIL. Lucrarea poate fi închipuită în cele mai diferite materiale, diferite mărimi și realizări, de exemplu mini-textil, care poartă un limbaj formal specific; 5. SPAȚIU ȘI FORMĂ. Se pot expune proiecte, plastică mică, lucrări agățabile pe perete, care dezbat problematicile formei și spațiului; 6. FOTOGRAFIA ÎN ARTA PLASTICĂ. În afară de modurile convenționale de a vedea în arta fotografică (instantanee fotografice, fotografiile de reportaj), se vor expune fotografii care oglindesc un comportament evident și specific de artă plastică, filme, diapozitive; 7. TEHNICI MIXTE. Se pot trimite orice fel de obiecte artistice care, atât la nivel ideatic, cât și în metodele de lucru, contopesc toate problematicile amintite până acum, diferitele tehnici și închipuiri. Acesta este programul. Conține două cuvinte cheie: la prima expoziție, „prima definiție a unei idei artistice” și la ultima expoziție, „sinteza”. Din asta rezultă esența programului: contrazice parcelarea vieții noastre artistice în graficieni, pictori, sculptori, textiliști, și îi animă pe toți să conceapă arta plastică în totalitatea ei, iar ideile artistice personale să le conducă de la prima definiție, până la posibilitățile diferitelor tehnici și diferitelor limbaje formale. În același timp, suita de expoziții poate să oglindească dezvoltarea lucrării de artă de la prima definiție până la forma ei finală.⁴⁰

Așa cum apare explicat în același articol și cum au confirmat artiștii în discuțiile recente pe care le-am avut, programul *MAMŰ* nu se adresa în exclusivitate artiștilor plastici profesioniști (i.e. absolvenți de studii superioare de artă), ci „tuturor artiștilor și iubitorilor de artă”, acceptând participarea unor scriitori, poeți sau artiști amatori în cadrul expozițiilor organizate. Deși acestea din urmă nu mai pot fi reconstituite integral, pentru că nu au beneficiat de cataloage sau pliante promoționale, iar o bună parte a arhivelor fotografice private s-a pierdut, reiese din corelarea mărturiilor orale ale artiștilor organizatori și participanți că expozițiile se întemeiau pe principiul includerii și nu al excluderii, rezultând în absența unei preselecții a lucrărilor propuse și într-un caracter hibrid al evenimentelor. Acest aspect este oarecum atins și în articolul-interviu din '81, unde se afirmă pe de o

40. Ágoston Vilmos, „MAMŰ”, *A Hét*, 17 aprilie 1981, *trad. n.*

parte lipsa de omogenitate a grupului – fapt oglindit și în expoziții și, în raport cu care, programul colectiv are un statut de „program-cadru” –, o deschidere care, totuși excludea kitsch-ul; pe de altă parte, se recunoaște o valență de „program artistic” seriei plănuită de expoziții, [*Garda:*] ... dar nu după modelul programelor-manifest ale –ismelor. Acest program nu definește precis principii artistice de urmărit și nu refuză precis altele. Aici este specifică deschiderea maximală și nu exclușiunea. Poate că aceasta este cea mai importantă posibilitate a acestui program. Posibilitate și scop, să înființeze un grup și un cadru în care trebuie lucrat într-un anume fel. [...] Elekes: ... încercăm să evităm să ne placă doar lucrarea pe care o facem noi.⁴¹ Deschiderea maximală despre care vorbeau artiștii viza nu doar ștergerea granițelor dintre limbajele specifice genurilor artistice, ci și estomparea limitelor dintre artă și viața cotidiană în cele mai nesemnificative aspecte ale sale, altfel spus, problematizarea statutului „lucrării de artă” și a condițiilor și criteriilor sub care acesta poate fi dobândit. Dincolo de renunțarea declarată la utilizarea secțiunii de aur (poate singurul principiu de „excludere” ferm formulat în cadrul MAMÚ), artiștii erau interesați de o „dimensiune rațională” a artei, care poate fi înțeleasă întrucâtva în sensul conceptualismului, și totodată de eliminarea din preocupările artistice a „sentimentalismului senzorial” și a „caracterului literar”. Toate acestea în plină chestionare a principiilor și eficacității programelor artistice ale avangardei istorice, căreia îi imputau în primul rând canalizarea unor energii prea mari înspre verbalizare (i.e. manifestele), ale cărei efecte nu se regăseau materializate în rezultatele vizuale, limbajele specifice artelor vizuale fiind intraductibile.⁴² În ce măsură s-au regăsit toate aceste preocupări transpuse în ansamblul expozițiilor organizate în holul Teatrului Studio este greu de estimat, dată fiind actuala penurie documentară; dar, bazându-mă pe câteva fotografii din alte expoziții, pe mărturiile

41. *Ibid.*, trad. n.

42. „*Nagy Árpád:* Situația este că noi nu facem lucruri noi. Suntem mult după îndeletnicirile altora de acum 15–20 de ani. Și acest lucru trebuie să ni-l și asumăm. Târgu-Mureș e un oraș mic și are toate caracteristicile specifice orașelor mici, gândire, viziune și viață emoțională minore. Acea artă plastică care a fost aici, nouă nu ne place. Este evident că nu ne place pentru că are o orientare literară și nu de artă plastică. *Rep.:* Care este deosebirea dintre ele? *Nagy Árpád:* Orientarea literară a promovat lucrări de artă care să nu aibă temă, ci tematică. Deci a fost important ca ele să poată fi definite din punct de vedere literar. [...] arta plastică este artă plastică datorită felului în care vede, în care e lăsată să fie văzută și în care te învață să vezi. Avem o cale senzorială prin care vedem și prin care vedem un specific anume pe care îl numim estetic. Acest ceva nu se poate povesti în cuvinte. Ceea ce se poate povesti este literatura. Ceea ce nu se poate povesti este muzica, arta plastică și multe altele. *Elekes:* Acum e o altă situație, această generație – contemporanii noștri – nu se străduiește doar la definiri sentimentale-senzoriale. Aici se separă modurile de comunicare a raționalului de cele intuitiv-sentimentale. Noi mărturisim că suntem artiști raționali și ne așteptăm să nu mai fie explicată de alții acea lucrare pe care eu am explicat-o deja. Deci eu știu în mod rațional cauza și efectul, le dezbat complet, dar consumatorul să nu aibă așteptări să mă exprim și verbal. Mă voi exprima foarte vizual, iar asta să-i fie suficient. Pentru că arta plastică este artă vizuală și nu lingvistică. *Garda:* Fiecare comunicare verbală are o calitate care este slăbiciunea tuturor tipurilor de manifeste – putem să facem o retrospectivă la manifestele avangardei. Separat fiecare e o lectură interesantă, iar din punctul de vedere al sociologiei artei pot fi foarte specifice și educative, dar în clipa în care confruntăm lucrările de artă plastică cu manifestele sau vrem să măsurăm materializarea manifestului în lucrări, atunci ele se situează foarte la distanță, și acest lucru este chiar firesc, pentru că nici un manifest și nici un mijloc verbal nu poate să se apropie în mod exhaustiv de lucrare.” *Ibid.*

orale și pe mărturiile materiale care au rămas de la expoziția *Medium* din 1981, tind să cred că suma principiilor teoretizate de artiștii care au constituit nucleul grupării din Târgu-Mureș a rezultat în expoziții mai curând eterogene, care includeau și „secțiuni alternative”, cu participanți care își asumau mai timid direcțiile majore trasate de „organizatori” sau chiar se distanțau de ele. În cazul acestora din urmă, activitatea artistică susținută pe care au desfășurat-o în primii ani 80 în Târgu-Mureș și care a rămas pe alocuri mai bine documentată a înglobat multiple zone și forme de manifestare, de la intervenții urbane și land art, la fotografie de situație/ de proces, instalații și asamblaje efemere, *happening* sau mail art, în multe cazuri realizate ca lucrări colective și multe dintre ele expuse în cadrul expozițiilor concepute de MAMŪ. În ansamblul lor, preocupările artiștilor au rămas în granițele unei „autonomii a artei”, într-o neutralitate politică asumată într-o manieră oarecum instinctivă. Limbajele tradiționale nu au fost niciodată complet abandonate, așa cum nu a fost complet neglijată nici participarea la Saloanele județene organizate anual de filiala UAP locală, pentru că ideea alternativei instituționale pe care au pus-o în practică prin MAMŪ nu a fost proiectată atât pentru a rămâne pe termen lung o structură paralelă cu instituția oficială, cât pentru a crea o platformă de expunere și dezbateri care, implicând în număr cât mai mare artiștii tineri locali să câștige teren și să pătrundă, în timp, în organizarea instituțională oficială. Sistarea seriei de expoziții de la Studio după primele cinci enunțate de „programul-cadru”, prin decizia autorităților culturale locale, a însemnat însă pentru MAMŪ mutarea activității în alte spații decât cel expozițional – în natură, în spațiile domestice, în mail art – până la emigrarea celor mai mulți dintre artiști începând cu 1984. Cu toate acestea, și în ciuda funcționării grupării în mod *vizibil* în spațiul public pentru o perioadă relativ scurtă de timp, ea a creat un precedent și a amprentat, în special în rândul artiștilor care formau grupul larg de prieteni și cunoscuți ai nucleului MAMŪ (în marea lor majoritate de etnie maghiară, dar nu exclusiv) o soluție de auto-administrare și multiple perspective de chestionare a practicii artistice care au rămas un reper major pentru scena artistică transilvăneană a anilor 80.

Analizată din prisma celor trei coordonate definitorii pentru arta alternativă, inițiativa MAMŪ, așa cum se reflectă ea, în limitele acestui studiu, exclusiv prin prisma Programului expozițional de la Studio (și exclusiv în forma sa „verbalizată!”), răspunde complet tuturor criteriilor date de „unde”, „ce” și „cum”, afirmându-se retrospectiv ca o structură alternativă în sensul plin al termenului. Organizată independent de instituțiile artistice oficiale, auto-finanțată și expunând într-un spațiu cu o altă destinație decât cea de galerie, în baza unui program care se fundamenta pe principii artistice care contraveneau celor dominante și prezentând publicului lucrări și preocupări artistice distincte și ele de obicei vizuale preponderente, formula alternativă materializată prin MAMŪ rămâne, totuși, o excepție pentru contextul socio-cultural al ultimului deceniu socialist românesc. O excepție și o imposibilitate pentru artiști care doreau să rămână activi și vizibili (i.e. să expună pentru publicul larg), independent de structurile oferite de stat, sub dominația unui regim preocupat de acaparea tuturor sferelor vieții sociale.

Unul dintre reperele majore între expozițiile care afirmă configurarea unei noi generații artistice în anii 80, *Medium* a fost unanim considerată o tentativă reușită de a reuni într-un unic eveniment principalele tendințe de neo-avangardă devenite manifeste în România la începutul deceniului nouă, asimilabilă prin asta expozițiilor cu un anume caracter alternativ. Unul dintre aspectele în general trecute cu vederea până acum este faptul că proiectul acestei expoziții s-a configurat în ambianța grupării MAMŪ din Târgu-Mureș⁴³, în contextul sistării programului expozițional de la Teatrul Studio.⁴⁴ În economia acestui studiu, genealogia proiectului *Medium* este în mod particular relevantă, pe de o parte pentru că o conectare directă dintre expoziție și gruparea din Târgu-Mureș poate să elucideze o serie de mecanisme care au funcționat în organizarea ei, precum și un „cadru teoretic” mai cuprinzător decât cel din textul introductiv al catalogului expoziției, cadru dat de Programul expozițional al MAMŪ; pe de altă parte, dată fiind penuria (foto-)documentară privind expozițiile MAMŪ de la Teatrul Studio, *Medium* poate fi văzută, fără prea mari riscuri, ca o materializare la o scară mai mare a uneia dintre expozițiile programate pentru Studio, chiar a ultimei expoziții prevăzute pentru anul 1981 și care nu a mai avut loc, „Tehnici mixte”, descrisă ca „momentul sintezei”. Această perspectivă nu intenționează să diminueze aportul pe care Imre Báász l-a avut în construirea expoziției *Medium* și care a fost unul decisiv, ci își propune să conecteze o serie de implicări și eforturi venite din partea unor artiști situați în centre culturale diferite, care s-au conjugat în realizarea expoziției. Insistența asupra culiselor organizatorice este, cred, cu atât mai necesară cu cât *Medium* s-a situat, atât din unghiul de vedere al ierarhiei spațiilor expoziționale, cât și în ce privește cadrul discursiv (verbal) în care a fost inclusă, în zona de vârf a ierarhiei oficiale: deschisă în galeria de artă a unui muzeu județean, sub auspiciile Comitetului de Cultură și

43. În discuțiile pe care le-am avut cu Károly Elekes, Aladár Garda, Árpád Nagy, artiștii mi-au explicat că ei – adică MAMŪ – au avut inițiativa expoziției, pe care au pus-o în practică cu ajutorul oferit de Imre Báász și profitând de postul ocupat de acesta în muzeul din Sfântu Gheorghe. În discuțiile cu Ioan Bunuș, Dénes Kuti, Mária Schneller, Zoltán Szabó, expoziția *Medium* a apărut ca inițiativă a lui Elekes (MAMŪ), materializată, prin conjunctura dată de poziția lui Báász la muzeu, în Sfântu Gheorghe și nu în Târgu-Mureș, cum se intenționa inițial. Imre Báász a fost un prieten apropiat al artiștilor din Târgu-Mureș, fiind chiar asimilat retrospectiv grupării MAMŪ în catalogul editat de Tihamér Novotni cu ocazia expoziției aniversare a grupării deschisă în 1989 în Szentendre, Ungaria. Altfel spus, istoria orală păstrează o versiune diferită a genezei acestei expoziții decât o face istoriografia de până acum.

44. La Cârnci, *op.cit.*, Guță, *op.cit.* și Ujvárossy, *op.cit.*, expoziția *Medium* apare ca eveniment organizat de Báász Imre, grație funcției pe care acesta o ocupa la Secția de Artă a Muzeului din Sfântu Gheorghe. Magda Predescu consemnează o anume implicare a MAMŪ în organizarea expoziției, prin atribuirea proiectului de catalog și a titlului expoziției lui Károly Elekes și prin contribuția acestuia alături de Báász și, poate, de Vilmos Ágoston la selecția lucrărilor. Magda Predescu, „Expoziția *Medium* - moment de sinteză a neo-avangardelor sub semnul post-conceptualismului”, în *Arta în România între anii 1945-2000*. O analiză din perspectiva prezentului, coord. Călin Dan, Iosif Király, Anca Oroveanu, Magda Radu, Fundația Noua Europă/Colegiul Noua Europă, Editura UNArte, MNAC, București, 2016, pp. 130-142.

Educație Socialistă Covasna și a Comitetului județean al UTC, alături de Filiala UAP din Sfântu Gheorghe, precum și „sub egida benefică a Festivalului național al educației politice și culturii socialiste *Cântarea României*”.⁴⁵

Proiectul *Medium* își propunea să reunească într-o expoziție amplă și cu mare vizibilitate tendințele artistice care se distanțau de tratarea convențională a genurilor artelor plastice, prin practica unei tinere generații de artiști. Realizarea proiectului a urmat în mare aceeași strategie organizatorică prin care se realizaseră și expozițiile de la Teatrul Studio: trimiterea invitațiilor de participare la expoziție prin poștă unor liste largi de cunoscuți și prieteni ai artiștilor. Astfel, dintre cei 121 de artiști care au participat la *Medium*, jumătate au fost artiști maghiari, dintre artiștii români participanți în expoziție o bună parte fiind transilvăneni, iar o altă categorie mare fiind formată din artiști provenienți din Atelier 35 București.⁴⁶ Cu Atelierul 35 bucureștean, *MAMŪ* întreține o relație strânsă, în special prin Károly Elekes, care a petrecut patru ani în București prin repartitia guvernamentală de după finalizarea studiilor, timp în care s-a integrat într-un segment alternativ al artei bucureștene, participând la o serie de expoziții⁴⁷ și legând prietenii apropiate cu Wanda Mihuleac, Decebal Scriba și Radu Procopovici.⁴⁸ Tot astfel, artiștii din Târgu-Mureș mențineau o legătură constantă cu o parte a segmentului tânăr din scena artistică clujeană (mai ales prin Alexandru Antik și Gábor Szörtsey) sau cu Oradea, îndeosebi prin Ioan Bunuș. Astfel, distribuirea apelului pentru expoziția *Medium*, precum și selecția finală a lucrărilor participante, s-au petrecut în mare măsură grație unor circumstanțe determinate de relaționarea inter-umană și profesională dintre tinerii artiști, sub impulsul auto-organizării.⁴⁹

45. Fragment citat din textul introductiv al lui Imre Baász din catalogul expoziției *Medium*.

46. Magda Predescu, *op.cit.*, remarcă absența unor artiști din Moldova la *Medium*, explicând-o prin lipsa probabilă a unor lucrări încadrabile în categoria artă experimentală. Eu cred că tocmai strategia de configurare a expoziției prin apelul la grupul larg de prieteni și cunoștințe al artiștilor a fost cea responsabilă pentru această absență și pentru selecția finală a artiștilor participanți.

47. Amintesc aici în special expozițiile de fotografie și/sau film experimental organizate sub egida UAP la Casa de Cultură "Friedrich Schiller" sau la Galeria Căminul Artei din București, la care expuneau, dintre numele sonore pentru acea perioadă, Mihai Oroveanu, Wanda Mihuleac, Ion Grigorescu, Decebal Scriba – e.g. *16 artiști plastici expun imagini fotografice* (mai-iunie 1977, Casa Schiller), *Fotografii folosite de artiștii plastici* (iulie-august 1978, Casa Schiller), *TIPO 10* (1978, Căminul Artei), *Fotografie și film experimental – studii, proiecte, documentație plastică* (octombrie 1979, Căminul Artei).

48. La întoarcerea sa în Târgu-Mureș și înainte de a iniția *MAMŪ*, Károly Elekes a organizat o expoziție cu Atelierul 35 București la Galeria Apollo din Târgu-Mureș, *Desenul*, în 1977, care a avut un fel de rol de „încălzire” a scenei pentru evenimentele de la Studio. Ulterior acestei expoziții și până la *Medium*, comunicarea lui cu artiștii bucureșteni a rămas activă, îndeosebi prin mail art, dar și prin Radu Procopovici care vizita deseori Târgu-Mureșul, realizând împreună cu Elekes mai multe acțiuni artistice rămase în documentare foto.

49. Componenta comisiei de dezbatere și avizare a expoziției, așa cum apare ea în catalogul *Medium*, reflectă nu doar ponderea acestor relații inter-umane, ci și strategia integrării lor în raportul cu oficialitățile: Wanda Mihuleac (dintre cei mai activi și implicați artiști în Atelierul 35 din București) și Mihai Drișcu (critic de artă apropiat al „segmentului alternativ” din Atelier 35 București), Sándor Antik (un reper important al „segmentului alternativ” al Cenaclului tineretului din Cluj), Ioan Bunuș (de asemenea un reper determinant pentru „segmentul alternativ” al Cenaclului tineretului din Oradea și un apropiat al *MAMŪ*), Károly Elekes, Imre Baász și ai săi prieteni Onisim Colta și Lajos Nagy asigurau componenta

Înainte de a se deschide publicului sub denumirea de *Medium*, expoziția a pornit cu titlul de lucru *Matrix*, variantele fiind negociate până în ultimul moment, cum sugerează faptul că există două proiecte pentru coperta catalogului, pentru ambele variante de titlu.⁵⁰ În arhiva personală a lui Károly Elekes se păstrează un text conceput de artist în 1981 în contextul proiectului expoziției de la Sfântu Gheorghe și rămas nepublicat, în care își explică viziunea asupra demersului artistic, asimilabil tematicii expoziționale a „Matricei”. *Matrix*, scrie Elekes,

„este un tabel sau un depozit în care valorile alăturate sunt aranjate în relație una față de cealaltă, în rânduri și coloane”; parte a acestui aranjament, lucrarea de artă (înțeleasă ca formulare provizorie și improvizativă a unor idei, experiențe senzoriale ori trăiri interioare) pretinde ca valoarea exprimată prin ea să fie conținută în viața însăși, în tot ceea ce nu este artă, într-un proces care pornește de la concret dar nu se cramponează de obiectualizare, cât de declanșarea unei „culturi comunicative” care să implice în mod activ receptarea comunității, creând un circuit asociativ care, prin medierea unor scheme simplificate, a conceptului (mentalului), să retrimită la imagine, la realitate; toate acestea definitorii pentru procese artistice aparținente unui viitor care „este ascuns în colectivismul total.” (Imaginea 4)

Expoziția era concepută, în lumina acestor idei, ca spațiu de depozitare și clasificare în care, speculând tema matricei, valoarea de adevăr a enunțului său era reprezentată pe baza valorii de adevăr a elementelor sale componente. Prin deschiderea ei sub titlul *Medium*, această aspectare conceptuală nu i-a fost diminuată, ci a câștigat în concretețe, devenind mai adecvată atât comunicării la distanță dintre artiști, cât și publicului larg pe care îl viza și accentuând rolul de „mediere” pe care îl asumă lucrările expuse în cadrul ei, în contrast cu statutul de opere imuabile. Pentru a fi instalată în spațiul muzeului expoziția propunea un format neobișnuit în practicile curente ale momentului, oferind fiecărui artist un „teritoriu” de maximum 3m² pentru amplasarea lucrării, o sugestie de a lua în considerare spațiul expozițional în integralitatea sa, și nu doar ca dispunere parietală.⁵¹ Cele mai multe dintre lucrările prezente la *Medium* au urmat acest imbold, chiar dacă genurile clasice și expunerea tradițională nu au fost cu

profesională care putea garanta o selecție de calitate în expoziție, în vreme ce Marius Deac și Sándor Plugor, reprezentanți ai instituțiilor culturale, asigurau girul oficial în juru.

50. În catalogul *MAMÚ* editat de Tihamér Novotni, *op. cit.*, cele două coperti apar reproduse în diptic, în cadrul secțiunii care se ocupă de expoziția *Medium*, dar fără ca textul lui Novotni să zăbovească asupra acestui aspect.

51. Acest format de expunere era deseori folosit în expozițiile Studioului Tinerilor Artiști din Budapesta, organizație cu care atât Elekes cât și Baász mențineau legătura, în special prin istoricul de artă Bálint Chikán, care a fost prezent la *Medium* și a publicat o recenzie a expoziției în numărul din ianuarie 1983 al revistei *Jelenkor* din Pécs.

totul absente⁵², iar proporția dintre „artele majore” și cele „minore” este una echilibrată.⁵³ Pe lângă recursul la desen, a fost amplu în expoziție și cel la fotografie, identificabilă în diferite ipostaze și utilizări: intervenții grafice pe fotografii, diapozitive, fotografia documentară de proces, colaje/montaje fotografice etc. Dată fiind calitatea precară a reproducerilor în catalogul expoziției, este dificilă evaluarea lor individuală ori vizualizarea ansamblului acestora, precumpănind în acest sens cele câteva fotografii din arhivele artiștilor pe care am reușit să le gășesc, din mărturia cărora rezultă că expoziția pare să fi rămas una preponderent parietală, chiar dacă într-o dispunere „nefinisată” și cu rare lucrări înrămate. În granițele studiilor de caz discutate aici, lucrările orădenilor Károly Ferenczi, György Jovián, Miklós Onucsán și László Ujvárossy din *Medium* au fost aceleași prezentate și în expoziția *Dialog*, deschisă cu câteva luni înainte; Ioan Bunuș a realizat o nouă lucrare, *Diptic spațial*, care alătura unei tufe de măceș de formă semisferică, agățată în spațiu, o formă semisferică asamblată din clame de cale ferată, așezată pe jos. Tot din Oradea, a fost prezent și Károly Kovács, cu două filme care documentau procesul de degradare al unui grup statuar din lut, amplasat în spațiul public al orașului (*Proces de conștientizare*, 1979) și o intervenție land art realizată de artist într-un cartier orădean de blocuri (*Sistem psihoformativ*, 1981). Prezența acestor artiști din Oradea la *Medium* – o „selecție” mult mai riguroasă decât cea pe care am găsit-o în expoziția *Dialog* – se datorează legăturii strânse pe care o întrețineau la distanță Ioan Bunuș și Károly Elekes.⁵⁴ Dintre membrii cercului restrâns al MAMŪ, Elekes a expus *Depozitul de amintiri*, o „magazie” de fotografii tapetată pe cele trei laturi ale unui chioșc paralelipipedic improvizat în spațiul expoziției; vizitatorii erau invitați să-și ia o fotografie și să explice, în *Albumul de amintiri* (pagini cu fotocopii ale fotografiilor, legate sub formă de carte), motivațiile, alegerii imaginii respective.⁵⁵ Aladár Garda a prezentat un montaj fotografic obținut prin intervenții grafice pe o serie de cadre fotografice care documentau obiecte și instalații misterioase,

52. Mă gândesc în special la lucrările de gravură – în litografie, acvaforte sau acvatinta – prezentate de Ábrahám Jakab, Balló Ferenc, Gyalai István, Hervai Katalin, Sepi Elisabeta, Szántó András, Sárosi Csaba, Szilágyi V. Katalin Tamás Mária, dar și la prezența semnificativă a picturilor în ulei pe pânză (chiar dacă pe linie abstractă ori neoexpresionistă), ca și la prezența desenului ori a sculpturii.

53. Pe lângă lucrările de ceramică, sticlă, ori textile este remarcabilă prezența câtorva afișe publicitare – gen care era fructificat îndeobște pentru promovarea filmelor.

54. Dat fiind faptul că *Dialog* nu a avut o amploare atât de mare încât „răsunetul” ei să ajungă până la Târgu-Mureș ori Sfântu Gheorghe, rămânând o expoziție locală care și-a dobândit retrospectiv o relevanță sporită față de cea din timpul real în care s-a întâmplat, schimbul consecvent de mail art dintre Bunuș și Elekes, precum și legăturile strânse pe care Bunuș le menținea cu foștii colegi din Mureș, grupați în MAMŪ, este calea cea mai probabilă pe care a circulat informația și al cărei rezultat a fost invitarea personală de către Elekes a acestor colegi orădeni la expoziția *Medium* – dovadă stând și două cărți poștale trimise de Elekes lui Ferenczi și lui Onucsán, care s-au păstrat.

55. Eticheta cu instrucțiuni a lucrării spunea: „În atenția dvs. Materialul magaziei de imagini cuprinde o parte a trăirilor mele fixate. Imaginea care vă produce vreo idee sau vă interesează, v-o puteți însuși. Vă rog ca în albumul alăturat, pe pagina corespunzătoare imaginii alese, să vă exprimați în scris sau eventual prin desen, impresia personală referitor la imaginea respectivă, motivul și scopul alegerii ei. În acest fel, albumul de amintiri devine documentul creației comune.”

găsite în munții Călimani (*Întrebări și răspunsuri propuse*); Árpád Nagy a propus două desene în cărbune care redau motivele formale ale unor instalații efemere realizate cu MAMŪ în cadru natural (*Obiect pentru amintire*), iar Zoltán Szabó a expus un desen pseudo-figurativ (*Desen*). Alexandru Antik a propus două lucrări, un desen – *Microeveniment pe plan și dincoace de el* – o redare schematică și nonfigurativă a unei narațiuni a procesului intern de desenare a lucrării – și *Microdurități*, obiect (nereprodus în catalog). Imre Baász a prezentat instalația *Posibilitatea rămânerii*: un mănunchi de crengi uscate ținute laolaltă printr-un cadru metalic așezat deasupra lor, alături de care erau expuse schițe în desen și intervenții pe fotografie ale lucrării, în ipostazele *conceperii* ideii și a *găsirii* motivului real în care ea s-a materializat.⁵⁶

În discursul oficial prin care a fost prezentată, cuvântul-cheie sub care a fost așezată expoziția *Medium* a fost „sinteză”, după cum reiese și din textul lui Vilmos Ágoston publicat în catalogul expoziției. Conținutul conceptual al noțiunii de „sinteză”, așa cum apare el explicat de Ágoston, este același cu „sinteză” menționată în Programul expozițional al MAMŪ, ca deziderat final al suitei de expoziții din holul Teatrului Studio și conține câteva dintre ideile activate de artiștii orădeni în *Dialog* (chiar dacă mai puțin limpede formulate în acest ultim caz): o sinteză a genurilor tradiționale prin fluidizarea granițelor lor, dar și a curentelor și direcțiilor deschise de avangardă; o sinteză dintre (neo-)avangardă ca negare a tradiției și contra-avangardă ca negare a doctrinelor artistice sau, cum formulează Vilmos Ágoston, o „sinteză a unor contradicții insolubile”, care subliniază „calitatea de sistem deschis al artei”, una cultivată și de expoziția *Medium*.⁵⁷ Enumerarea de curente și teorii artistice care au marcat cultura occidentală în a doua jumătate a secolului XX la care recurge Ágoston în textul catalogului, juxtapusă primului fragment din textul lui Elekes despre *Matrix*⁵⁸,

56. Pentru o discuție detaliată a lucrărilor expuse în *Medium*, vezi Magda Predescu, *op. cit.* Foarte interesant, mai ales ca termen comparativ față de care selecția finală a expoziției își arată mai pregnant dimensiunea alternativă, sunt cele câteva reproduceri de lucrări propuse pentru *Medium* care au fost refuzate în urma jurizării și care se păstrează în dosarul expoziției din arhiva Muzeului Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe; dintre ele aș aminti o pictură omagiu muncii socialiste (fotografie nesemnată), o alta care omagia geniul eminescian (fotografie nesemnată), dar și o instalație propusă de Gusztáv Útő, Ikarusz, 1981.

57. Titlul expoziției, care a înlocuit în cele din urmă „Matrix”, se revedincă, chiar dacă de la distanță și foarte mediat, de la teoria lui Marshall McLuhan: „Expoziția *Medium* '81: Teza lui McLuhan, mai bine zis interpretările noastre particulare ale tezei (neavând acces la texte propriu-zise) au jucat un rol în gândirea noastră de atunci. Mă refer la un cerc restrâns de artiști care au expus. Îmi amintesc de discuții pe tema asta, în cercul prietenilor. Chiar și numele expoziției derivă de aici. Înnoirea prin experimente în diferite medii a stat de fapt și la baza expozițiilor programatice MAMŪ, care au invitat fiecare participant să experimenteze în medii neobișnuite, indiferent de genul de artă practicată de obicei. O invitație de a practica „aventura” în locul „ordinei”, în sensul lui Apollinaire.” Pasaj dintr-un dialog prin e-mail cu Aladár Garda, 14 iunie 2016.

58. „În situația istorică actuală, mediul socio-cultural, totalitatea evenimentelor, s-ar putea închipui ca un matrix socio-cultural care arată științific și ilustrează emoțional repetabilitatea și frecvența evenimentelor. Oamenii din toate epocile au luat cunoștință despre totalitatea evenimentelor și și-au creat o imagine despre ele pe baza acelorora care ajungeau la ei, acelorora despre care știau. Toată lumea percepe lucrurile pe baza experienței și cunoștințelor proprii, află, evaluează, creează priorități sau neglijează evenimente pe care ajunge să le cunoască prin diferite căi. Mesajele care ne parvin și cele care izvorăsc din noi sunt conștientizate doar într-o mică parte.” *trad. n.*

transmite imaginea unei asumări conștiente și problematizatoare a situației într-o marginalitate izolată a acestor artiști, postură din care încropesc o reacție-monolog adresată nu atât Vestului imaginar⁵⁹, cât realităților imediate și scenei artistice locale, în care doreau să se integreze pentru a-i configura noi repere. Problema recunoașterii oficiale a expoziției *Medium* prin deschiderea ei în cadrul muzeului a fost ridicată de Imre Baász în cadrul colocviului⁶⁰ organizat cu ocazia vernisajului, dar ea fost formulată în termenii incompatibilității dintre avangardă și muzeu prin rezistența acesteia față de instituționalizare, artistul menționând că intenția sa inițială a fost aceea de a expune lucrările în spații neconvenționale, în coridoarele blocurilor socialiste, pentru a deschide acest tip de cultură vizuală unui public nou față de cel obișnuit al muzeului.⁶¹ Cu toate că expoziția a fost primită entuziast de publicul de specialitate și s-a constituit într-unul dintre reperele majore în peisajul artistic al anilor 80, ea a fost receptată mai degrabă negativ de către autorități, soldându-se cu o serie de consecințe negative pentru Imre Baász.⁶²

CONCLUZII PROVIZORII ASUPRA DIMENSIUNII ALTERNATIVE ȘI SFEREI PUBLICE

Fiind identificabilă în principal ca formulare a unor deziderate de ștergere a granițelor dintre genurile artistice tradiționale, puse în practică prin variate soluții artistice care se legitima, mai explicit ori mai eliptic dar întotdeauna indirect, de la ideile neo-avangardei, alternativa articulată în evenimentele discutate mai sus nu a configurat o sferă independentă de cea oficială și nu a intenționat o astfel de segregare dintru început. Mai degrabă, ea s-a concentrat asupra pătrunderii în „oficialitate”, în „prima sferă” de vizibilitate a culturii, ca strategie care se întemeia pe idealuri estetice opuse celor care dominau scena artistică (instituțional, dar și ca grad de promovare propagandistică oficială) și care doar indirect și de la caz la caz poate fi interpretată în

59. Pentru o amplă discuție asupra acestui concept prin prisma realităților sovietice a ultimelor decenii, vezi: Alexei Yurchak, *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, 2005, capitolul 5 „Imaginary West: The Elsewhere of Late Socialism”, p. 158.

60. Această practică a organizării de colocvii, ca ocazii pentru a se dezbate pe marginea problematicilor pe care le formula expoziția, a fost una frecventă în perioada studiată în cazul expozițiilor mari, putându-se regăsi și la evenimente ca *Scrierea* (1981), *Spațiu-oglinză* (1986) sau Expoziția Taberei de creație artistică și critică de artă organizată în subsolul Muzeului Farmaciei din Sibiu în 1986.

61. Colocviul expoziției *Medium*, *Igaz szó*, nr. 4/1982, pp. 337-344. În această discuție, valorile burgheze care au definit statutul muzeului rămân păstrate în *emplacement*-ul locului, la fel cum „critica instituțională” formulată în spațiul occidental pe principii de stânga este parțial translată în termeni uzuali ai discursului oficial local (facilitarea accesului la artă al marelui public al oamenilor muncii), fără să fie totuși exploatat la maximum potențialul acestei echivalențe, mai precis prevalând o formă hibridă de discurs, care amestecă frânturi de idei socialiste cu unele liberale.

62. Într-o scrisoare adresată de Baász lui Bálint Chikán în ianuarie 1982, artistul menționează că a primit nenumărate reproșuri pentru organizarea *Medium*, „...în mod oficial mi-au reproșat că am compromis PUBLICUL CARE VIZITA GALERIA!”. *subl. in orig.* În aceeași scrisoare Baász îi relatează prietenului său: „Korunk are nevoie de un articol despre MEDIUM, iar eu voi încerca pe baza criticilor apărute pe aici să, „ideologizez” MEDIUM-ul. (Îți trebuie?).”, A.C.N.S.A.S. Fond Informativ, dosar nr. 235147, vol I, f. 201.

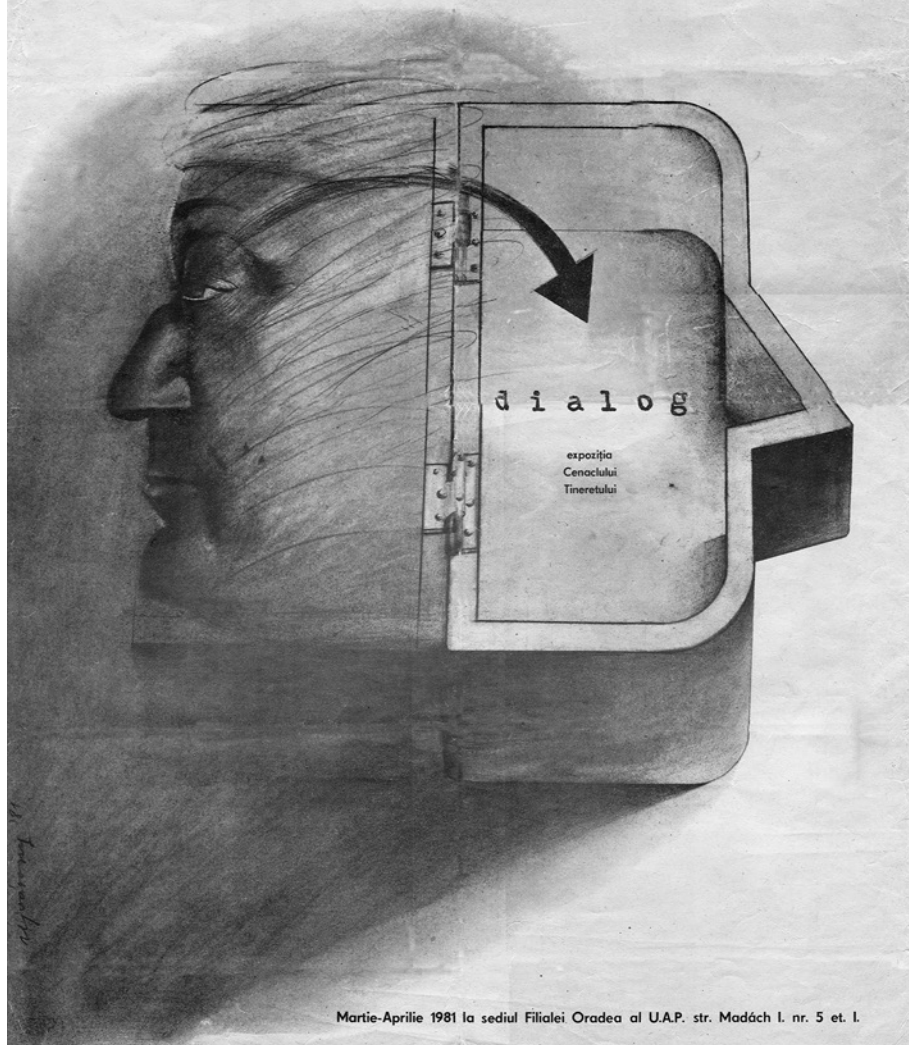
termenii unei opoziții politice programate. Ceea ce devine, însă, vizibil prin corelarea studiilor de caz prezentate aici este, pe de o parte, o sferă a culturii minoritare, cea maghiară, care funcționa prin multiple conexiuni cu scena artistică din Ungaria, fapt care asigură cel puțin unele canale „alternative” de informație. Pe de altă parte, devine vizibilă o rețea de comunicare între artiști din centre diferite, extinsă dincolo de criteriul etnic și bazată pe relaționare inter-umană și nu instituțională, al cărei liant era practicarea unui anumit tip de artă și care era capabilă, în anumite circumstanțe, să se auto-organizeze și să activeze diversele categorii de spații, conceptuale sau fizice, de multe ori aflate într-o situație contradictorie, care alcătuiau spațiu heterotopic comprimat al socialismului de stat; o relaționare inter-umană care avea capacitatea de a fructifica situații prielnice din punct de vedere conjunctural – marcată, deci, de un caracter contingent în dinamica sa – în condițiile în care posibilitățile de a construi (sau chiar de a imagina) o sferă alternativă, în sensul tare al termenului, erau închise. De la atelierul artistului și diferitele forme de spații restrânse ale micro-comunităților artistice la spațiul public urban sau expozițional, la spațiul natural și cel al comunicării poștale/mail art, până la spațiul instituțional/oficial, rețeaua artistică a funcționat ca o infra-sferă colectivă care activa, contingent, toate aceste spații, mai mult sau mai puțin pregnant (vizibil) de la un caz la altul, conferindu-le propriile repere de *emplacement*, rămânând de-localizată și intercalată în prima sferă publică. Modelul de rețea la care mă gândesc aici este cel teoretizat de Bruno Latour prin „actor-network theory”⁶³, coroborat cu viziunea mai cuprinzătoare (și mai precisă în termenii științelor exacte) formulată de Albert-László Barabási.⁶⁴ Modul în care este utilă noțiunea de „rețea” pentru subiectul acestui studiu este ajutorul pe care ea îl furnizează pentru *vizualizarea* acestui complex și discontinuu *altfel/altceva*, fără să îl simplifice ori să-l uniformizeze, menținându-l în afara dihotomiei încetățenite dintre (sfera/spațiul) oficial și (sfera/spațiul) neoficial, și totodată disociat de delimitările stricte pe care le necesită înțelegerea „spațiului” (conceptual și fizic) din perspectiva euclidiană. Tentativa de a înțelege și de a explica felul în care, în contextul ultimului deceniu al României socialiste, o serie de artiști care nu au produs o artă de directă

63. În accepțiunea lui Latour, termenul social nu desemnează un domeniu al realității (care se distinge de termenul considerat în mod tradițional ca opus, cel al naturii), ci o mișcare, o transformare, o translație, determinată de diferiți actori/mediatori, definiți ca entități (nu în mod exclusiv umane) care determină alte entități să facă lucruri; pentru a putea să studieze acest complex „model” social, sociologia trebuie să îl explice conectând diferitele entități (actori) între ele, respectiv trasând harta unei rețele și devenind, astfel, o „sociologie a asocierilor”. Vezi: Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, 2005.

64. Teoria rețelelor propusă de Barabási este construită din prisma științelor exacte și arată că fenomenele și evenimentele care alcătuiesc universul complex din jurul nostru sunt interconectate într-atât încât orice este legat cu orice altceva, iar această complexitate are o arhitectură strictă, care se supune legilor și proprietăților rețelelor; acestea din urmă determină o înțelegere fundamental diferită a lumii față de cea posibilă prin intermediul modelului euclidian, prin care, de exemplu, spațiile fizice (și distanțele dintre ele) sunt definibile prin dimensiuni măsurabile în kilometri; structura și proprietățile generice ale rețelelor, demonstrabile matematic și aplicabile tuturor domeniilor științelor exacte, arată că uriașele dimensiuni euclidiene sunt considerabil mai mici în forma în care se regăsesc și funcționează ele în realitate, sub forma rețelei, reducând complexitatea universului la o „lume mică”. Albert-László Barabási, *Linked. The New Science of Networks*, Perseus Publishing, Cambridge, Massachusetts, 2002.

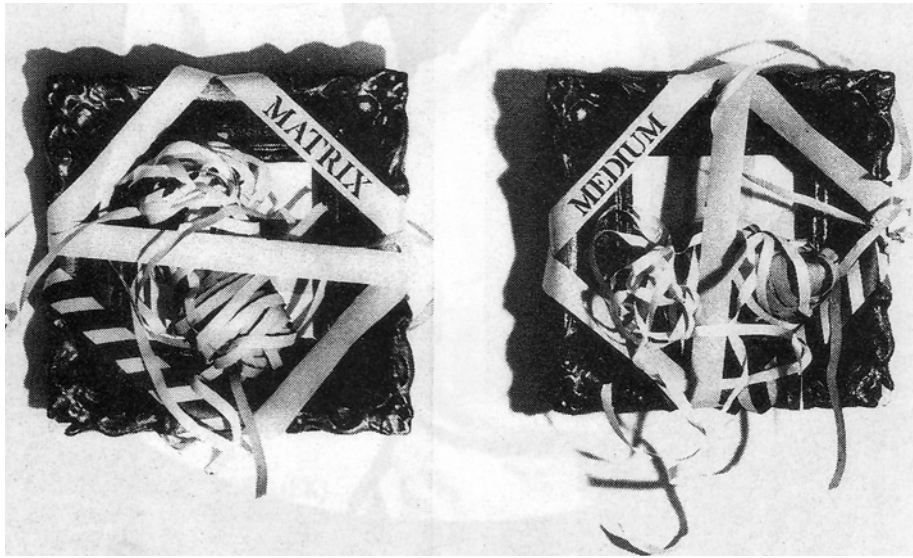
opозиție politică față de regim, care nu au formulat *statement*-uri explicite de disidență ori chiar susțin (de obicei și retrospectiv) o neutralitate politică în intențiile lor și care au expus în spațiile instituționale oficiale (sau au vizat astfel de spații), au practicat, totuși, un *altfel* de artă și au reușit să configureze *altceva* în peisajul artistic și cultural general, este foarte dificilă dacă nu imposibilă fără suportul pe care îl poate oferi acest instrument teoretic configurat în noțiunea de „rețea”. Priviți ca „noduri” ori ca „actori”, ca „părți” ale unui întreg care este mai puțin complex decât indivizii care îl fac posibil (Latour), acești artiști și producția lor de artefacte, evenimente ori noi semantizări, pot fi astfel vizualizați ca făcând parte simultan *din* „lumea” din jurul lor (i.e. prima sferă publică a societății socialiste) și *din interiorul* propriilor rețele de comunicare și auto-organizare, fără ca această simultaneitate să genereze (ori să se întemeieze pe) o dihotomie. Acest tip de vizualizare pe care îl face posibil noțiunea de rețea nu rezultă nicidecum într-un peisaj uniform, limpede și lipsit de fricțiuni, ci oferă o *localizare* complexității acelor fenomene pe care le-am desemnat prin principiul heterotopiei, păstrându-le discontinuitatea – o *altă* localizare și *altfel* decât o pretinsă segregare într-un *underground* ori o indiscernabilă diluare în „zone gri”.

COMITETUL DE CULTURĂ ȘI EDUCAȚIE SOCIALISTĂ AL JUDEȚULUI BIHOR
UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R.S.R. - FILIALA ORADEA



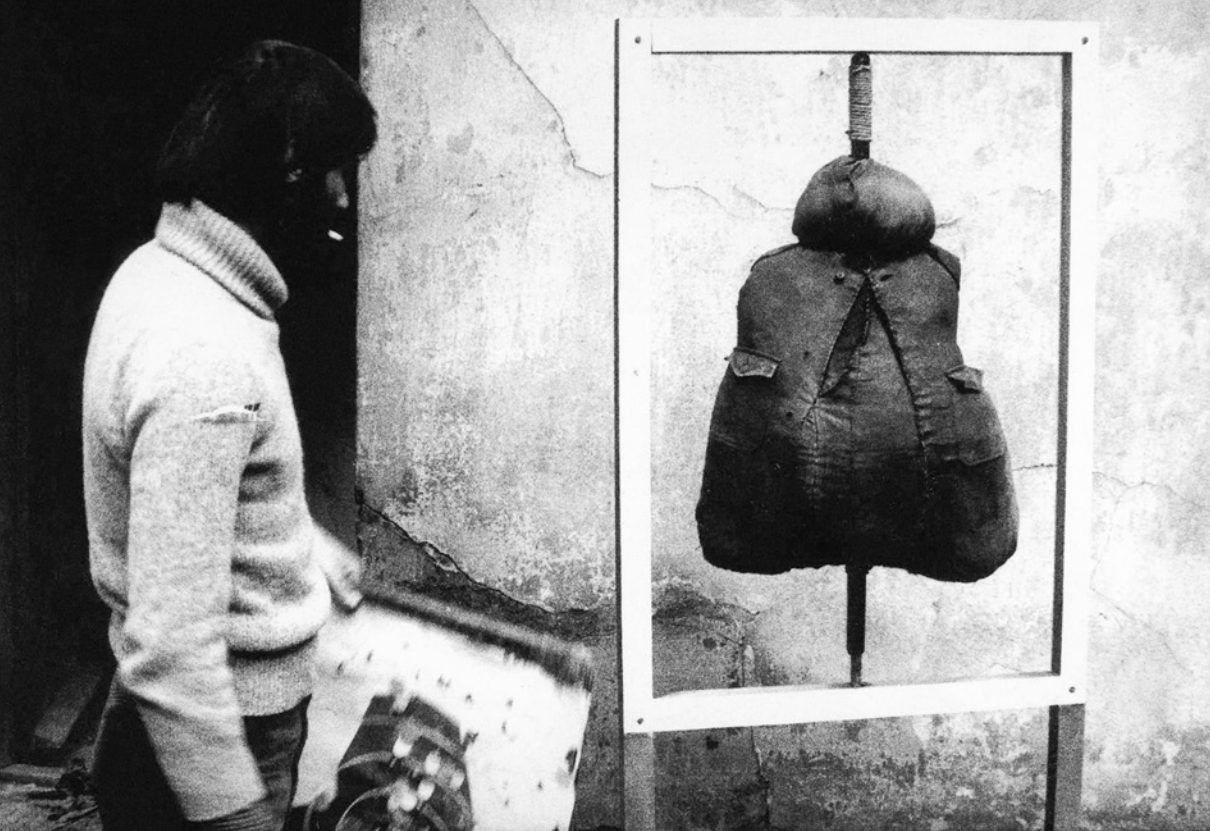
Martie-Aprilie 1981 la sediul Filialei Oradea al U.A.P. str. Madách I. nr. 5 et. I.

Announcement of the exhibition *Dialog (Dialogue)*, UAP Oradea, 1981



Károly Elekes, Layouts for the cover of the *Matrix / Medium* exhibition's catalogue, 1981.
Courtesy of the artist.





Miklós Onucsán, *Sfântul Sebastian (Saint Sebastian)*, 1981, assemblage (stuffed military coat, tar, wooden frame, photos), 210 x 70 cm, detail. Courtesy of the artist.

THE ALTERNATIVE DIMENSION OF EXHIBITIONS: *DIALOG* (1981, ORADEA), THE 1981 EXHIBITION PROGRAMME OF THE *MAMŪ* GROUP FROM TÂRGU-MUREŞ AND *MEDIUM* (1981, SFÂNTU GHEORGHE)

MĂDĂLINA BRAŞOVEANU

PRELIMINARY CONSIDERATIONS

In a broader sense, alternative art, as manifested in Western culture, particularly starting with the '60s, has been configured around three main coordinates that defined it as *something different/something else* compared to the unanimously accepted artistic trends promoted by the dominant cultural structures (set by institutions – public and private museums and commercial galleries –, and by the art market). These three coordinates can be expressed in brief as “where”, “what” and “how”; they would define an event /an exhibition as “alternative” if it took place outside the official institutional spaces or outside those spaces that pertained to the dominant structure of the art scene; if it presented works or artistic trends which were to a certain degree atypical, “avant-garde”, and which were insufficiently or not at all represented or accepted on the dominant scene; and/or if that particular event operated, in terms of exhibition, with various versions of installation in space that distanced themselves from, or aimed to subvert the display rules that fitted the logic of the *white cube*.¹ In the cultural spaces of Central and Eastern Europe, during the socialist regimes, alternative/experimental

1. For detailed analyses and various perspectives on the history of the alternative scene in New York/American art, see Julie Ault (ed.), *Alternative Art, New York, 1965-1985*, University of Minnesota Press, 2002 and Lauren Rosati, Mary Anne Staniszewski, *Alternative Histories. New York Art Spaces, 1960-2010*, The MIT Press, 2012. For a synthetic study tracing the main inflexion points, the features and the key places of American alternative art, see Cristelle Terroni, “The Rise and Fall of Alternative Spaces”, 7 October 2011, <http://www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html#nb34>, accessed in May 2016. For retrospective exhibitions of American alternative art, see mainly *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview*, New Museum New York, 1981 (digital archive at: http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/833, accessed May 2016) and *Alternative Histories, a history of New York City alternative art spaces since the 1960s*, Exit Art, 2010 (digital archive at: <http://www.exitart.org/>). Also assimilable to the “how” coordinate are the funding sources due to which the alternative art sphere was operational, as well as the self-organisation of artists and of other culture actors, based on models of free association, which resulted in the emergence of alternative artistic communities/collectives. The funding sources, in the American model, consisted mainly of public funds, with sporadic additions from private sources and then completely replaced by the latter. See Brian Wallis, “Public Funding and Alternative Spaces” in Julie Ault, *op. cit.*, p. 165.

art was usually discussed taking into account these three coordinates – “where”, “what” and “how” –, even though in some of the mentioned cases, represented by specific socio-political contexts in the region, the last two particularly have been the main marks that defined the *something different/something else* in various artistic and exhibition practices.² Using these three coordinates – “where”, “what” and “how” – as a guide, I shall try to identify the ways in which a number of artistic and exhibition practices in '80's Romania appeared as *something different/something else*, taking into consideration three case studies: two exhibitions and an exhibition programme; two of these events, took place in exhibition spaces other than traditional ones, and the third took place in a museum; all of them involved manners of building relationships within artist collectives and all of them were considered (both at the time and in retrospect) as belonging to an alternative art sphere.³ This last concept, of “alternative sphere”, appears as extremely problematic to me when referring to the local artistic context of the last decade of the dictatorship, when no “alternative milieu” in the hard sense of the term existed on the artistic stage.⁴ Whereas from the point of view of the above-

2. I'm thinking particularly about the cases of Poland and Yugoslavia, where both modernism and neo-avant-garde were integrated to the institutional system managed by the state. A different case, which presents both the operation of experimental art within official art institutions, as well as attempts at organisation independently of these structures, can be found in Hungary (particularly the Young Artists' Studio in Budapest vs. the Balatonboglár Chapel and Artpool). Yet another different case is that of Czechoslovakia, where unofficial art was neither *underground*, nor integrated to the state institutional system, but instead it found other places (the natural space or private settings), which led to its being designated as “grey zone” art. For a summarised comparison between various states in Eastern Europe, see Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books Ltd., London, 2009, especially pp. 241-248 (for the '70s) and 391-415 (for the '80s).
3. Post-1989 references to the *Medium* exhibition of 1981, as well as to the exhibitions organised in the context of Atelier 35 in Oradea, which began with *Dialog* in 1981, can be found in Magda Cârnelci, *Artele plastice în România 1945-1989* [Visual Arts in Romania 1945-1989], Meridiane, Bucharest, 2000; Adrian Guță, *Generația 80 în artele vizuale* [The '80s Generation in Visual Arts], Paralela 45, Bucharest, 2008; László Ujvárossy, *Arta experimentală în anii optzeci la Oradea* [Experimental Art in the '80s in Oradea], Idea Design & Print, Cluj, 2012; Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960* [Experiments in Romanian Art after 1960], Meridiane, Bucharest, 2003. References to the activity of the art group MAMŪ are not present in these studies.
4. Guță uses the term “alternative” in an “elasticized” version, considering it a broader category that includes the “experimental” and is understood both in terms of expression and in terms of attitude. The author notes “a *status ambiguation* in terms of reception” [underlined in the original text] caused by the coexistence of alternative art with official art, and associates alternative art to the meaning of “*different*” as well as that of “*opposing*”, the two meanings defining this art together; the “alternative”, as he describes it, stands out mainly through its propensity for nontraditional means of expression, “running the 'risk' of including, in a globalising fashion, 'under the colours' of alternative art in the totalitarian era, everything that happened *outside* official art – [...] however I'd rather discuss concretely those examples that also distanced themselves from the discourses accepted unreservedly by the communist system, that is those that opposed the establishment in an obvious manner / were coded subversively / promoted, through the defence of inner freedom a normality that clashed with the surrounding abnormality / and ultimately those that were tolerated by the authorities in the interest of their outward image or because they could, paradoxically, enhance (unwittingly) certain Party and State strategies (and grouping these versions together could be considered too permissive in the standard sense of the term 'alternative', but my opinion is that in the circumstances of the totalitarian regime, the meaning extension becomes plausible)”, *op. cit.*, (pp. 57-58). Ujvárossy uses particularly the term “experiment”, under which he brings together in a not-very-clear manner neo-expressionism in painting, conceptualism, multimedia, and the “intermedial trend” (the latter being described as “an alternative strand, of processual art, which uses several artistic media”). The author preserves only the meaning of “opposing” for the experimental=alternative art, in

mentioned three coordinates, the “where” of the exhibitions considered representative for alternative art was usually located in “the first public sphere”⁵, the institutional, official, prime visibility one (or at least aiming for it), the “what” and the “how” can highlight a number of features that are assimilable to *something different/something else*, which I shall call, for the purpose of this study, “alternative dimension”.

A FEW NOTES CONCERNING THE PUBLIC SPHERE

The manner in which I understand the public sphere in this analysis is deliberately distanced from the binary model applied as a rule to the analysis of ex-socialist societies, which makes a distinction between the two spheres in constant opposition: the official and the unofficial. In agreement with Elemér Hankiss, I believe that in Romania, in the decades of socialism (and particularly in the last decade) one cannot identify a “second social sphere” that would be distinguishable through different groups of individuals and a number of particular characteristics opposed to the “first public sphere” – “horizontal organization, upward flow of power, predominance of non-state ownership, autonomy of social and economic actors, differentiation cum integration”.⁶ If anything, one could

which the opposition is constructing by juxtaposing non-conventional artistic practices and the dominant political ideology, without paying attention to the (micro-)social and institutional context in that the artistic practices were exhibited. Titu considers the “experiment” to be a broad category that includes everything that deviates from the traditional practices/techniques/media approached conventionally; to the author, the experimental appears to be a “scene” located “in-between” the official one, without touching openly on the relationship between the two. Cârnecki singles out “the intermedial trend” as a sort of partial equivalent of the “alternative” (which in the ’80s was a broader term, which also included neo-expressionism in painting and sculpture – see the exhibition *Alternative*, where Magda Cârnecki was one of the curators), and the perspective in the author’s study is based on the parallelism between the artistic production and the fluctuations of official ideology, a macrohistorical vision that signals the development of an alternative, individual solution, without clarifying their contextual positioning.

5. I refer to this concept using the meaning ascribed to it in Jeff Weintraub, Krishnan Kumar (eds.), *Public and Private in Thought and Practice. Perspectives on a Grand Dichotomy*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1997, here particularly Jeff Weintraub, “The Theory and Politics of the Public/Private Distinction”, pp. 1-42; Elena Zdravomyslova, Viktor Voronkov, “The Informal Public in Soviet Society: Double Morality at Work”, *Social Research*, Vol. 69, No. 1, Privacy in Post-Communist Europe (SPRING 2002), pp. 49-69; Lewis H. Siegelbaum (ed.), *Borders of Socialism. Private Spheres of Soviet Russia*, Palgrave Macmillan, New York 2006; Elemér Hankiss, “The “Second Society”: Is There an Alternative Social Model Emerging in Contemporary Hungary?”, *Social Research*, Vol. 55, No. 1/2, Central and East European Social Research—Part 1 (SPRING/SUMMER 1988), pp. 13-42.
6. “And the hypothetical alternative society would be characterized by the fully developed opposite characteristics: by horizontal organization, upward flow of power, predominance of non-state ownership, autonomy of social and economic actors, differentiation cum integration.” (Hankiss, *op. cit.*, p. 19.) The author focuses in his analysis on other areas of society – the economics, the public sphere, the social consciousness’ and the socio-political interactions; in relation to these, the cultural area has a distinctive position, fact that causes the limited usage of this element in order to describe the general framework in which society operated, which also included the cultural sphere, on which the effects of this framework are reflected, even though it cannot be described completely in their terms (i.e. the cultural sphere could not aspire to autonomy, nor to immunity from the influence of the official ideology). Referring to the cultural area, Hankiss notes a process of gradual regeneration of the old professional, cultural and social micro-networks that had been destroyed once communism took hold, a process that materialised in the emergence of literary and artistic groups and in the rudiments of movements that cultivated alternative lifestyles. *Ibidem*, pp. 28 – 31.

identify a single social sphere, which can be described as two separate dimensions of (micro-)social existence of the same individuals, dimensions shaped by different – and not necessarily opposing – organisational principles. The opposition that remains, however, valid in this understanding of the social space under totalitarianism is the one between the “first ideological society” – resulting from the image projected by the political elite on reality – and the “first real society” – the principles and social practices that actually existed in everyday reality –, in a continuous coexistence.⁷ The partial overlapping of these two dimensions configures a *compressed* public sphere, a feature that István Rév considers to be generally valid for state socialism, which can be found in all its spheres, and which involves a spatial and temporal compression of society.⁸ Starting from these ideas, the public sphere model present with most of its features in socialist Romania turns in a way from a binary one into a heterotopian one, if we are to take into account the third principle of heterotopia enunciated by Foucault, according to which heterotopia is able to juxtapose in a single real space several spaces that are in themselves incompatible.⁹ An integral (and manifest) part of this public sphere, the exhibition space – in a broad sense of the term, which covers the material, administrative, discursive (visual and verbal), and human coordinates involved in its animation – reflect, in a clear or more veiled manner, as the case may be, the effects of the implicit contradictions that reside in its status as a product of a heterotopian social (micro-)sphere. Seen from the perspective of the dominant institutional order of the era, the exhibition space is part of a hierarchical order, in an ideological-cultural hierarchy marked, in its turn, by inconsistencies – resulting from the predominance either of ideological or of cultural priorities. In this hierarchy, the museum held a top position, for reasons that pertain to cultural status rather than to ideology, the result of the persistence of a petit-bourgeois perception of the status of this institution, a persistence that was exploited for politics, without being modified fundamentally. Also at the top of the hierarchy stood the Artists’ Union exhibition spaces, the galleries, which were included in a two-way hierarchy: they had higher ratings in terms of power the closer they were to the centre (Bucharest and/or the Party), and at the same time they were to a certain extent “underrated” by a segment of the art scene due to the higher degree of freedom from ideological constraints that the “de-centred” galleries promised.¹⁰ For each category of such spaces there were several layers of discourse, conventions, and use that lent it an “identity”, an *a priori status* in relation to which the hosted exhibition events were assumedly calibrated. Marilyn Strathern suggested a switch between the particular and the general in our manner of understanding the

7. *Ibid.*, p. 18.

8. István Rév, *Retroactive Justice. Prehistory of Post-Communism*, California: Stanford University Press, 2005.

9. Michel Foucault, “Of other spaces”, in Joanne Morra and Marquard Smith (eds.), *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol. III Spaces of Visual Culture, Routledge London and New York, 2006, pp. 93-101.

10. Then came, in an order that preserved (although not systematically) this two-way hierarchy, the exhibition spaces assigned to Cenacles and to the Atelier 35 events, the town art centres (“cămine culturale”), other multiple-use spaces that hosted other events apart from exhibitions, higher education art schools (with quarterly/annual exhibitions) etc..

relationship between (public) place and (public) space: the latter, she says, is not an infinite continuum from which spatial intervals (places) are dug out, but is instead generated by multiple *emplaced places*, entities bearing space, history and meaning their conventions of existence – place as a “possibility condition” of space.¹¹ The value (inherited or assigned, but symbolic either way) that outlined the *emplacement* of any of the hierarchised spaces of the artistic scene relied on heterogeneous projections – from the status that the political power assigned to a particular place (as an intent or as real functionality) to the image the art professionals (a quasi-community marred by deep internal contradictions) had about that place and assigned to that place through its own exhibition practice, up to the fuzzy reception the public had of that place. This fact increases the complexity of the processes that articulated the public place/space and, on the one hand, causes the dichotomy between official and unofficial to become the more inadequate; on the other hand, it creates... the other hand, it creates a breach in the monolithic compact of the socialist public sphere, a breach that allows the same space, monopolised by the political power, to make visible that *something different/ something else* claimed by certain segments of the art scene.

GROUP SHOW “DIALOG” 1981, ORADEA ARTISTS’ UNION YOUTH CENACLE,
THE ARTISTS’ UNION MEETING HALL

In spring 1981 the exhibition *Dialog* opened in Oradea; it was the first group show of the newly-established Artists’ Union Youth Cenacle in this city. The echo this show produced, especially among the participating artists, was a significant one, as the exhibition outlined the *identity* of an Oradea group which was often referred to as (and later called itself) “Grupul Dialog”.¹² The idea of this exhibition came from an *ad hoc* decision by the young art school graduates to “do something” together, and one of the motivations for the choice of topic – the dialogue with a certain piece of work/motif from art history – was, mainly, its apparent political neutrality, a feature that made it more acceptable to the censors.¹³ The call for participating in the show circulated in the context of the Cenacle; the exhibition was organised by collecting, without a prior

11. Marilyn Strathern, “On Space and Depth”, in John Law and Annemarie Mol (eds.), *Complexities: Social Studies of Knowledge Practices*, Durham, NC: Duke University Press, 2002, pp. 88–115.

12. See for other references Ujvárossy, *op. cit.*, p. 19.

13. In 1977, censorship as an *institution* had been officially abolished; however, the *practice* of censorship did not disappear; instead, it became diversified. When the artists who graduated from art school after the mid-’70s talk about “censorship”, they usually do not refer so much to this diversified and occulted practice, as to the local culture decision-makers who authorised (or did not authorise) the public opening of events. Apart from the presumed political neutrality, another motive that has been mentioned for the choice was the artists’ familiarity with the topic, a recurring one in the school, but one that they now had the opportunity of approaching without the conventional restrictions that dominated art education. The “Dialog”, as referenced in this exhibition and in the curriculum topics that Ujvárossy refers to, was understood as a dialog with art history. See Ujvárossy, *op. cit.*, pp. 37–38. It is difficult to estimate whether these arguments were phrased as such at the time or whether they are the product of hindsight. It is certain, however, that the cultural quotation was often present among the topics given to students, irrespective of their field of specialisation – a fact confirmed by the numerous testimonies of the artists –

selection, all the works that were brought to the gallery within the agreed time limit. From oral history I have, however, identified a self-selection mechanism that worked at least in part: on the one hand, not all the artists in the Cenacle replied to the call for the exhibition¹⁴, and on the other hand some of them changed their contribution to the show radically after they saw some of the works proposed by their colleagues.¹⁵ Although no pre-selection of works was made, the exhibition was however judged before being opened to the public, in what was called at the time a “viewing”, usually carried out by a committee consisting of the leadership of the local Committee for Culture and Socialist Education and of Artists’ Union representatives; after the viewing, no works were excluded from the exhibition, but the show was moved out of the gallery and moved the Cenacle/Artists’ Union meeting room, on the first floor of an apartment building, without large windows or a direct access door opening into the street. The decision to move the show, made by the chairman of the Committee for Culture, was phrased in a conciliating and complicit manner, and all the artists viewed it as a positive development, as a victory, a successful “penetration” on the local art scene.

From the exhibition poster/pamphlet one can reconstruct the list of participating artists and, within the limits imposed by the poor quality of the prints of the time, the pieces presented in the show – without their titles (!) –, as well as the few fragments of argumentative text with which the artists accompanied their works. Thus, Gheorghe Aursulesei, ceramist¹⁶, presented a non-figurative ensemble of glass objects, without a utilitarian function and without an explicit reference to the work/motif in art history with which his piece “engaged in dialogue”.¹⁷ Varnava Bihari, designer, exhibited a

the same way the care taken in pre-empting the possible objections coming from culture decision makers was an integral part of the creation and exhibition process.

14. I would note here in particular the absence of Bone, who, although active in Oradea at the time, was – according to himself – still in his wood sculpture stage; Károly Kovács was also absent, later explaining that the topic did not appeal to him; besides, he was trying to remain as secluded as possible, fact that kept him away from the Cenacle. Apart from these two artists, many other members of the Cenacle, less relevant figures, were absent from the event.
15. One emblematic example is that of Károly Ferenczi, who originally came to the gallery with a painting (a landscape with horses) and then replaced it with the object *R-Evoluție* [R-evolution] and a series of photographs documenting the processing of the cultural quotation.
16. The exhibition pamphlet presents all the participating artists as graduates of the various departments of the university, each speciality “defining” them professionally and categorising them within the institution of the Artists’ Union. I believe that the presentation formula used in the pamphlet was not questioned at the time, as it was self-understood within the institution and served to “legitimate” them as “professional artists” (as opposed to “amateur artists”).
17. The text in the pamphlet, in which the artist supported his work: “A close and sensitive look at the multitude of mutations and metamorphoses that occur in our social-existential space, both in the natural and social environment of nature and life and in the familial space, can only reveal the presence of contrasts, sometimes very harsh. Everyday aesthetics and the need for beauty coexist with ugliness and disagreeableness, with inaeesthetic, falsely aesthetic, and even anti-aesthetic manifestations. The daily environmental landscape appears to be, from an aesthetic point of view, a dynamic field of confrontation between beauty and ugliness, of a competition between what satisfies a deep need for beauty and what man, willingly or not, introduces in his existence in the shape of inaeesthetic, polluting, and harmful factors. I have come to understand art, artistic creation, as a specific type of human labour the result of which is the artistic form, which fulfils in the social and individual life a predominantly aesthetic role, due to its intrinsic virtues. From such a perspective, decorative arts can be seen neither as a gratuitous act, as a goal or self-serving purpose, or as a means of solving extra-aesthetic problems,

geometric composition, using an unidentified technique, also missing the cultural quotation on which it theoretically relied.¹⁸ Ovidiu Budurean, painter, came to the show with what appears to be a figurative painting representing a character, a copy (interpreted?) placed on the floor, displayed in the exhibition next to a framed print of the original painting resting on a chair, neither of the images being identifiable.¹⁹ Ioan Bunuș, graphic artist, put on display a woodcut print representing Johannes Gutenberg as a comic character, with a dialogue bubble reading “You have a press – you’re an engraver”; the engraving was exhibited together with a number of photographs documenting the process through which the work had been realised, interior pictures of the engraving atelier at the Pioneers’ Art Centre, at the artist’s place of employment.²⁰ Judith Egyed, sculptor, presented in *Dialog* a three-dimensional replica in plaster of the figure of Infanta Margareta Theresa, the way she is depicted in Diego Velázquez’s *Las Meninas*, next to which she placed an art catalogue opened at the page with the painting.²¹ Károly Ferenczi, painter, exhibited the work *R-Evoluție*, which consisted in the juxtaposition between an object (a very large scale matchbox, open, printed with Eugene Delacroix’s *Liberty Leading the People* on the outside, and containing burned matchsticks, ashes and a single unused match) and a series of photographs (the succession of frames narrating the replacement, in a Larousse album, of Delacroix’s painting print with a photograph of the author’s matchbox).²² Anikó Gerendi, designer, exhibited photographs of sunflowers, with a reference to Van Gogh.²³ Dorel Găină, designer, ironizing his name (which means “hen” in English, *translator’s note*) came to *Dialog* with a wooden egg, painted white and with a hole drilled in it, together with a drill bit and the resulting debris, with a reference to Constantin Brâncuși.²⁴ György Jovián, painter, exhibited *Hommage a*

but instead as a qualified agent that intervenes in the civilisational environment in order to progressively aestheticize. The idea of increasing the role of art as a factor that shapes the man of our society is an effective means of leaving behind the mundane prosaicism and automatism and of lending charm and beauty, poetry, and authenticity to life.”

18. The artist’s text in the pamphlet: “Self-knowledge and the means of expressing the contemporary world define the level on which the intellectual energies precipitate. Currently, the creation activity is attracted by the qualities of the functional, but not for one moment can one bypass the recourse to fantasy-intuition, an inexhaustible mass being biotechnics.”
19. Budurean’s text about the work: “I am tempted to see DIALOGUE as an attitude that is at some point inherent to creation, stemming from the (...) need to rediscover one’s own interior nature in relation to a particular work of art.”
20. The text that accompanies Bunuș’s work in the pamphlet: “Given the circumstances of my internship in Oradea, the art of engraving means a permanent nostalgia for quality. – Why?”
21. The artist’s text concerning her work: “The desire to send a message using the visual language can be the force that causes DIALOGUE.”
22. Ferenczi’s text in the exhibition pamphlet: “Art reaches its maximum level of uselessness when it sees itself as a luxury object.”
23. The artist’s text concerning her work: “Between the real and the possible, life and death, between earth and sky Vincent’s eyes stare at us under the same sun. Sun. Being. Opening. Seed. Scorching heat. Rustle. Earth. Search. Incandescence. Sky. Illusion. Sunflower. Burning. Shadow. Ashes. Disintegration.”
24. The text accompanying the work in the pamphlet: “The response to Brâncuși’s work is a protest against the attempt on the condition of perfection.”

Vincent, an installation – consisting of a white table with a drawer containing a pair of boots painted white, a chair and a drawing placed on the wall and showing a sketch of the boots and the artist’s text, which was also printed in the exhibition pamphlet.²⁵ Emilia Kun Bujáki, textile artist, participated with an anthropomorphic textile object, hung upside down in the hall,²⁶ and Ladislau Mureşan, designer, proposed a modular geometric composition that used an unidentified technique.²⁷ Miklós Onucsán, ceramist, exhibited his assemblage *Sfântul Sebastian* [Saint Sebastian], consisting of a three-dimensional reproduction of a real object – a human shape used by soldiers for target practice – installed in a rotating frame and accompanied by photographs with graphic interventions that “explained” the operating mode/the possible uses of the work.²⁸ Júlia Robotos, sculptor, proposed a reproduction of the motif of the curtain in the Saint Theresa sculpture by Lorenzo Bernini, using an unidentified technique,²⁹ Elisabeta Sajgó Fodor, textile artist, presented a two-dimensional work

-
25. “HOMMAGE A VINCENT – chart VAN GOGH VINCENT 1853-1890 specialty painter address unknown nationality dutch see rembrandt flying dutchman bosch resistance wooden clogs rijksmuseum tulips von megereen vermeer mondrian and others windmills blue burning eyes red beard graduate diploma series... no ... issued by the mastery faculty of... homage in honour of he who wore the no. 41 maybe no. 42 1/2 brown boots not important action homage a vincent personal chart november 1980 afternoon iovian gheorghe painter asserts the essential condition of the painter as follows wears boots cuts off ear, anonymous boots collected [*illegible fragment, a.n.*] elevated to the eternal existence of the work through action painting or something else we shall not cut the ear it’s painfully redundant in a “conservation” action this is not destruction the painter’s memory is honoured by mixing adding completing building creating not destroying the painter got crucified for us amen here we bring him back among us because it is necessary to believe like he did to burn like he did THE DESCRIPTION OF THE ACTION participants bunuş ioan witness photographer graphic designer onucsan nicolae witness ceramist zsakó zoltán witness photographer sculptor and painter acting on the object assumed to be at some point the former model of the “boots portrait” made by the PAINTER who lent them nobility by touching them like king midas who made gold appear thus also appeared the work of the PAINTER condemned by nature to produce the miracle before which i bow piously white monument a topic in the dialogue i have with myself putting on the old leather his clothes his eyes his boots which i hereby take out of the drawer and i install them immaculate monument apostle of expression halleluiah...”
26. Text accompanying the work: “Man always looks for peers or for himself, or seeks out the features through which he is incomparable to others. He tries to find a faithful copy of his ego or a super-ego or aspires to an imaginary and ideal model. Seen as an organism, man is set on an abstract and strictly delimited scene. Man and space are limited by a multitude of laws. No role, no mask has managed to free man from under the tyranny of the fundamental laws of Physics, from under the obsessive weight of gravity. [...] Man’s yearning to break free from these inconveniences and the tendency of developing means of movement beyond the limits imposed by nature, have caused him to create a double for the body, to make an artificial figurine, an automaton, a marionette vested with all the qualities Nature refused him.”
27. The text accompanying his work consisted of combinations between the words “dialog” and “DIALOG”.
28. The text that accompanies the work in the pamphlet reproduces the text of one of the photographs: “Birth certificate for this work: image reconstructed at 1:1 scale. The chosen means of expression support the undertaking, which materialises into a document object. The proposed theme is the showcasing of the target object situation of the human figure sacrificed for the irrational – the monster of war. By identifying the danger, you, he, we... started the dialogue.”
29. Text accompanying the work: “Reaching its pinnacle in the 17th century, baroque art, supported by the counter-reformation movement, aimed to preserve the masses’ dependency on the Catholic religion. The baroque was fostered particularly as court art, its propaganda task being to fascinate and to show those who entered churches what heaven would look like. This effort produced dynamic, spectacular and passionate compositions, which are at the same time filled with pathos and drama and look overcrowded. A favourite of popes, kings, the high aristocracy, the most prominent artist of the era was L. Bernini. He represents the apogee of the baroque, but is also ahead of the spirituality of his time.

(unidentified technique, apparently ink drawing),³⁰ while Mária Urszinyi, painter, exhibited a figurative oil painting, neo-expressionist in nature, in a dialogue with Ion Țuculescu.³¹ László Ujvárossy, a graphic artist, brought to *Dialog* two pieces: the first was an intervention in an art album, in which, next to a print of Chagall's *Rooster Song*, he glued a document photograph showing a rooster's head drawn in ink in a sink, together with a quote from Duchamp; the second piece, also an intervention in an album, juxtaposed a print of Bruegel's *The Parable of the Blind* and a black-and-white negative of the same work.³² Finally, Zoltán Zsakó, sculptor, exhibited *Femeie citind o scrisoare* [Woman Reading a Letter], an installation that put together an open post-box containing a postcard with a Vermeer print on it, photographs of graphic interventions showing the artist as a mailman, as well as a papier-mâché bas-relief replica of Vermeer's painting.³³

According to the dominant conventions and visual habitudes of the time – especially for the particular case of a peripheral cultural centre such as Oradea – the *Dialog* exhibition stood out as *something different/something else*, a fact that was celebrated not just by the artists who organised it, but also noticed by the local cultural authorities, who took the precaution of exiling it in an exhibition space which, although still institutional, was secondary in importance and less accessible to the public. Had the show been opened in the main gallery of the Artists' Union, it would have risked shocking, I dare say, not as much through the discursive apparatus that presented it, but also through some of the visual and display solutions proposed by some of the participating artists, who departed from the conventional formulae of framed

His work, "The Ecstasy of Saint Teresa" is representative not only for the baroque pomp, but also for its inner irony – formal, superficial piousness and ecstasy devoid of substance."

30. The artist explains her work using a quote from Jackson Pollock: "When I paint I don't think about what I'm doing, because the painting has its own fate. I just try to materialise it.' A spontaneous structure creates a tension in me, the viewer. I have organised this spontaneous structure into an organic, micromolecular world."
31. Text accompanying the work: "His eyes smile sarcastically and forlornly. He is a representative of modern painting. His painting has its roots in the impressionist and post-impressionist French painting. He uses bright, brilliant colours. Styling is also important in his works. His paintings are magical, Romanian folklore, with its legends, abstract symbols and visions plays an important role in his work. DIALOG: blessed artist, even though your art is an art born of pain, pick up your burden and walk, like a pilgrim, all the roads. (about I. Țuculescu)"
32. The Duchamp quote: "the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives a final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.", Ujvárossy, *op. cit.*, p. 40. In the exhibition pamphlet the artist writes: "Whoever engages in dialogue does not pick the topic at random, but instead starts an intimate, personal or ideatic relationship – therefore the dialogue is a pretext; when we talk to "somebody", we open ourselves up instead."
33. The text accompanying the work in the pamphlet: "From a temporal point of view, the DIALOG, becomes a double monologue, stemming from the affinities between today's artist and those who we call "the masters" of the past. There is the avant-garde version, of the "Dada" type, based on [illegible fragment], as well as the classic, mannerist version of dialogue. Both are permanent landmarks in the history of visual creation. The rephrasing, the updating and insertion in a special visual space of landmark works from art history is a professional adventure for the contemporary visual artist. Its result must be equally the personal projection of a problem that has already been solved, as well as the carrier of a new, transfigured message."

paintings hung on the wall or of sculptures sat on plinths. The authorities' suspicion wasn't aroused either by the manners of verbalisation, which were not, in fact, the instruments in which the artists would have condensed their "alternative" intentions. The verbal discourse of the exhibition was just a secondary component: in some places it had connotative potential (with references that could have occasionally been read in a political code), but it remained predominantly elliptical – focused mainly on the "state of art", a direction that was due to a great extent to the topic chosen; as it sometimes appropriates and reproduces the stereotypical formulae of official speeches (Gheorghe Aursulesei, Júlia Robotos), other times places itself in an ineffable referentiality to "Man", "Nature", "Interiority" or "Mood" (Ovidiu Budurean, Varnava Bihari, Anikó Gerendi, Emilia Kun Bujáki, Ladislau Mureşan, Elisabeta Sajgó Fodor, Mária Urszinyi), or adopts ironical, pseudo-Dadaist notes or makes concise cultural references and even possible political connotations (Ioan Bunuş, Judith Egyed, Károly Ferenczi, Dorel Găină, György Jovián, Miklós Onucsán, László Ujvárossy, Zoltán Zsakó), most of the *verbalized* component of the exhibition's discourse has a high degree of opacity. This is partly due to an exhibition model still structured according to a pre-/non-curatorial logic, which was commonplace at the time (a model in which the importance of the verbal discourse used for arguing the case of the exhibition has a minor role), but is also partly explained by the fact that verbal language was much more easily interpreted – and thus exposed to the biased judgement of authorities – than was visual expression. In the visual discourse presented here, the exhibition turns out to be quite heterogeneous: whereas some of its contents form a corpus of works that test in more articulated manners various versions of departure from, or problematisation of classical genres, a great part of the works stayed within the boundaries of the artists' much stricter relation to their original specialities, dutifully mentioned in the exhibition's promotional material. The departure from the traditional expressions of artistic specialisations (or from their traditional usages) and the presentation of visual and exhibition solutions that had been too sparsely present in the galleries of Oradea until then could, however, become arguments for the conciliatory displacement of the show by the authorities: a large concentration of photographs in the exhibition,³⁴ paintings placed on the floor, interventions in art albums, installations, objects, processuality and assemblages, all these with a strong impression of improvisation, an unfinished and fragmented appearance. These were also the arguments that lent the exhibition its alternative dimension, both at the time and in retrospect, for some of the artists who organised it and who celebrated a sense of victory when it opened, despite its displacement to another space.³⁵ These artists almost unanimously agreed that the "alternative" direction mainly targeted the strict delimitation of professional specialisations (marked by a hierarchy of genres that dictated the dominant tone of the scene and of the official artistic institution) and intended to erase the borders between visual expressions, the

34. At a time when fine art photography had not yet acquired in this cultural space the status of unanimously accepted art genre, the Artists' Union did not have a department for artist photographers.

35. See Ujvárossy, *op. cit.*, pp. 38-42.

“freedom” to use a plurality of media, to produce *something different/something else* rather than just painting, just sculpture, just decorative arts in their traditional dimensions; given that the event marked the introduction of photography in the “professional”, official, Union exhibition space, the victory celebrated by the artists at the opening of *Dialog*, albeit in a space that was meant for other types of events, but which belonged to the Union and operated under its management, this was a victory for the reception of these artists and of this category of *different* exhibits in the official institutional circuit.³⁶ Synthesizing these aspects and looking at them from the point of view of the already mentioned elements that would define alternative art – “where”, “what” and “how” – it becomes obvious that the artists’ efforts were not directed towards defining an area *different* from the official one, segregated as *underground* and concerned with developing its own organisational principles, but instead came together in establishing a different area *within* the official one, that is of the single institution in which the artist’s guild was operating. This yearning for official recognition produced a secondary effect, reflected in the composition of the show, in which the core of artists that was open to various forms of neo-avant-garde (Ioan Bunuș, Judith Egyed, Károly Ferenczi, Dorel Găină, Anikó Gerendi, György Jovián, Miklós Onucsán, László Ujvárossy, Zoltán Zsakó) was contextualised together with more conformist (or even mediocre) artistic practices, a formula that continued throughout the decade in all the group exhibitions assimilated to the alternative sphere in the activity of the Oradea Cenacle/Atelier 35 and this hindered the articulation of an “alternative sphere” in the hard sense of the term.³⁷ By keeping their references within the borders of art, the various forms of (late) avant-garde detectable in the *Dialog* exhibition became a *substitute* for the political reaction or the social engagement of artistic efforts; they cultivated an apparent professional autism, a self-referential artistic discourse, which proposed other artistic directions than those that dominated the art scene (under the imposition of the political dictate or as mere perpetuation of a dominant mediocrity), and which became a hallmark of the “counter-culture” the way it was practised by the alternative core configured within the Oradea Cenacle. Even though works such as Károly Ferenczi’s *R-Evolution*, Ioan Bunuș’s *Gutenberg* or even Ujvárossy’s *Parable of the blind* and Onucsán’s *Saint Sebastian* may have had veiled political references (in agreement with, or independent of the artists’ intentions), the general tone was set instead by forms of “internalised” opposition, described by Kant’s category of “disinterestedness” (art as an disinterested activity) and by the political category of

36. Even though the brief period of liberalisation of the late '60s had seen a culmination of cultural “openings” towards areas of experimental art, the practice of this generation of artists never recorded a dominant trend on the Romanian scene, let alone be publicised by the authorities or make a dent in the hierarchic system and in the canon of visual habitudes – which was articulated between the art that supported the political propaganda and various formulas of academised modernism – that governed the general artistic landscape.

37. I’m thinking particularly about the series of exhibitions called *Mobilul: fotografie (Motive: Photography)* (with three editions), *Desenul (Drawing)*, *Expresia corpului uman (The Expression of the Human Body)*, *Expoziția panoramică Atelier 35 (Atelier 35 Panoramic Exhibition)*, and *Dialog II* held in 1988, all of them organised in Oradea, but also about the group shows Atelier 35 Oradea held in Cluj, Sibiu, and Bucharest throughout the '80s.

“reticence”.³⁸ The recurrent presence of the art album in the exhibited works points out that the dialogue the artists engaged in was held with the history of art in a broad sense, in its forms accepted and transmitted by the schools, the way it also points out the general indirect access to information about all art in the West, not only about contemporary art.

THE EXHIBITION PROGRAMME FOR 1980-1981 OF THE MAMŪ ART GROUP FROM TÂRGU-MUREŞ

Starting with 1979, an independent art group was formed in Târgu-Mureş, with some of its members coming from the Youth Cenacle of the Artists' Union, “Apollo”, a group animated and organised by a core consisting of artists Károly Elekes, Aladár Garda, Árpád Nagy, Zoltán Szabó, and involving, apart from the Mureş artists, colleagues from Cluj, Oradea, and Sfântu Gheorghe (e.g. Alexandru Antik, Gábor Szörtsey, Dénes Kuti, Ioan Bunuş, Imre Baász). Károly Elekes took on the main role as organiser of the group. Dissatisfied with the format, themes and composition of the exhibitions organised by the Artists' Union Cenacle, the young artists proposed a separate exhibition programme, designed for a one-year period and open for participation to all the interested artists, which would hold its events in a space that was independent of the Union, namely in the lobby of the “Szentgyörgyi István” Drama Institute (the Studio Theatre) in Târgu-Mureş.³⁹ The programme emerged from the collective debates within the group and it relied on the voluntary participation of the artists answering exhibition invites, usually sent individually, by mail, to a list of addressees consisting of friends, acquaintances, and former university classmates, mainly, but not limited to, the artists in the county.

38. Klara Kemp-Welch considers both categories, that of disinterestedness and that of reticence, as (anti) political, albeit not directly, the case study she analyses in terms of disinterestedness being that of the Polish artist Tadeusz Kantor. Piotrowski notes that in some Polish art circles the autonomy of art was viewed as a reaction against the politicisation of culture by the state and concludes that, from a strictly historical perspective, such an assertion of autonomy should be considered a political campaign. The author contradicts thus the co-founder of the Foksal Gallery, Andrzej Turowski, who stated that the state was interested precisely in preserving the autonomy of art instead of restricting it, in order to de-legitimise thus the political critique specific to the avant-garde and to ensure the passivity and conformism of the art community. See Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956–1989*, I.B. Tauris & Co. Ltd., London, New York, 2014, especially pp. 19–54 and pp. 185–220; Piotr Piotrowski, *apud. Ibid.*, pp. 52–54. In the terms of this debate, I believe that, in the case of the above mentioned artists, the consideration of “disinterestedness” in the Kantian sense rather than in a political one prevailed, and the authorities tolerated political neutrality, as it was easier to manage, despite the fact that it went against the official goal of supporting social and political engaged art. I'm more inclined to give this particular interpretation particularly when I take into consideration the activity of the same artists after 1989, when the socio-political context would have allowed (even required) a much more active engagement of art in the social field, as a critical instrument for the re-definition of the political sphere in the “transition years”; as a rule, this did not happen, mainly because the perpetuation, from the old regime, of the profoundly negative connotations assigned to the political engagement of art.

39. The appeal of this space consisted in the fact that it was accessible, with the authorisation of the theatre manager, whom the artists were personally acquainted with, and who allowed them to organise exhibitions in the institution's lobby.

Despite the fact that they assigned to themselves an unofficial, status independent from the existing institutional artistic structures, the exhibitions of the Târgu-Mureş Atelier (MAMŪ) still required permits from the local cultural authorities in order to open for the public; such permits were granted for a few of the scheduled events, but later on they were withdrawn.

In an article-interview with the main members of the MAMŪ group, published in 1981 in the daily *A Hét* by the writer Vilmos Ágoston, the artists explained the vision expressed by the exhibition programme for the interval November 1980 – May 1981, with events to be held in the lobby of the Studio Theatre. In Aladár Garda's words:

The collective programme of the Atelier creation group, with events held in the lobby of the Drama Institute, was the following: 1. The first exhibition was DESENUL (Drawing). A drawing can be anything that can be assimilated as a first definition of an artistic idea; 2. MULTIPLICAREA ÎN ARTĂ (Multiplication in art). The artists have sent any sort of work that could be reproduced in several identical copies; 3. CULOARE ŞI FORMĂ (Colour and shape). We exhibited studies and three-dimensional shapes focussing on issues of colour and light. We've also had scientific works in this exhibition. Our special guest was Nagy Pál, and the scientific character of his work set the tone for the exhibition; 4. TEXTIL (textile). A work can be imagined in the most diverse materials, sizes and realisations, as is the mini-textile, which has its own specific formal expression; 5. SPAȚIU ŞI FORMĂ (Space and shape). One could exhibit projects, small works, things that can be hung on the wall, debating the issues of shape and space; 6. FOTOGRAFIA ÎN ARTA PLASTICĂ (Photography in visual arts). Apart from the conventional types of gaze reflected by the photographic art (snapshots, reportage), the artists will exhibit photographs reflecting an obvious and specific behaviour for visual arts, on film and on positive transparencies; 7. TEHNICI MIXTE (Mixed techniques). The artists can propose any type of artistic object that, both in terms of ideas and in terms of technique, synthesise all the issues mentioned so far, various techniques and materialisations. This is the programme. It contains two key words: for the first exhibition, "a first definition of an artistic idea", and for the last exhibition, "synthesis". They set the essence of the programme: the contradiction of the segregation of our artistic life into graphic artists, painters, sculptors, textile artists, pushing everyone to view visual arts as a whole and to take their personal artistic ideas from the first definition to the potential of the various techniques and of the various formal means of expression. Meanwhile, the series of exhibitions may reflect the development of the work of art from the first definition to its final shape.⁴⁰

As it is explained in the same article and as the artists have confirmed in our recent conversations, the MAMŪ programme did not target exclusively professional visual artists (i.e. graduates of higher education art institutions), but instead "all artists and art lovers", accepting the participation of writers, poets, and amateur artists in the events organised. Although the exhibitions cannot be reconstructed completely, as there were no catalogues and promotional materials, and as a large part of the photographic archives has been lost, the corroborated oral testimonies given by the organising and

40. Ágoston Vilmos, "MAMŪ", *A Hét*, 17 April 1981, *author's translation*.

participating artists show that the exhibitions were based on the principle of inclusion rather than exclusion, resulting in the absence of a pre-selection of the proposed works and in a hybrid character for the events. This issue is dealt with in passing in '81 article-interview, which states on the one hand the lack of homogeneity in the group – an aspect also reflected in the exhibitions and in relation to which the collective programme has the status of a “framework programme” –, a degree of openness which nevertheless excluded kitsch; on the other hand, the planned series of exhibition is assigned the value of “artistic programme”, [*Garda*:] ... but not according to the manifesto programmes of -isms. This programme does not define precisely artistic principles that need to be followed, nor does it reject others. Here the specificity is maximum opening instead of exclusion. Maybe this is the most important opportunity of this programme. The opportunity and the purpose to establish a group and a framework in which one must work in a certain manner. [...] *Elekes*: ... we're trying to avoid liking only the works we produce.⁴¹ The “maximum opening” mentioned by the artists aimed not only to erase the borders between the means of expression specific to each artistic genre, but also to blur the boundaries between art and everyday life in its most insignificant moments, in other words to question the status of the “work of art” and the requirements and criteria according to which this status can be acquired. Apart from the declared decision to abandon the use of the golden section (maybe the only “exclusion” principle stated firmly by *MAMŰ*), the artists were interested in a “rational dimension” of art, which can be understood to a certain extent in the sense of conceptualism, and at the same time in eliminating from their artistic preoccupations “sensory sentimentalism” and of the “literary character”. All these while questioning the principles and effectiveness of the historical avant-garde's artistic programmes, discredited in the first place for channelling of too many energies towards *verbalisation* (i.e. the manifestos), the effects of which could not be found in the visual results, as the specific means of expression of visual arts are untranslatable.⁴² To what extent all these concerns could be found included in the exhibitions organised in the lobby of the

41. *Ibid.*, author's translation.

42. “*Nagy Árpád*: The thing is, we don't make new things. We are way past what those who worked 15-20 years ago were doing. And this is something we need to acknowledge. Târgu-Mureş is a small town and has all the characteristics specific to small towns – minor-league thought, vision and emotional life. The sort of visual arts we have had here, we don't like. It's obvious we don't like it because it is oriented towards literature rather than towards visual arts. *Rep.*: What is the difference between them? *Nagy Árpád*: The orientation towards literature has promoted works of arts that had a thematic instead of a theme. In other words it was important for them to be definable from a literary point of view. [...] visual arts are visual arts because of the way it sees things, the way it is seen and the way it teaches you how to see. We have a sensory way through which we see and through which we see a certain specificity that we call aesthetics. That something cannot be told in words. What can is literature. What cannot is music, visual arts and many others. *Elekes*: Now we have this different situation, this generation – our contemporaries – is not attempting just sentimental-sensory definitions. Here we separate rational ways of communication from the intuitive-sentimental ones. We admit that we are rational artists and that we expect the works that we have already explained to no longer be explained again by others. So, I know, rationally, the cause and the effect, I debate them exhaustively, but the consumer must not expect me to express myself verbally as well. I will express myself very visually, and let that be enough for the consumer. Because visual arts are visual, not linguistic. *Garda*: Each verbal communication has a quality that is the weakness of all types of manifestos – we can make a retrospective of avant-garde manifestos. Taken separately, they make for interesting reading, and from the point of view of art sociology they can be very specific and educational, but the moment we confront the works of art with the manifestos or we wish to measure the

Studio Theatre is difficult to estimate, given the shortage of documents; but, relying on several photographs from other exhibitions, on oral stories, and on the material proof that was preserved from the 1981 *Medium* show, I tend to believe that the sum of principles theorised by the artists that formed the core of the Târgu-Mureş group resulted in exhibitions that were quite heterogeneous and also included “alternative sections”, with participants who were less enthusiastic in adopting the major directions outlined by the “organisers” or who even distanced themselves from them. In the latter cases, the intense artistic activity carried out in the early ’80s in Târgu-Mureş – which is in parts better documented – included multiple areas and forms of manifestation, from urban interventions and land art, to situation/process photography, installations and transient assemblages, happening and mail art, in many cases the result of collective labour and exhibited within the shows organised by *MAMŪ*. As a rule, the artist’s directions stayed within the boundaries of “art autonomy”, in a political neutrality adopted somewhat instinctively. The traditional means of expression were never completely abandoned, the way they never neglected to take part in the county Salons held yearly by the local Artists’ Union branch, because the idea of institutional alternative they applied through *MAMŪ* was meant not so much to remain in the long term a parallel structure to the official institution, as to create a platform for exhibition and debate which, by involving large numbers of young local artists, would gain ground and penetrate in time into the official institutional organisation. The fact that the series of exhibitions at the Studio was cut short by the local cultural authorities after the first five that had been announced in the “framework programme” caused *MAMŪ* to move its activity to other spaces than the exposition halls – to the open air, to domestic spaces, to mail art – until most of the artists emigrated, starting with 1984. Despite all these and although the group had operated *visibly* in the public space for only a relatively brief period of time, it created a precedent and left its mark, particularly on the artists that made up the large circle of friends and acquaintances of the *MAMŪ* core (most of them, but not exclusively, ethnic Hungarians), and its solution of self-management and the multiple perspectives for questioning artistic practice remained an important landmark of the Transylvanian art scene on the ’80s.

When analysed from the point of view of the three coordinates that define alternative art, the *MAMŪ* initiative, as it is reflected in this study, exclusively from the point of view of the Studio exhibition programme (and exclusively in its “verbalised” form!), meets all the criteria set by “where”, “what” and “how” and stands out in retrospect as an alternative structure in the full sense of the term. Organized independently from the official art institutions, self-funded and exhibiting in a space that had a different purpose than that of a gallery, according to a programme based on artistic principles that went against the dominant ones, and presenting to the public works and artistic approaches that were different from the predominant visual habitudes, the alternative formula materialized through *MAMŪ* remains, however, an exception in the socio-

realization of the manifesto in the works, they are very far away, and this is quite natural, as no manifesto and no verbal means can approach a work of art exhaustively.”, *Ibid.*

cultural context of the last decade of Romanian socialism. An exception and an impossibility for the artists, who wished to remain active and visible (i.e. to exhibit their works for a wider audience), independent from the structures provided by the state, under the domination of a regime bent on invading all the spheres of social life.

THE MEDIUM EXHIBITION, 1981, THE ART GALLERY OF THE COVASNA COUNTY MUSEUM, SFÂNTU GHEORGHE

One of the major landmarks among the exhibitions that asserted the emergence of a new artistic generation in the '80s, *Medium* was unanimously considered a successful attempt to bring together in a single event the main neo-avant-garde trends that had become manifest in Romania in the early '80s, thus assimilable to exhibitions with a certain alternative character. One of the aspects that have so far been largely overlooked is the fact that the project of this exhibition emerged in the environment of the Târgu-Mureș *MAMŪ* group,⁴³ at the time the exhibition programme at the Studio Theatre had been stopped.⁴⁴ In the economy of this study, the genealogy of the *Medium* project is particularly relevant, on the one hand due to the fact that a direct connection between the exhibition and the Târgu-Mureș group can clarify a number of mechanisms that have been at work in its organisation, as well as a “theoretical framework” that is more comprehensive than the one given in the introductory study of the exhibition's catalogue; on the other hand, given the shortage of (photo-) documents concerning the *MAMŪ* exhibitions at the Studio Theatre, *Medium* can be seen, without great risks, as the materialisation at a greater scale of one of the exhibitions scheduled for Studio, maybe even of the last exhibition planned for 1981 and never actually held, *Tehnici mixte (Mixed techniques)*, described as “the moment of synthesis”. This perspective does not intend to minimize the contribution of Imre Baász to organising the *Medium* exhibition, which was a decisive one, but instead

43. During the conversations with Károly Elekes, Aladár Garda, Árpád Nagy, the artists explained that they – that is *MAMŪ* – had the initiative of the exhibition, which they put into practice with the support of Imre Báasz and taking advantage of his position at the Sfântu Gheorghe museum. In the conversations with Ioan Bunuș, Dénes Kuti, Mária Schneller, Zoltán Szabó, the exhibition *Medium* was mentioned as an initiative coming from Elekes (*MAMŪ*) and materialized, due to Baász' position at the museum, in Sfântu Gheorghe instead of Târgu-Mureș, as originally intended. Imre Baász was a close friend of the Târgu-Mureș artists, being retrospectively assimilated to the *MAMŪ* group in the catalogue edited by Tihamér Novotni for the group's anniversary exhibition opened in 1989 in Szentendre, Hungary. In other words, oral history has preserved a different version concerning the genesis of this exhibition compared to that given by historiography so far.

44. In Cârnelci, *op. cit.*, Guță, *op. cit.* and Ujvárossy, *op. cit.*, the *Medium* exhibition is mentioned as an event organised by Baász Imre, by virtue of his position with the Art Department of the Sfântu Gheorghe Museum. Magda Predescu notes a certain involvement of *MAMŪ* in the organisation of the show, through assigning the design of the catalogue and of the exhibition title to Károly Elekes, as well as through his contribution together with Baász and, possibly, Vilmos Ágoston in the selection of works. Magda Predescu, “Expoziția Medium - moment de sinteză a neo-avangardelor sub semnul post-conceptualismului”, in *Arta în România între anii 1945-2000. O analiză din perspectiva prezentului*, coord. Călin Dan, Iosif Király, Anca Oroveanu, Magda Radu, Fundația Noua Europă/Colegiul Noua Europă, Editura UNArte, MNAC, București, 2016, pp. 130-142.

aims to connect a number of engagements and efforts coming from artists located in separate cultural centres, which converged in making the exhibition. Insisting on the backstage and organisational movements is, I think, the more necessary bearing in mind that *Medium* was located, both from the point of view of the hierarchies of exhibition spaces and from that of the discursive (verbal) framework in which it was included, at the top of the official hierarchy: opened in the art gallery of a county museum, approved by the Covasna Committee for Culture and Socialist Education and by the County Committee of the Communist Youth Union, along with the Sfântu Gheorghe branch of the Artists' Union, as well as "under the beneficial aegis of the *Cântarea României* [Ode to Romania] national festival of political education and socialist culture".⁴⁵

The *Medium* project aimed to reunite in a large-scale highly visible exhibition the artistic trends that departed from the conventional treatment applied to the visual arts genres, through the practice of a young generation of artists. The realisation of the project followed largely the same organisation strategy that had underpinned the exhibitions held at the Studio Theatre: invitations sent by post to a long list of friends and acquaintances of the artists. Thus, of the 121 artists attending *Medium*, half were ethnic Hungarians, a great part of the Romanian artists were from Transylvania, and another large category consisted of artists who had worked with Atelier 35 in Bucharest.⁴⁶ MAMŪ had a close relationship with the Atelier 35, Bucharest, mainly through Károly Elekes, who had spent four years in Bucharest (he had been assigned a job there by decree after graduation) and became integrated in an alternative segment of the Bucharest art scene, taking part in a number of exhibitions⁴⁷ and forging close friendships with Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, and Radu Procopovici.⁴⁸ The same way, the artists from Târgu-Mureş remained constantly in contact with part of the younger segment of the Cluj scene (mainly through Alexandru Antik and Gábor Szörtsey) and with those in Oradea, particularly through Ioan Bunuş. Thus, the dissemination of the call for the *Medium* exhibition, as well as the final selection of the participating pieces, worked to

45. Fragment quoted from Imre Baász's introduction to the *Medium* exhibition catalogue.

46. Magda Predescu, *op.cit.*, notes the absence of Moldavian artists from *Medium*, and explains it through the probable lack of works that would fit the experimental art category. I believe that it was precisely the strategy of configuring the exhibition by calling on the large group of the artists' friends and acquaintances that accounted for this absence and for the final selection of the participating artists.

47. I shall mention here in particular the photography and/or experimental film exhibitions organized under the auspices of the Artists' Union at the "Friedrich Schiller" Arts Centre or at the Căminul Artei Gallery in Bucharest, where prominent artists of the time held their exhibitions: Mihai Oroveanu, Wanda Mihuleac, Ion Grigorescu, Decebal Scriba; e.g. *16 artiști plastici expun imagini fotografice* [16 visual Artists Display Photographic Images] (May-June 1977, Schiller Arts Centre), *Fotografii folosite de artiștii plastici* [Photographs Used by Visual Artists] (July-August 1978, Schiller Arts Centre), *TIPO 10* (1978, Căminul Artei), *Fotografie și film experimental – studii, proiecte, documentație plastică* [Photography and Experimental Film – Studies, Projects, Visual Art Documentation] (October 1979, Căminul Artei).

48. Upon returning to Târgu-Mureş and before starting MAMŪ, Károly Elekes organized an exhibition with Atelier 35 Bucharest at the Apollo Gallery in Târgu-Mureş, *Desenul* [Drawing], in 1977, which acted as a "warm-up" of the scene for the events at the Studio. After this exhibition and before *Medium*, his communication with the Bucharest artists remained active, especially through mail art, but also due to Radu Procopovici, who visited Târgu-Mureş often, carrying out together with Elekes several artistic actions that were documented with photographs.

a great extent due to circumstances determined by the inter-human and professional relationship between the young artists, under the impulse of self-organisation.⁴⁹

Before opening to the public under the name *Medium*, the exhibition started with the working title *Matrix*, and the title versions appear to have been negotiated to up the last moment, as suggests the existence of two designs for the catalogue cover, one for each of the two versions.⁵⁰ In his personal archive, Károly Elekes keeps a text he wrote in 1981 in the context of the project for the exhibition held in Sfântu Gheorghe, which remained unpublished and in which he explains his vision of the artistic undertaking, assimilable to the exhibition theme of the “Matrix”. A *Matrix*, Elekes writes:

Is a table or a storage in which the juxtaposed values are placed in a relationship with each other, in rows and columns”; part of this arrangement, the work of art (understood as a temporary and improvisative expression of ideas, sensory experiences or inner feelings) requires that the value it expresses be contained by life itself, in everything that is not art, in a process that starts from the concrete and does not hang on as much to objectualisation as to the triggering of a “communicative culture” that would actively involve the reception by the community, creating an associative circuit which, through the mediation of simplified schemes, of the (mental) concept, to refer back to the image, to reality; all these are defining elements for artistic processes that belong to a future which is “hidden in the total collectivism.

The exhibition was designed, in light of these ideas, as a space for storage and classification in which, applying the theme of the matrix, the truth value of its statement was represented based on the truth value of its components. Although the exhibition was opened under the name *Medium*, this conceptual positioning was not diminished; instead it became more concrete, becoming more appropriate both for the long-distance communication between the artists, and for the wider public it targeted, enhancing the “mediation” role that the works contained in it assume, in contrast with the status of immutable works of art. In order to be installed in the museum space, the exhibition proposed a format that was unusual for the current practices of the time: it offered each artist a “territory” of maximum three square metres for exhibiting their works, suggesting they take into account the exhibition space in its entirety, not just the

49. The member list of the committee that debated the authorisation for the exhibition, printed in the catalogue for *Medium*, reflects not just the weight of these inter-human relationships, but also the strategy on integrating them in the relationship with the authorities: Wanda Mihuleac (one of the most active and engaged artists at Atelier 35, Bucharest) and Mihai Drişcu (an art critic who was close to the “alternative segment” of Atelier 35, Bucharest), Sándor Antik (a household name for the “alternative segment” of the Youth Cenacle in Cluj), Ioan Bunuş (also a determining factor for the “alternative segment” of the Youth Cenacle in Oradea and a friend of MAMŪ), Károly Elekes, Imre Baász, and his friends Onisim Colta and Lajos Nagy covered the professional component that would guarantee a quality selection for the show, while Marius Deac and Sándor Plugor, the representatives of cultural institutions, were the official guarantors in the jury.

50. In the MAMŪ catalogue, edited by Tihamér Novotni, *op. cit.*, the two covers are reproduced as a diptych in the section that deals with the *Medium* exhibition, but Novotni’s text does not dwell on this issue.

display space on the walls.⁵¹ Most of the works presented at *Medium* heeded this suggestion, even though the classical genres and the traditional display were not completely absent,⁵² and the ratio of “major arts” vs. “minor arts” was a balanced one.⁵³ Apart from drawings, photography featured prominently in the exhibition, in various incarnations and uses: graphic interventions on photographs, positive transparencies, process documentary photography, photographic collages/montages, and so on. Given the poor quality of the prints in the exhibition catalogue, it is difficult to judge them individually or to visualise them as a whole; in this respect, I have relied on the few photographs I managed to find in the artists’ archives, which show that the exhibition seems to have remained a predominantly wall-hung one, albeit arranged in an “unfinished” manner and with very few works placed in frames. Within the boundaries of the case studies discussed here, the works of Oradea artists Károly Ferenczi, György Jovián, Miklós Onucsán and László Ujvárossy in *Medium* were the same as those presented at *Dialog*, opened a few months before; Ioan Bunuş came with a new piece, *Diptic spațial (Spatial Diptych)*, which juxtaposed a rosehip bush suspended in space to a hemispheric shape made from railroad clips, set on the floor. Also from Oradea came Károly Kovács, with two films documenting the process of gradual destruction of a group of clay statues placed in a public space in the city *Proces de conștientizare (Awareness Process, 1979)*, and a land art intervention carried out by the artist in a neighborhood with apartment buildings in Oradea *Sistem psihoformativ (Psycho-informative System, 1981)*. The presence of these artists from Oradea at *Medium* – a much more rigorous “selection” than that we found in the case of *Dialog* – is due to the close connection maintained from a distance by Ioan Bunuş and Károly Elekes.⁵⁴ Of the members of MAMŪ’s closer circle, Elekes displayed *Depozitul de amintiri (Storage of Memories)*, a “storeroom” filled with photographs pinned to three sides of a rectangular kiosk improvised in the exhibition space; the visitors were invited to take one of the photographs and explain in the “scrapbook” (pages with photocopies of the pictures, bound as a book) their

51. This exhibition format was often used in the exhibitions held by the Young Artists’ Studio in Budapest, an organization with which both Elekes and Baász stayed in contact, especially through art historian Bálint Chikán, who attended *Medium* and published a review of the show in the January 1983 issue of the Pécs *Jelenkor* magazine.

52. I’m thinking mainly about the engraving works – lithographs, etchings or aquatint – presented by Ábrahám Jakab, Balló Ferenc, Gyalai István, Hervai Katalin, Sepi Elisabeta, Szántó András, Sárosi Csaba, Szilágyi V. Katalin Tamás Mária, about the significant presence of oil-on-canvas paintings (albeit of an abstract or neo-expressionist nature), as well as about the presence of drawings and sculptures.

53. Apart from the works using ceramic, glass and textiles, one remarkable presence was that of advertising posters – a genre that was used mainly for the promotion of movies.

54. Given the fact that *Dialog* was not so wide in scope as to have its “echoes” reach Târgu-Mureş or Sfântu Gheorghe, and that it remained a local show that acquired in retrospect a greater relevance than it had had at the time it took place, the consistent exchange of mail art between Bunuş and Elekes, as well as the tight connections that Bunuş maintained with his former colleagues from Mureş, grouped as MAMŪ, is the most likely manner in which information travelled; the result was Elekes personally inviting his Oradea colleagues to the *Medium* exhibition – as it is proven by two postcards sent by Elekes to Ferenczi and Onucsán.

motivation for picking that particular image.⁵⁵ Aladár Garda presented a photographic montage obtained through graphic interventions on a number of photo frames documenting mysterious objects and installations, found in the Călimani mountains *Întrebări și răspunsuri propuse (Questions and Suggested Answers)*; Árpád Nagy proposed two charcoal drawings showing the formal motifs of transient installations made for MAMŪ in a natural setting *Obiect pentru amintire (Object for Remembrance)*, while Zoltán Szabó exhibited a pseudo-figurative drawing *Desen (Drawing)*. Alexandru Antik came with two works, a drawing – *Microeveniment pe plan și dincoace de el (Micro-event on a Plane and This Side of It)* – a schematic and non-figurative rendering of a narrative of the internal process of drawing the piece – and *Microdurități (Micro-hardnesses)*, an object (not shown in the catalogue). Imre Baász presented the installation *Posibilitatea rămânerii (The Possibility of Remaining)*: a bunch of dried branches held together by a metal frame placed above them, having next to them sketches and interventions on photographs of the work while *designing* the concept and *finding* the real motive for its materialisation.⁵⁶

In the official discourse introducing the *Medium* show, the keyword was “synthesis”, as shown by Vilmos Ágoston’s text published in the exhibition catalogue. The conceptual contents of the notion of “synthesis”, as explained by Ágoston, is the same with the “synthesis” mentioned in MAMŪ’s exhibition programme, the final objective of the series of exhibitions held in the foyer of the Studio Theatre, and contains some of the ideas activated by the Oradea artists in *Dialog* (albeit less clearly phrased in the latter case): a synthesis of traditional genres through the fluidification of their boundaries, as well as of the currents and trends opened by the avant-garde; a synthesis between (neo)-avant-garde as a negation of tradition and counter-avant-garde as a negation of artistic doctrines, or, as Vilmos Ágoston puts it, a “synthesis of insoluble contradictions”, which underline “art’s characteristic as an open system”, a quality also cultivated by the *Medium* exhibition.⁵⁷ The list of artistic currents and

55. The instruction label on the piece read: “To whom it may concern. The material of the image depository includes part of my fixated emotions. Should any of the images produce an idea in your mind or should you take any interest in it, feel free to take it. My request to you is that you express in writing or possibly in a drawing, in the attached album, on the page corresponding to the chosen image, your personal impression concerning that particular image, as well as the reason and the purpose for choosing it. Thus, this “scrapbook” becomes a document for the joint creation.”

56. For a detailed discussion of the works exhibited at *Medium*, see Magda Predescu, *op. cit.* Very interesting, especially as a term of comparison in relation to which the final selection of the exhibition shows even more saliently its alternative dimension, are the few prints of works proposed for *Medium* and turned down by the jury but preserved in the exhibition documentation kept in the archives of the National Szekely Museum in Sfântu Gheorghe; of them I would mention a tribute to socialist labour (unsigned photograph), a piece dedicated to the genius of Eminescu (unsigned photograph), as well as an installation proposed by Gusztáv Útő, Ikarusz, 1981.

57. The exhibition title, which replaced the earlier title of “Matrix”, claims its connection – albeit remote and very mediated – to Marshall McLuhan’s theory: “The exhibition *Medium* ’81: McLuhan’s thesis, or better yet, our particular interpretations of his thesis (since we did not have access to actual texts) has played a role in our thinking at the time. I am referring to a small group of artists who exhibited their works. I remember having conversations on this topic with my friends. Even the name of the exhibition has its origins there. Renewal through experiments in various media was in fact the foundation of MAMŪ’s programmatic exhibitions, which invited every participant to experiment in unusual media,

theories that influenced the Western culture in the second half of the 20th century and that Ágoston uses in the catalogues text, juxtaposed to the first fragment from Elekes' text about the *Matrix*⁵⁸, conveys the image of a conscious and problematising assumption of these artists' positioning in an isolated marginality, a position from which they piece together a monologue reaction addressed not so much to the imaginary West,⁵⁹ as to the immediate realities and to the local art scene, in which they wished to become integrated in order to reconfigure it. The issue of the official recognition of the *Medium* exhibition through its opening on the museum premises was raised by Imre Baász during the colloquium⁶⁰ organized for the inauguration, but it was phrased in terms of the incompatibility between the avant-garde and the museum due to the resistance put up by the former against institutionalisation; the artist mentioned that his original intention had been to exhibit the works in unconventional spaces, on the corridors of socialist apartment buildings, in order to open this type of visual culture to a new audience, other than the usual museum visitors.⁶¹ Although the exhibition was received with enthusiasm by the specialised audience and became one of the major landmarks of the '80s artistic landscape, the authorities gave it a rather negative reception, which created a number of unpleasant consequences for Imre Baász.⁶²

irrespective of the type of art they practices as a rule. An invitation to try "adventure" instead of "order" in Apollinaire's sense." Fragment from an e-mail dialogue with Aladár Garda, June 14, 2016.

58. "In the current historical situation, the socio-cultural environment, all the events could form a socio-cultural matrix, that shows in a scientific manner and illustrates in an emotional manner the repeatability and frequency of events. Throughout time, people have been informed about events and created their own image about them based on the information that reached them, about the events that they learned about. Everyone perceives things based on one's own experience and knowledge, learns, evaluates, creates priorities or neglects events that it only gets to know through various means. The messages that reach us and those that emanate from us are acknowledged to a small extent." *author's translation*.
59. For an in-depth discussion of this concept from the point of view of Soviet realities in the past decades, see Alexei Yurchak, *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, 2005, chapter 5 "Imaginary West: The Elsewhere of Late Socialism", p. 158.
60. This practice, of organising colloquia as opportunities to discuss based on the issues raised by the exhibitions, was very common in the studied period in the case of large exhibitions; such events were organised for shown such as *Scrierea* [Writing] (1981), *Spațiu-oglinďă* [Mirror space] (1986) and for the exhibition of the art creation and critique colony organised in the basement of the Pharmacy Museum in Sibiu in 1986.
61. The colloquium of the *Medium* exhibition, *Igaz szó*, nr. 4/1982, pp. 337-344. In this discussion, the bourgeois values that defined the status of the Romanian museum remain embedded in the space's *emplacement*, the same way the "institutional critique" formulated in the Western space based on leftist principles is partially translated into the usual terms of the local official discourse (increasing the access to art for the great public of workers), without however exploiting to the maximum the potential of this equivalence, more precisely resulting in a hybrid form of discourse that mixes fragments of socialist ideas with liberal ones.
62. In a letter sent by Baász to Bálint Chikán in January 1982, the artist mentions that he was rebuked countless times for organising *Medium*: "they have reprimanded me officially for compromising THE PUBLIC THAT VISITED THE GALLERY!". *underlined in the original*. In the same letter, Baász tells his friend: "Korunk requests an article about MEDIUM, and I'll try, based on the reviews published around here to 'ideologize' MEDIUM. (Would that be useful for you?)." The Archives of the National Council for the Study of the Secret Political Police Archives. Fond Informativ, file nr. 235147, vol. I, leaf 201.

Being identifiable mainly as the formulation of aspirations to erase the borders between traditional art genres, materialised through various artistic solutions that claimed their legitimacy, explicitly or elliptically, but always indirectly, from the ideas of the neo-avant-garde, the alternative articulated in the events discussed above did not configure a sphere aside from the official one, neither did it propose such a segregation from the start. If anything, it focused on entering “officialdom”, the “first sphere” of cultural visibility, as a strategy which relied on aesthetic ideals opposed to those that dominated the art scene (institutionally, but also as degree of official propaganda promotion) and which only indirectly and in few cases could be interpreted in the terms of a programmed political opposition. What becomes, however, visible when correlating the cases presented above is, on the one hand, the sphere of a minority culture, the Hungarian one, which operated via multiple connexions with the art scene in Hungary, fact that provided at least some “alternative” channels of information. On the other hand it becomes visible the communication networks between artists from different centres, expanded beyond the ethnic criterion and based on inter-human rather than inter-institutional relationships, held together by the practice of a certain type of art, and which were capable, in certain circumstances, to self-organise and to activate the various categories of spaces, conceptual or physical, often situated in contradictory positions, that made up the compressed heterotopian space of state socialism; an inter-human relationship that had the ability of bringing to fruition favourable opportunities – its dynamic having thus a contingent character – in the circumstances in which the opportunities for constructing (or even imagining) an alternative sphere in the hard sense of the word were closed. From the artist’s studio and the various forms of small spaces run by the artistic micro-communities to the urban public space or the exhibition space, to the open air and the space of postal communication/mail art, to the institutional/official space, the artistic networks operated like a collective infra-sphere that was active, contingently, across all these spaces, more or less visibly, as the case may be, lending their own elements of *emplacement*, remaining de-localised and interwoven within the first public sphere. The network model I’m thinking about here is the one theorised by Bruno Latour in his “actor-network theory”,⁶³ corroborated with the more comprehensive (and more precise, in terms of exact sciences) vision formulated by Albert-László Barabási.⁶⁴

63. According to Latour, the term “social” does not designate a domain of reality (distinct from the term traditionally considered as its opposite, “nature”) but instead a movement, a transformation, a translation, determined by the various actors/mediators defined as entities (not exclusively human) that cause other entities to do things; in order to be able to study this complex social “model”, sociology must explain it by connecting the various entities (actors) between them, and by mapping a network and thus becoming a “sociology of associations”. See: Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, 2005.

64. The network theory proposed by Barabási is constructed from the point of view of exact sciences and shows that the phenomena and the events that make up the complex universe around us are interconnected to such an extent that everything is connected to everything else, and this complexity is a strict architecture that is subject to the laws and properties of networks; that latter determine

The notion of “network” is particularly useful for the topic of this study in terms of the support it provides for *visualising* this complex and discontinuous *something different/something else*, without simplifying it or uniformising it, keeping it outside the established dichotomy between the official (sphere/space) and the unofficial (sphere/space), and at the same time dissociated from the strict delimitations required for understanding the (conceptual and physical) space from an Euclidean perspective. The attempt to understand and explain the manner in which, in the context of the last decade of socialism in Romania, a number of artists did not produce art that was in direct political opposition to the regime, who did not formulate explicit dissident statements, who asserted (and usually still assert) political neutrality in their intentions, and who exhibited their works in official institutional spaces (or have aspired to do so), have, however, practiced a *different* kind of art and have managed to configure *something else* in the general artistic and cultural landscape, is very difficult, if not impossible without the support that can come from this theoretical instrument configured in the notion of “network”. Seen as “nodes” or as “actors”, as “parts” of a whole that is less complex than the individual that make it possible, these artists and their production of artefacts, events or new meanings can thus be *visualised* as being part simultaneously of the “world” surrounding them (i.e. the first public sphere of the socialist society) and of *the inside* of their own networks of communication and self-organisation, without this simultaneity generating (or relying on) a dichotomy. This type of visualisation made possible by the notion of network is not at all the result of a uniform, clear and friction-free landscape, but provides instead a localisation to those phenomena we have designated through the principle of heterotopia, preserving their discontinuity – a *different* kind of localisation and *something other than* a pretend segregation in an *underground* or an indiscernible dilution into “grey zones”.

Translated by Sorana Lupu

an understanding of the world that is fundamentally different from the one that is possible using the Euclidean model, according to which, for instance, physical spaces (and the distances between them) are definable through dimensions that can be measured in kilometres; the structure and the generic properties of networks, which can be demonstrated mathematically and applied to all the domains of exact sciences, show that the huge Euclidean dimensions are considerably smaller in the form under which they are found and operate in reality, in the shape of networks, reducing the complexity of the Universe to a “small world”. Albert-László Barabási, *Linked. The New Science of Networks*, Perseus Publishing, Cambridge, Massachusetts, 2002.

ARGUMENTE PENTRU UN PROGRAM.¹

CAZUL GALERIEI NOI ÎN ANII 1970

ALINA ȘERBAN

Între multiplele demonstrații de forță ale aparatului de propagandă și seriile de articole tematice ce surprind ampla panoramă socială și culturală a anului 1973, ziarul *Știința*² marchează evenimentul de deschidere a Galeriei Noi din București printr-o cronică semnată de redactorul revistei *Arta* Horia Horșia în numărul său din 13 decembrie 1973. În contrast cu tonul recunoscutibil, omogen și mâlos, al materialelor ce documentează salturile cantitative și calitative ale manifestărilor artistice găzduite de galeriile Uniunii Artiștilor Plastici [UAP], de casele de cultură și cluburile muncitorești din țară, „autentice tribune politice, de educare socialistă a maselor”, autorul se distanțează (atât cât este posibil) de tematismul angajat și de lecția materialismului dialectic. Din acest punct de vedere, textul lui Horia Horșia merită să fie apropiat nu doar în termenii unei recenzii, ci și al unui text introductiv, criticul reușind să sintetizeze fundamentele terenului de acțiune ale unui program curatorial *avant la lettre* care avea să particularizeze profilul galeriei-pilot. Articolul său este urmat o zi mai târziu, pe 14 decembrie, de cel al criticului de artă, Dan Hăulică publicat de această dată în revista *Contemporanul*. Citite retrospectiv, într-o imediată alăturare, cele două materiale polarizează traseele negociate ale unui moment izolat al istoriei instituțional-artistice locale ce a provocat în mod programatic o re-consolidare și o re-articulare a mediului expoziției ca platformă de dialog și reflecție critică, de coagulare a spiritului unei comunități și a unei generații de tineri artiști, precum și de scanare a unui corpus de preocupări și cercetări prezente în practica artistică contemporană perioadei.

Încă de la primul eveniment organizat în 1973 și până la momentul expoziției *Imagini ale istoriei* din 1975³, când galeria devine subiectul unor atacuri neplauzibile

-
1. Trimitere la articolul criticului de artă Mihai Drișcu, „Argumente pentru un program”, publicat în revista *Arta*, nr. 4/1974, p. 20.
 2. Organul de presă al Comitetului Central al Partidului Comunist Român.
 3. Expoziția este repudiată acid în *Știința*, nr. 10194 (31 mai 1975) de Adrian Petringenaru în articolul „Imagini care nu sunt ale artei. Pe marginea unei expoziții de la Galeria nouă din Capitală”. Petringenaru critică „subiectivarea istoriei”, „nivelul artistic real decepționant estetic-ideologic”, „articularea organică a documentului istoric cu evenimentul liric”, lucrările necorespunzând tematicii („marionetele-subumane” ale lui Mircea Spătaru, „figurile grotești” ale lui Ion Nicodim și portretele de „factură kitsch-panopticum” ale lui Ion Grigorescu), dar și asocierea „diletantă” a reproducerilor fotografice după frescele medievale și slaba recepție a expoziției în rândul publicului. Expoziția al cărei curator este Anca Arghir propunea o „versiune mai puțin apologetică a istoriei decât exista ea în practica curentă a artei publice”, prezentând personaje istorice ascetice, mai curând martiri decât hipereroi. Ioana Vlasiu, într-o corespondență, e-mail din 21 mai 2017. Subiectivismul și orientarea umanistă a expoziției este criticată de Raoul Șerban, Mihai Bandac, Constantin Crăciun și Adrian Petringenaru cu ocazia unei conferințe organizate în conexiune cu expoziția. „În cadrul respectivei conferințe, această tabără oficial «umanistă» a devenit ținta criticilor. Trebuie să reținem că aceasta se întâmpla la trei ani

apărute în interiorul UAP ce anulează la scurt timp „statutul său experimental”⁴, putem distinge existența unui laborator (instituțional) care răspunde realității artistice curente în două moduri: negociază (cu mai mult sau mai puțin succes) granițele prescriptive ale vocabularului artistic și defamiliarizează discursul artei cu exigențele ideologice, cu sterilul dicton de educare al maselor. Din această perspectivă, tipul de demonstrație propus de programul pilot al Galeriei Noi stă sub semnul unei dialectici impure caracterizate, pe de o parte, printr-un efort de descentrare a parcursului conformist și formalist al artei, regândindu-i teritoriile de manifestare, condițiile de prezentare și recepție — punând în discuție însăși conceptul de expoziție — și, pe de altă parte, printr-un proces de cartografiere și analiză a producției artistice locale, cu rezultate diferite reflectate în expozițiile tematice organizate trimestrial de galerie. De altfel, acest tip de dialectică impură, integrată sistemului cultural local și prezentă la toate nivelele operaționale ale statului, se traduce printr-o nuanțare și relativizare a raporturilor de putere existente în interiorul structurilor instituționale — precum Uniunea Artiștilor Plastici [UAP] sau Ministerul Culturii. Un rol important în fructificarea șanselor oferite de circumstanțele istorice ale momentului a revenit membrilor secției de critică a UAP, ale căror abilități individuale⁵ au contribuit la apariția noii platforme, dependentă însă financiar și administrativ de aparatul birocratic al uniunilor de creație, în speță al UAP. Astfel statutul noii poziții asumate de Galeria Nouă pe scena artistică românească a anilor 1970, excepțional, dar și echivoc în multe privințe, ca urmare a subordonării față de forurile ideologice, proiectează în fundal un șantier al relațiilor profesionale, al voințelor individuale și de grup, al încercărilor progresive de a provoca realitatea imediată, dar și al compromisurilor în urma cărora, în anumite momente, se produce o ștrangulare a autonomiei discursului curatorial. Acest fapt se reflectă într-o moderație a experienței expoziționale, în continuarea practicilor de expunere ale modernității, unde modelul contemplativ de recepție a artei este preferat în locul unei interogări a convențiilor de prezentare a obiectului

de la publicarea tezelor lui Ceaușescu despre „revoluția culturală”, care nu au fost urmate cu prea mult entuziasm la început. Criticile veneau acum de la cei care intenționau să continue Revoluția Culturală în România și vizau modul în care intelectualii se îndepărtaseră de mase, creând o artă înțeleasă numai de o elită.” Ion Grigorescu interviu cu Anders Kreuger, „Opusul exhaustivului”, în *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră* (Berlin: Sterberg Press, 2013), p. 284.

4. Anca Arghir, într-o corespondență e-mail din 13 septembrie 2016.
5. Potrivit informațiilor oferite de Anca Arghir într-o corespondență, e-mail din 13 septembrie 2016, criticul și istoricul de artă Anatol Mândrescu, redactor și mai apoi redactor-șef al revistei *Arta*, în acel moment vicepreședinte în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici, a avut un rol decisiv în deschiderea Galeriei Noi, determinând acceptul de funcționare al galeriei de către structurile oficiale ale UAP. De cele mai multe ori, prezența acestor factori decizionali umani sugerează o anume fluidizare a frontierei ideologice, o porozitate a straturilor cenzurii dând șansa, într-o realitate culturală osificată și tăcută, unor noi proiecte instituționale să prindă viață. Este și cazul galeriei Amfora, coordonată de redactorii revistei *Arta*, pentru o scurtă perioadă de timp, la inițiativa aceluiași Anatol Mândrescu. Deși tipul de experiență expozițională propusă de aceste instituții de artă — al căror statut era unul oficial — nu avea un caracter radical-reformist, ele au constituit în epocă o alternativă la încercările permanente de instrumentalizare propagandistică a artei, vizibilă în cazul tradiționalelor expoziții deschise în alte spații de expunere ale UAP din acea perioadă în București.

de artă, dar și printr-o absență a unei dimensiuni transnaționale a programului⁶ care ar fi putut declanșa noi forme de dialog instituțional și de schimb artistic în plan regional sau internațional. Felul în care revizităm și redescoperim astăzi urmele acestei dialectici impure sugerează necesitatea de a investiga realitățile aceluși moment istoric prin raportare directă la ceea ce a însemnat acesta atunci pentru comunitatea artistică locală, în condițiile existente de practică curatorială și expozițională, de dezbateri și teoretizare a practicilor artistice și, nu în ultimul rând, în contextul funcționării societății în termenii socialismului real. Din acest motiv, înainte de porni șirul de interogații asupra politicilor expoziționale ale Galeriei Noi, asupra rolului său ambivalent în reglementarea unui *altfel* de narativ vizual – cel al *noilor practici artistice*⁷ –, este important să înțelegem termenii particulari ai acestei inițiative în interiorul contextului material și social local care l-a generat, evitând în acest fel fetișizarea subiectului, dar și nevoia de a antrena exclusiv relații de sincronitate cu evoluțiile din plan regional sau internațional. Pentru că terenul local este unul diferit, interpretând această diferență nu doar în termenii unei istorii politice în care a fost ancorată în acel moment societatea românească, ci și în termenii unei specificități a modului de articulare spațială și ideatică a unei culturi, *localizarea* poate deveni un concept valid de investigare. *Localizarea* vizează o scriere culturală specifică sub care se configurează interesele și direcțiile estetice ale unei perioade, ale unei geografii artistice locale și care este inseparabilă de datele unui context (cultural, social, personal etc.), precum și de determinațiile unor terminologii artistice a căror valoare de semnificare vizează acea comunitate. *Localizarea* nu se referă doar la complexul de factori cauzali, cât (mai ales) la sensul și semnificațiile negociate de audiența și participanții epocii.

-
6. Este interesant din această perspectivă să analizăm evoluția unor proiecte instituționale similare din țări aparținând fostului bloc socialist, fondate și ele cu girul forurilor politice și de stat, dar care și-au negociat în mod diferit poziția. În funcție de realitățile istorice ale momentului, de natura viziunii ideologice și culturale asumate oficial, acestea instituții avansează noi *condiții și situații* de expunere, noi modalități de mediere a experienței artei. Privind galeria ca pe mod important între teoria critică și cercetare, între artă și politic, ca pe un nou instrument de implicare în meandrele prezentului, aceste inițiative au reușit să angajeze noi forme de activism politic, o nouă etică expozițională de reprezentare a realităților curente, noi constructe ideatice de citire a mesajului și esteticii artei și, nu în ultimul rând, de relaționare a căutărilor de pe terenul local al artei cu cele ale unor mișcări internaționale precum Fluxus, arta poștală, conceptualismul nord și sud-american sau cel vest-european. Ne putem gândi la rețeaua de galerii asociate centrelor culturale studențești din Belgrad, Zagreb, Novi Sad, Ljubljana active în anii '70, la Galeria Akumulatory 2 din Poznan sau la Galeria Foksal din Varșovia. A se vedea Dóra Hegyi, Zsuzsa László, Emese Süvecz, et al., eds., *Art Always Has Its Consequences*, Sternberg Press, Berlin, 2013, p. 284., Božena Czubak and Jarosław Kozłowski, eds., *Beyond Corrupted Eye: Akumulatory 2 Gallery 1972–1990*, Zachęta National Gallery of Art, Varșovia, 2012, Prelom Kolektiv, *SKC and Political Practices of Art*, Prelom Kolektiv, Belgrad, 2006
 7. Propun în cadrul acestui text o delimitare a practicilor artistice asociate în mod curent neo-avangardei de o serie de etichetări culturale, general acceptate, precum „artă alternativă”, „artă experimentală”, „artă (ne)oficială”, „artă conceptuală” etc., pentru a introduce în schimb o sintagmă apropiată din spațiul artistic iugoslav, cea de *New Art Practice* [noua practică artistică]. Pornind de la argumentele lui Marijan Susovski, *New Art Practice* ilustrează în mai bună măsură diversitatea de experiențe vizuale a perioadei și reflectă în mod direct heterogenitatea de limbaj a programului expozițional al Galeriei Noi. Vezi, Marijan Susovski (ed.), *The New Art Practice of the 1960s and 1970s in Yugoslavia*, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1978.

Textul de față pornește de la investigarea materialelor de presă, a textelor publicate în revista *Arta* de grupul de critici asociați galeriei, precum și de la câteva interviuri realizate prin e-mail cu o serie de martori⁸ ai momentului. Interesul acestuia nu este de a situa analiza într-un câmp al cercetării istorice, depărtându-se de un traseu cronologic, ci în cel al epistemologiei, pentru a studia poziția simptomatică a Galeriei Noi și a înțelege anumite demersuri de practică curatorială și instituțională care nu constituie doar urmarea unui climat politizat, ci și proiecția unei anume percepții și interpretări a rolului expoziției și a procesului artistic strâns legată de modernitatea românească și de fluxul de idei prezent în acel moment la nivelul comunității artistice. Indiferent de modul particular în care membrii secției de critică a UAP au reușit să transfere la nivelul expunerii diferitele cercetări și concepte curatoriale, apariția Galeriei Noi la finalul anului 1973⁹ a provocat o dinamizare a vieții artistice bucureștene. Prin dezvoltarea unei rețele profesionale proprii în țară, în acord cu interesele grupului de critici activi¹⁰, programul Galeriei Noi a reprezentat o încercare de schimbare a percepției asupra expoziției și, în primul rând, asupra expoziției tematice, transformând-o într-un *medium* de comunicare și transfer de cunoaștere, într-un nod cultural ce gastează posibile rute de interpretare a fenomenului artistic contemporan, de cele mai multe ori expunerea fiind completată de activități conexe precum „colocvii, simpozioane, discuții”¹¹ – desfășurate în sediul din strada Nicolae Iorga nr. 42. Din această perspectivă, importanța istoriei episodice a Galeriei Noi (1973–1977) provine mai ales din orizontul de așteptare deschis pentru comunitatea artistică locală, din tentativele de consolidare a unei stări de normalitate în ceea ce privește condițiile și circumstanțele de expunere a artei contemporane.¹² Putem nota aici și faptul că

-
8. Criticii și istorii de artă Anca Arghir și Ioana Vlasiu, artiștii Ion Grigorescu și Decebal Scriba.
 9. O săptămână mai târziu, pe 20 decembrie 1973, același organ de presă central, *Scînteia*, anunță inaugurarea Teatrului Național din București, printr-un articol intitulat „Arta nouă în casă nouă”, semnat de Natalia Stancu. Ecourile acestui eveniment bucureștean ocupă și în zilele următoare paginile ziarului, spre deosebire de momentul de deschidere al Galeriei Noi. Între 1973 și 1977 spațiul alocat de ziarul *Scînteia* întâlnirilor, colocviilor și expozițiilor organizate de galerie este unul extrem de mic. Cazul *Contemporanului* este întrucâtva similar. De aceea, meteorica prezență a Galeriei Noi în paginile presei centrale punctează, cred, și o trăsătură constituență a culturii românești manifestată printr-o anumită rezervă față de fenomenului artistic contemporan, tendință continuată și după 1990.
 10. Anca Arghir, Dan Hăulică, Mihai Drișcu, Julian Mereuță, Anatol Mândrescu, Horia Horșia. În toamna anului 1974, Anca Arghir este numită comisar responsabil al Galeriei Noi, după înlăturarea sa de la conducerea revistei *Arta*, nefiind membru de partid. După scandalul creat în jurul expoziției organizate în calitate de curator, *Imagini ale istoriei*, i se retrage mandatul urmând să prezideze „pasiv niste expoziții voit convenționale ale secțiilor de creație, cu organizatori numiți de UAP dintre membrii acestor secții”. Anca Arghir, corespondența e-mail.
 11. Horia Horșia „Galeria Nouă. Pe marginea expoziției «Ipostaze - Peisaj; Artă decorativă, Artă monumentală»”, în *Scînteia*, nr. 9720 (13 decembrie 1973).
 12. „Statutul experimental al Galeriei-Pilot” (Anca Arghir, corespondența e-mail) și scopul declarat al programului de promovare a artei românești contemporane rezonează cu gesturile altor instituții din spațiul Europei de Est precum Galeria de Artă Contemporană din Zagreb, Galeria Centrului de Artă din Praga sau Galeria Foksal din Varșovia. Prima dintre acestea este fondată în 1954 de Consiliul Popular al orașului Zagreb, cea de-a doua în 1964 de Uniunea Artiștilor Plastici Cehoslovaci. Galeria Foksal din Varșovia se deschide în 1966 sub umbrela Pracownie Sztuk Plastycznych [Atelierele Artelor Plastice din Polonia] în sediul său de pe strada Foksal, context similar cu cel al Galeriei Noi, aflată în clădirea care adăpostea

însăși existența galeriei, într-o perioadă în care socialismul autohton își manifestă primele metamorfozări radicale, contrazice ideea unui regres a vieții artistice imediat după scurta etapă de „liberalizare” a politicilor de stat. Galeria Nouă este poate, dacă nu singura, atunci cu siguranță unul dintre puținele spații-reper într-o posibilă istorie a instituțiilor artistice din România care a reușit, printr-o anumită constanță la nivel de program, dar mai ales datorită capacității și viziunii unor critici de artă, în condiții de izolare și înăsprire ideologică, să transforme *situațiile expoziționale* în terenul unor cercetări (curatoriale) punctuale: 1974, *Artă și Energie*, curator Dan Hăulică; 1974, *Arta și orașul. Reper*, curator Mihai Drișcu; 1975, *Lucrul – imaginea – semnul*, curator Anca Arghir; 1975, *Imagini ale istoriei*, curator Anca Arghir; 1976, *Mesaje contemporane*; 1976, *Arta în industrie*; 1976, *Arta și natura*¹³, curatori Horia Bernea, Geta Brătescu, Barbu Brezianu, Marin Gherasim, Bogdan Iacob, Ioana Șetran, Napoleon Tiron.

Pe de altă parte, așteptările existente la nivelul comunității artistice, consacrarea spațiului ca reper în lipsa unor altor termeni de comparație „decât marile manifestări oficiale (Expozițiile Republicane de la Dalles), rarele expoziții de artă modernă importate la București și imagini fragmentare din expoziții de artă contemporană prezentate în revistele consultate la Biblioteca UAP”¹⁴, ne determină să vorbim în acest caz de articularea unui opoziționism cultural¹⁵ *in nuce* și a unor forme incipiente de autoorganizare în interiorul structurii UAP, resimțite ulterior și în cazul rețelei de Atelier 35 din țară sau a seriei de expoziții cu program inițiată de Cenaclul Tinerețului (Atelier 35) din cadrul UAP în București. Aceste procese ne informează asupra tentativelor de forțare a limitelor impuse de regimul politic în câmpul culturii și de acomodare a instituției de artă cu o serie de practici discursive care încurajează explorarea unei linii de abordări intelectuale paralelă celei oficiale. Mai mult decât atât, opoziționismul cultural subliniază genealogiile politice ale practicilor expoziționale ale perioadei, ambianța proprie producției vizuale și straturile complicate ale interacțiunii dintre aparatul politic și spațiul de expunere.

Articolul lui Horia Horșia publicat cu ocazia expoziției inaugurale a galeriei, sub coordonarea artiștilor Ion Nicodim, Vlad Florescu, Viorel Mărginean și a criticului Mircea Simu, *Ipostaze – Peisaj; Artă decorativă, Artă monumentală*, introduce profilul celui mai nou spațiu expozițional din București, insistând asupra statutului aparte al programului curatorial atât în raport cu ideologia muzeală, cât și cu mecanismele de

sediul central al UAP în București. Termenul de Galerie-Pilot este introdus în 1963 cu ocazia Salonului Internațional al Galerieilor-Pilot de la Lausanne (1963, 1966, 1970), găzduit de Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, unde galeriile menționate sunt invitate să participe: <https://www2.unil.ch/unimedia2/expo/soixante/pilote.swf>, accesat online în Septembrie 2017. În catalogul primei ediții, istoricii de artă René Berger și Raymonde Moulin descriu galeria-pilot precum un „laborator al artei”, cu rol în „difuzarea” noului, un „prototip ideal” de spațiu de expunere.

13. *Artă și natură* (aprilie-mai 1976) ilustrează interesul grupului de critici de artă de a coopera cu artiști în organizarea expozițiilor.

14. Decebal Scriba, într-o corespondență e-mail din 6 martie 2017.

15. Termen introdus de filosoful Lev Kreft și teatrologul Aldo Milohnic în articolul „When the Avant-gardists Go Marching In”, în *Extending the Dialogue, Igor Zabel Association for Culture and Theory*, Ljubljana; Archive Books, Berlin; Erste Foundation, Viena, 2016, p. 386.

expunere prezente în cazul altor galerii bucureștene. Deosebirea „structurală, prin profil și program”¹⁶ corespunde unui „teritoriu de acțiune” dedicat „exclusiv [...] artei contemporane românești”, trimestrial fiind organizate „expoziții de amploare și lunar, una sau două expoziții mai restrânse”. Susținând o consolidare a expoziției ca obiect cultural, care nu este indiferent la planul realului, la afectele și implicațiile cotidianului, Galeria Noua propune o mutare a dezbaterilor din presă într-un nou cadru, dezbaterile fiind „exprimate de înseși expozițiile pe care le prezintă”. Galeria își asuma în acest fel o dublă funcție: participativă (o structură deschisă care invita publicul la dialog) și prospectivă (un centru de investigare a artei contemporane românești care urmărea „să exprime etapele semnificative ale evoluției sale permanente”). Principiile și obiectivele platformei expoziționale indicau șansa unei detașări de prototipul muzeal unde „obiectele” adunate erau „fixate odată pentru totdeauna în anumite odăi” și a unei aspirații către o cunoaștere a complexelor legături ale „artelor cu viața”. Concizia și directețea mesajului Galeriei Noi, pe care îl remarcă Horia Horșia, este completat de un sentiment al evadării „cătrec altceva”, după cum notează Dan Hăulică în articolul său din *Contemporanul*.¹⁷ Textul său inițiază, în completarea celui din ziarul *Scînteia*, o dezbatere pe marginea proiectului Galeriei Noi pornind de la o analiză a dimensiunii muzeale a expoziției. Problematizând statutul expoziției (de artă contemporană), unde accentul tradițional asupra obiectului se deplasează către un tip de demonstrație pe terenul ideilor, iar modul de prezentare se disociază de traseul muzeal static pentru a include acțiuni artistice *in progress*, Hăulică avansează în introducerea sa conceptul de „muzeu deschis”. Conceptul evidențiază noutatea programului galeriei-pilot, potențialitatea acestuia de a deveni un vehicul de reformare a instituției de artă în peisajul socialist. Criticul insistă asupra importanței „acestui dar prețios făcut mișcării artistice” — Galeria Nouă — din perspectiva unei teme pe care o anunță ca fiind relevantă pentru comunitatea artistică locală — cea a fondării viitoare a unui muzeu de artă contemporană. În pregătirea acestui moment, Galeria Nouă pare a-și asuma această funcție, așa cum Hăulică sugerează. În acest context, expoziția — acest „muzeu imaginar” — este interpretată ca fiind „locul unei joncțiuni”, unde operele sunt grupate „problematic”, în „jurul unor idei, după alte criterii decât cele placid cumulative”, a căror punere în scenă este deopotrivă „inteligibilă și percutantă”, spărgând „coexistența pasivă” a operelor. „Muzeografia adaptată expoziției” de artă contemporană este „intensă”, „punctând cu îndrăzneți demonstrative articulațiile problemelor”. Programul-pilot al Galeriei Noi participă astfel la o posibilă istorie a instituțiilor de artă în România unde tradiționala expunere muzeală este înlocuită de un „laborator”, „un șantier”¹⁸

16. *Ibid.*

17. Dan Hăulică, „Spre un muzeu deschis”, în *Contemporanul*, nr. 51 (vineri 14 decembrie 1973).

18. Revista *Arta* va avea un rol important în medierea expozițiilor organizate de galerie către comunitatea artistică locală și internațională (revista fiind distribuită către uniunile de creație din alte țări). Deoarece o parte a criticilor implicați în programarea expozițiilor de la Galeria Nouă sunt angajați și în munca editorială a revistei *Arta*, anumite expoziții colective sunt prezentate pe larg în paginile acesteia, în acest fel revista preluând funcția unui catalog al evenimentelor organizate. Este cazul expozițiilor tematice:

de testare a ideilor, de „un atelier” al noilor tendințe unde nu obiectul finit contează, ci „opera în desfășurare”. Potrivit lui Hăulică, Galeria Nouă obține rolul unui „mar-tor inteligent” al experiențelor artistice cotermporane, al unui „muzeu *in nuce*” deschis către experiment, către confruntări publice ce „impun privitorului un alt tip de receptare a operelor” și ale cărui „soluții” curatoriale și expoziționale vor „triumfa” pe viitor în muzeele conservatoare.

Prin parcurgerea celor două texte și având în minte diversele documente disparate publicate în epocă pe marginea seriilor de expoziții și evenimente deschise în sediul din strada Nicolae Iorga, o seamă de trăsături ale programului sunt mobilizate.

1. În ciuda dependenței de structurile oficiale ale statului și ca urmare a administrării și coordonării galeriei de către secția de critică a UAP¹⁹, profilul Galeriei Noi va fi definit în esență de o abordare intelectualizată a programului curatorial. Din acest motiv, expozițiile vor oglindi diversitatea ideilor și temelor investigate de membrii secției de critică, consolidând pe scena artistică a momentului, în formate de expunere extrem de diferite, o platformă curatorială dedicată „demonstrațiilor, cercetărilor pe terenul creației”.²⁰ În climatul politic și cultural al mijlocului anilor '70²¹, proiectele propuse de galerie oferă privitorului acces la un *pool* de informații și de preocupări a căror noutate intra în conflict cu discursul Saloanelor oficiale. În schimb, experiența expozițională²² nu era atât de neașteptată, nefiind marcată de o trecere de la *obiect* la *spațiu*, de la spectator la participant (în termenii lui Benjamin Buchloh).²³ Astfel, laboratorul Galeriei Noi este dedicat observațiilor lucide și demonstrațiilor curatoriale, la nivelul expunerii existând o anumită moderație și prudență.

2. Un alt aspect care reiese din textele perioadei se referă la poziția nouă pe care și-o asumă criticul de artă, „ieșit din imobilismul analitic”²⁴, pentru a se implica activ

1974, *Artă și Energie*, curator Dan Hăulică; 1974, *Arta și orașul. Repere*, curator Mihai Drișcu; 1975, *Lucrul - imaginea - semnul*, curator Anca Arghir.

19. Potrivit Ancăi Arghir, galeria trece în regia secției critică în 1974.

20. Anca Arghir, corespondența e-mail.

21. Ani în care proiectul embrionic al socialismul dinastic în România începe să-și fixeze tiparele, iar firavele tendințe de deschidere ajung să fie sugrumate. Treptat, ușile deschise anterior sunt rând pe rând închise. Nu doar vizita realizată de Nicolae Ceaușescu în Coreea de Nord în 1971 afectează fizionomia politicii interne, cât și criza internațională a petrolului din 1973. În același an în care Galeria Nouă se deschide, poetul Adrian Păunescu înființează Cenaclul Flacăra, fenomen cultural de masă, avanpost al ideologiei naționaliste în epoca Ceaușescu.

22. În raport cu cazul polonez sau iugoslav, unde galeria devine un spațiu al experienței totale, un *environ-ment* complex, unde atitudinile progresiste îmbracă forma performanței, a *happening*-ului, a unor anti-expoziții, a unor acțiuni experimentale ce implicau o regândire a tradiției moderniste a expunerii și o inaugurare a unor modele colective de lucru, expozițiile prezentate de Galeria Noi sunt destul de conformiste.

23. Benjamin Buchloh, citat în John Rajchman, „Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions”, în *Tate Papers*, no. 12 (Autumn 2009), <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>, accesat online 26 December 2017.

24. Cristina Anastasiu, „O axiomă limpede enunțată”, în *Arta*, București, nr. 4/1974, p. 24.

în zona curatorială elevând statutul expoziției la nivel de discurs. „Criticul-autor”²⁵ caută noi modalități de mediere a noilor practici artistice către publicul larg și promovează expoziția ca pe un spațiu de întâlnire a artelor cu realitatea, cu viața, combătând inerția instituțională. Mihai Drișcu nota în articolul său „Argumente pentru un program”²⁶ importanța situării criticului „într-un rol activ”, ca „factor dinamizator în cadrul circuitelor culturale” contemporane, cercetând peisajului societal pornind de la căutările și experiențele artiștilor.

3. Similar cu alte inițiative artistice din regiune, proiectul-pilot al Galeriei Noi a reprezentat o încercare de câștigare a unei anumite independențe față de structurile de control ale statului, dar și față de modelul instituțional muzeal. Utilizând în principal expoziția ca formă de prezentare a producției artistice contemporane, criticul-autor a dezvoltat strategii specifice care să-i asigure autonomia. Neutralitatea afirmată nu a avut însă un caracter politic subversiv. Ea a urmărit configurarea unui spațiu dedicat unor pure cercetări pe terenul artei, într-un sens apropiat intențiilor grupului de critici ai Galeriei Foksal din Varșovia, reflectând, de o manieră mai puțin radicală ca în cazul polonez, asupra procesului creativ, asupra ideilor, proceselor și realităților care definesc condițiile de producție în arta contemporană românească. Afirmând rolul expoziției ca fenomen cultural de actualitate, ca „operă deschisă”²⁷, Galeria Nouă a testat o seamă de intuiții curatoriale, integrând discursul expozițional local într-un circuit internațional al ideilor.

4. Acest lucru a presupus în primul rând o regândire a dimensiunii colective a expoziției, expozițiile de grup nefiind „saloane democratice”²⁸, ci o modalitate de articulare a unor idei comune, de afirmare a esteticului ca dimensiune a unei realități colective²⁹. Restatuând și revalorizând funcția expoziției tematice pornind de la noi principii, Galeria Nouă reușea să producă o serie de expoziții-reper pentru scena artistică din România, unde artiști de facturi extrem de diferite și medii artistice diverse (de la pictură, sculptură, grafică la instalații, obiect, fotografie, design etc.) interacționau. Expozițiile tematice nu propuneau „un inventar de obiecte dintr-un concurs pe o temă dată, ci totalul ivit din obiectiva lor sinergie”, „calitatea care învinge este aceea prin care particularul se supune semnificației ansamblului”.³⁰ Totodată, expozițiile tematice de grup, prin titlul lor, aveau un grad mare de generalitate, fiind suficient de ambigue³¹ pentru a include atât reprezentanți ale noilor practici artistice, cât și poziții artistice apropiate de forurile de condu-

25. *Ibid.*

26. Mihai Drișcu, *op. cit.*

27. Dan Hăulică, *op. cit.*

28. Anca Arghir, corespondență e-mail.

29. Mihai Drișcu, *op. cit.*

30. Anca Arghir, „Climatul inteligenței”, în *Arta*, București, nr. 4/1974, p. 24.

31. Această generalizare sau ambiguitate tematică este asumată pentru a evita codurile și constrângerile pe care le impuneau expozițiile oficiale, dar și pentru a include sub umbrela lor o varietate de atitudini artistice. Ioana Vlasiu, într-o corespondență e-mail din 21 mai 2017.

cere. Heterogenitatea formelor artistice va constitui, de altfel, o trăsătură distinctă a profilului curatorial al galeriei. Horia Horșia remarca, în cazul primei expoziții, diversitatea „personalităților, a viziunii, a facturii stilistice, a accepțiunii” temei. Expoziția devenea în acest mod un „instrument al deschiderii artei [...] către o varietate tot mai concludentă de experiențe, de confruntări semnificative – între artiști, dar și între artiști și public”, după cum nota Hăulică în articolul din *Contemporanul*. Revizitând corpusul de expoziții organizate, observăm o apetență pentru un sincretism al limbajelor – urmărindu-se atât semnificațiile dobândite de civilizația și cultura tradițională locală, cât și dialogul cu noile tendințe artistice și problematici teoretice din spațiul internațional.

Expoziția *Artă și energie* (aprilie – iulie 1974) propunea o lectură prospectivă a relației dintre artă și gândirea tehnică, aducând în prim plan un curent intelectual al momentului, cel a scientizării artei. Grupând o seamă de poziții artistice heterogene³², curatorul Dan Hăulică aborda experimentele asupra formei din perspectiva cercetărilor întreprinse în câmpul imaginii cu ajutorul computerului, al matematicii, ciberneticii, bionicii și artei optice. Conceptul curatorial „descifra sensuri și idei ce privesc aportul artei la întreaga evoluție a civilizației umane”, devoalând o nouă sensibilitate vizuală ce marja pe constructe științifice, pe utopiile constructivismului, ale artei abstracte și apela la concepte provenite din estetica informațională³³ sau teoria Gestaltismul.

Arta și orașul. Repere (noiembrie – decembrie 1974) este cea de-a doua expoziție tematică amplă organizată de Galeria Nouă la propunerea criticului Mihai Drișcu. Conceptul curatorial, axat asupra câtorva nuclee tematice, indică circums-

32. Printre artiștii invitați se numără: Horia Flămându, Cristian Breazu, Tereza Panelli, Brăduț Covaliu, Ștefan Câlția, Șerban Gabrea, Ariadna Nicodim, Adrian Maftei, grupul Sigma, Geta Brătescu, Șerban Epure. Cele trei expoziții personale ale artiștilor Napoleon Zamfir, Șerban Epure și Pavel Ilie au reprezentat enunțuri specifice adresate temei centrale a expoziției, reflectând pe marginea joncțiunii dintre artă și teoriile științifice. În paralel au fost organizate o serie de dezbateri și prezentări: „Problemă cu trei elemente: formă-funcție-ambiență” la care participă criticul Octavian Barbosa și membrii grupului Sigma, Ștefan Bertalan și Constantin Flondor (pe 24 aprilie); „Gândirea matematică în arta contemporană”, unde artistul Șerban Epure susține o prezentare cu tema „Pictură, grafică și matematică”, iar arhitectul Adrian Gheorghiu „Geometrie și sculptură” (pe 1 mai); „Compoziția muzicală și gândirea contemporană în artă” este analizată de compozitorii Aurel Stroe, Octavian Nemescu, Lucian Mețianu (reprezentanți ai spectralismului muzical) și de muzicologul Gheorghe Fircă (pe 2 mai). Examinarea întâlnirilor dintre „Artă, știință și filosofie” sunt urmărite de criticul Titus Mocanu, profesorii Edmond Nicolau și Victor Săhleanu (pe 3 mai), iar „Arta și energia din perspectiva poezilor” îi are invitați pe Nina Cassian, Ștefan Augustin Doinaș și Nichita Stănescu (pe 21 iunie).

33. Revista *Arta*, București, nr. 1/1974, publică pe larg un interviu cu filosoful Max Bense despre sistemul fundamentării științifice a artei. În 1973, are loc ultima expoziție a rețelei internaționale *New Tendencies* [Noile Tendințe], fondată la Zagreb în 1961, mișcare non-aliniată ce promova un nou tip de sensibilitate vizuală bazată pe integrarea celor mai recente tehnologii, pe cercetarea vizuală, pe o interpretare holistică a științei, potrivit istoricului de artă Armin Medosch. Vezi, Armin Medosch, „Art as Visual Research. A Tendency in *New Tendencies*”, în *Journal for Research Culture*, <https://researchcultures.com/issues/1/art-as-visual-research.html>, accesat online mai 2017. Expoziția intitulată *Tendencies 5* (*Constructive Visual Research, Computer Visual Research, Conceptual Art*) este găzduită de Galeria de Artă Contemporană din Zagreb (prezentă în programul galeriilor-pilot de la Lausanne) și de Muzeul Tehnic din Zagreb.

tanțele legăturilor contemporane dintre artă și spațiul urban, investigând posibilele strategii participative ale „artei în oraș”. Trecând de la „pictura de reprezentare” la „utopia concretă”, conceptul curatorial devine un cadru eboșă pentru un nou tip de înțelegere a ambientului urban, apelând la o paletă largă de răspunsuri³⁴: de la convenționala reprezentare a orașului („pictura de consemnare” cum o numește Drișcu) la proiecte de acțiuni artistice temporare dedicate spațiilor publice colective; de la neoconstructivismul pictural la structuri modulare universaliste; de la propuneri de sistematizare urbană și de design pentru mobilier urban la signalistica în spațiul public. Se adăugă acestora și mici inserturi documentare ce redau în fotografie situații arhitecturale specifice din întreaga lume, precum și „vechea ambianță orășenească autohtonă”.³⁵ Propunerea lui Mihai Drișcu, mai ambivalentă decât lasă să se citească din titlul expoziției, reconsidera rolul social al artistului de pe noi coordonate, cele ale unei realități viitoare, ideale, unde arta reprezenta o formă de intervenție directă asupra comportamentului social³⁶.

Lucrul - imaginea - semnul (februarie 1975) este, fără îndoială, una dintre cele mai complexe demonstrații curatoriale întreprinse de galerie sub semnătura criticului de artă Anca Arghir. Sintetizând un cumul de reflecții critice publicate anterior în revista *Arta* sub titlul *Structuri ale stilului*, expoziția evidențiază într-o succesiune de secțiuni de inspirație semiologică — „Codul subiectivității perceptive”, „Codul obiectivității”, „Codul metaforic” și „Codul pictogramatic” — sensurile și semnificațiile pe care semnul vizual le obține în raporturile dintre artă și realitate. Urmărind o analiză a structurii mesajului, a modului particular în care se articulează lexiconul iconic și dimensiunea conceptuală a obiectului de artă, Anca Arghir reunea sub umbrela demersului curatorial un ansamblu de „scriituri” vizuale ce documentau trecerea de la „conștiința stilului” la „conștiința informațională” în praxis-ul artistic contemporan. Antrenând sofisticate moduri de cunoaștere și interpretare a „muncii artistice”, expoziția devenea un studiu sistematic asupra conceptului de *lucru*, asupra „mutațiilor din planul atitudinii față de stil și metodologia vizuală”, denunțând „rezistența habitudinilor de lectură” și „fixația axiologicului”. Remarcabilă prin acuratețea teoretică și prin problemele ridicate ce țin în mare măsură de ontologia artei, cercetarea curatorială urmărea permutațiile semantice ale artei contemporane și modalitățile prin care artistul reușea să dezvolte „o gramatică funcțională care să poată formula evaluarea subiectivă a lumii”.³⁷

34. Aproximativ 59 de artiști expun, printre care și grupul de arhitecți Alexandru Beldiman, Gheorghe Verona, Petre Vraciu cu un proiect pentru un centru de arte vizuale. Trei expoziții personale ale artiștilor Marin Gherasim, Adina Caloenescu și Mihai Olos extind, prin proceduri artistice particularizate conceptual, direcțiile expoziției centrale. O întâlnire dedicată arhitecturii Bucureștiului are loc pe 19 decembrie 1974, coordonată de criticul Dan Hăulică. În continuarea programului, evenimentul „Arta și orașul în cuvânt și imagine” a reunit scriitori și artiști. Participă scriitorii Vasile Nicolescu, Gabriela Melinescu, Marin Sorescu, Mircea Horia Simionescu.

35. Mihai Drișcu, text curatorial publicat în pliantul expoziției.

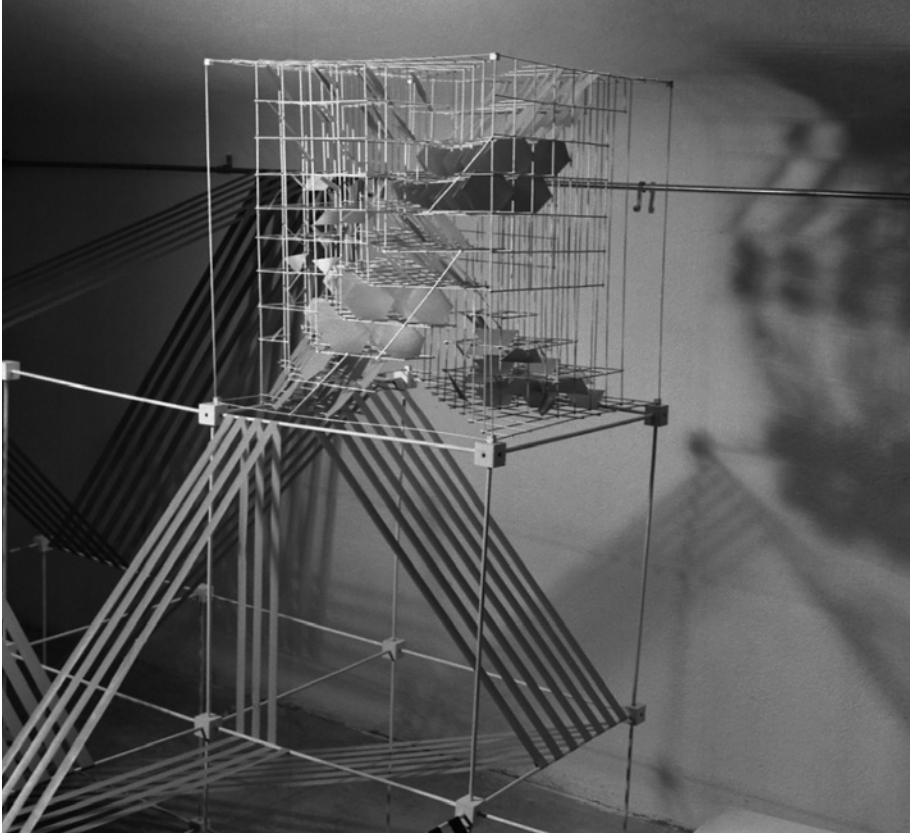
36. Mesajul expoziției rezonază cu atitudini intelectuale și tendințe artistice internaționale care împărtășesc un interes pentru noile tehnologii, pentru transformarea artei într-un câmp social relațional ce legitimează un „viitor dincolo de alienare și heteronomie”. Vezi, Armin Medosch, *op. cit.*

37. Anca Arghir, text curatorial publicat în pliantul expoziției.

Analizând istoria abrupt întreruptă³⁸ a Galeriei Noi, observăm cum discursul curatorial este unul destul de specific, angajat într-un proces de experimentare cu condiția contemporană a artei, sensibil la noi forme de expresie, ce educă ochiul în direcția unei defamiliarizări de formalismul artei oficiale. Sugerez în acest text o recunoaștere a dimensiunii reformatoare a programului-pilot al Galeriei Noi care, în acei ani de transformare structurală a societății românești, acordă un nou sens expoziției: de la o acumulare placidă de obiecte la un laborator al ideilor. Totuși, raportul inegal între propunerile curatoriale și peisajul politic al momentului provoacă o incompletitudine a proiectului instituțional tradusă nu doar la nivelul expunerii care, cu rare excepții, depășește paradigma muzeală, ci și al limitărilor impuse de profilul expozițiilor tematice.³⁹ Din această perspectivă este extrem de important ca termenii și conceptele cu care lucrează *criticul-autor* să fie reevaluați, reconsiderându-le importanța într-o rescriere viitoare a istoriei artei. Merită de asemenea să examinăm nu doar gradul de adeziune la ideile occidentale, subscrierea față de un model analitic al artei, ci și modul în care a fost gestionat, în noile circumstanțe culturale ale epocii, raportul dintre tradiție și modernitate în practica expozițională românească. În scurta sa existență, Galeria Nouă își va afirma deschis interesul său programatic pentru actualitate, pentru circumstanțele (tehnologice și teoretice) ale noilor practicilor artistice, pentru o autonomizare a discursului expozițional, unde *criticul-autor* preia rolul unui agent responsabil de introducerea în vocabularul artei locale a unor noi termeni și modele interpretative ale artei.

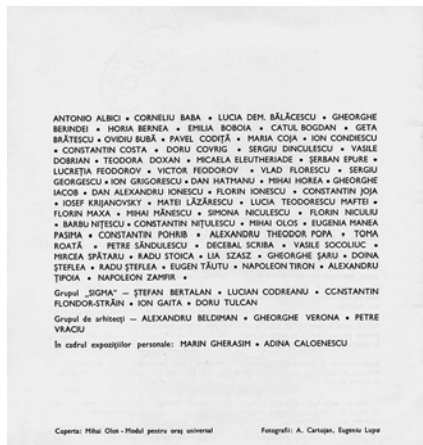
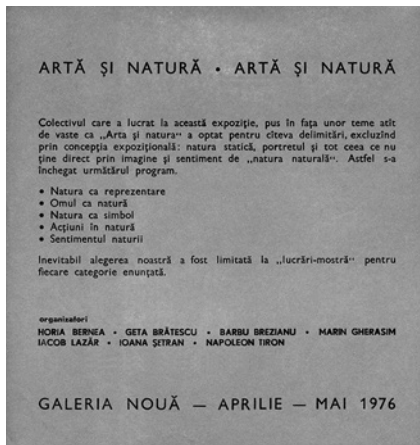
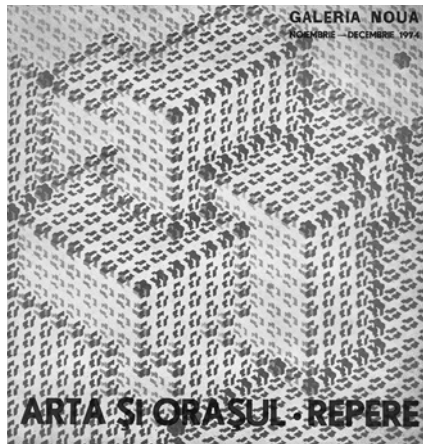
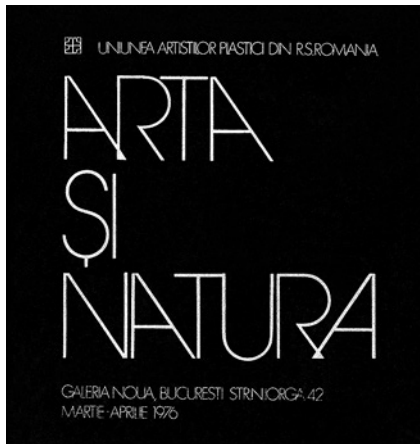
38. Elitismul caracteristic expozițiilor inițiate de membrii secției de critică nu era pe placul artiștilor care nu erau invitați să expună. „Tineretul era entuziasmat, cei curajoși erau invitați să expună. Grupul, care cerea o schimbare și a conducerii Uniunii, mergea pe linia veche de «sindicat», care nu ținea seama de «valoare», intuind perfect viitoarea «Cântare a României» (amestecarea cu amatorii)”. Ion Grigorescu, corespondență e-mail 4 martie 2017. Ziarele *Scinteia* și *Contemporanul* publică intermitent articole ce desființează mesajele artei occidentale, acuzată de „snobism pedant și dezorientat”, de alienare. Petre Datculescu în „«Arta imposibilă» sau imaginația pierdută” (*Contemporanul*, 15 martie 1974) descrie, în cheia criticii angajate ideologic, traseul artei occidentale prezentând (în text și imagini), lucrările și acțiunile artiștilor din cadrul Festivalului de Toamnă de la Paris, *Aspects de l'Art Actuel* (1974), precum Vito Acconci, Jannis Kounellis, Charlemagne Palestine, analizând în încheierea articolului *performance*-ului lui Chris Burden, *Shoot* din 1971.

39. Cu toate că tematica expozițiilor este destul de variată, se întâmplă ca anumiți artiști să fie invitați să expună în mai multe proiecte. Ioana Vlasiu, corespondență e-mail.

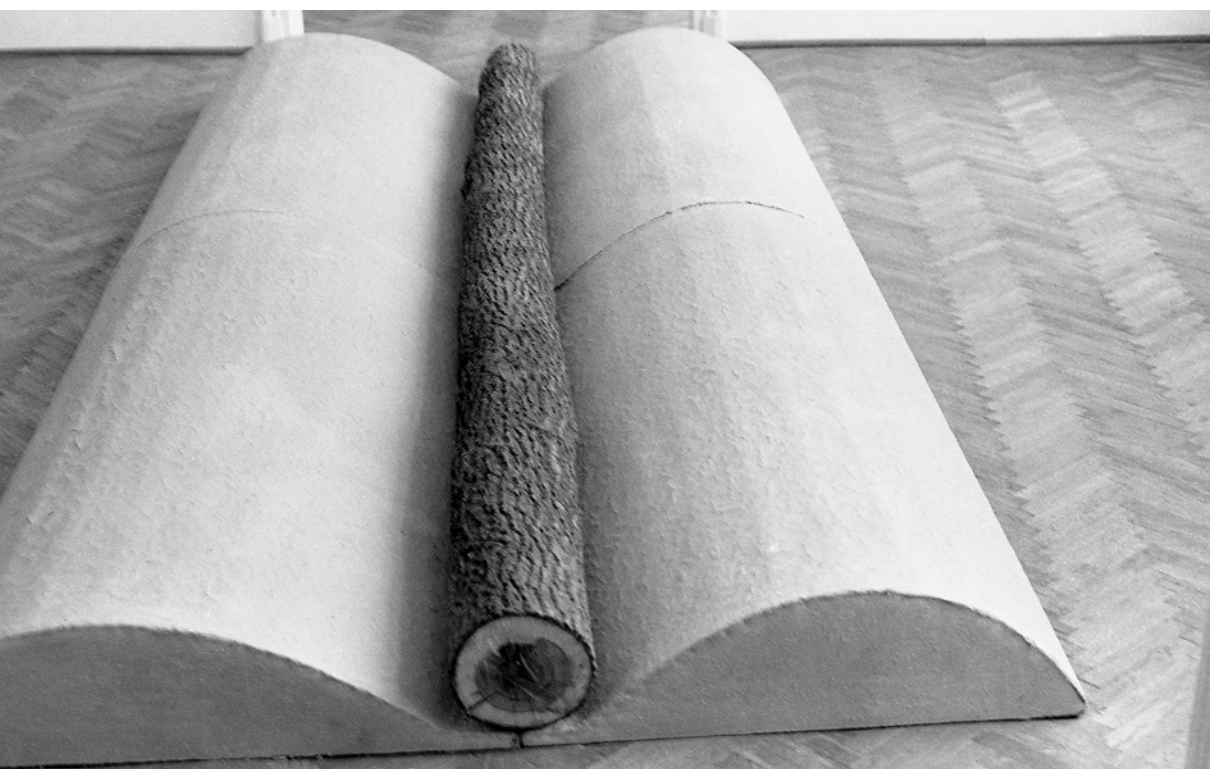


(Artă și energie) Art and Energy, Galeria Nouă, Bucharest, 1974, exhibition view.
Photo: Courtesy of Alina Șerban/Anca Arghir





Catalogues of the exhibitions *Artă și Natură* (*Art and Nature*), 1976, and *Arta și Orașul* (*Art and the City*), 1974, Galeria Nouă, Bucharest. Courtesy of Anca Arghir



Up: Pavel Ilie, *Lupta ingerului* (*The Fight of the Angel*), exhibited at Galeria Noua, Bucharest, 1974.
Down: Pavel Ilie, *Untitled*, exhibited at Galeria Noua, Bucharest, 1974.

ARGUMENTS FOR A PROGRAMME¹. THE CASE OF GALERIA NOUĂ (THE NEW GALLERY) IN THE '70S

ALINA Șerban

Among the multiple demonstrations of power made by the propaganda apparatus and the series of themed articles capturing the social and cultural panorama of the year 1973, the issue of *Scinteia* (*The Spark*)² newspaper from December 13, 1973, marked the opening of the Galeria Nouă (New Gallery) in Bucharest with a review by Horia Horșia, editor of *Arta* magazine. In contrast with the recognisably homogenous, stodgy tone of articles documenting quantitative and qualitative leaps made by art exhibitions hosted by the galleries of the Artists' Union (UAP), houses of culture, and workers' clubs around the country, "authentic political tribunes for socialist education of the masses," the author distances himself (as far as this was possible) from politically engaged themes and dialectical materialism. From this point of view, Horia Horșia's text warrants examination, not only as a review, but also as an introduction, since the critic succeeds in summarising the fundamentals of a wide-ranging curatorial programme *avant la lettre* that was to make the pioneering gallery stand out. His article was followed a day later, on December 14, by an article by art critic Dan Hăulică, published in *Contemporanul* (*The Contemporary*). Read with historical hindsight and in juxtaposition, the two articles throw into relief the paths negotiated during an isolated moment in the history of local arts institutions, and which systematically gave rise to a re-consolidation and re-articulation of the exhibition medium as a platform for dialogue and critical reflection, for crystallisation of a community spirit and generation of young artists, and for the examination of a range of interests and research to be found in the artistic practice of the period.

From the very first event, held in 1973, to the *Images of History* exhibition in 1975,³

-
1. Reference to art critic Mihai Drișcu's article "Argumente pentru un program" (Arguments for a Programme), in *Arta*, Bucharest, no. 4/1974, p. 20.
 2. The press organ of the Central Committee of the Romanian Communist Party.
 3. The exhibition was trenchantly repudiated in *Scinteia* (*The Spark*), no. 10194 (31 May 1975), by Adrian Petringenaru in his article "Imagini care nu sînt ale artei. Pe marginea unei expoziții de la Galeria nouă din Capitală" (Images that do not belong to art. In the margins of an exhibition at the capital's New Gallery). Petringenaru criticises the "subjectivity of the history", "the deceptively aesthetic-ideological real artistic level", "the organic articulation of the historic document with the lyric event", works that do not fit the theme (Mircea Spătaru's "subhuman marionettes", Ion Nicodim's "grotesque figures", and Ion Grigorescu's "kitsch panopticum-like" portraits), as well as the "dilettante" association of photographic reproductions of mediaeval frescos and the exhibition's poor reception by the public. The exhibition curated by Anca Arghir proposed a "less apologetic version of history than exists in the

when the gallery was subjected to unfounded attacks from within the UAP, which soon led to cancellation of its “experimental status”,⁴ we can distinguish the existence of an (institutional) laboratory that responded to the current situation of the arts in two ways: it negotiated (with greater or lesser success) the prescriptive boundaries of the artistic vocabulary and de-familiarised the discourse of art, with its ideological dictates and sterile dicta regarding education of the masses. From this point of view, the type of demonstration put forward by the pilot programme of the New Gallery rests under the sign of an adulterated dialectic, characterised, on the one hand, by an attempt to decentre the conformist and formalist trajectory of art by rethinking its territories of manifestation, its conditions of presentation and reception, bringing into discussion the very concept of the exhibition, and, on the other hand, by a process of mapping and analysing local arts production, with varying results, as reflected in the themed exhibitions held every quarter by the gallery. In any event, this type of adulterated dialectic, integrated into the local cultural system and present at every functioning level of the state, resulted in a nuancing and relativising of the power relations that existed within institutional structures such as the UAP or Ministry of Culture. Members of the criticism section of the UAP played a major part in building on the opportunities arising from the historic circumstances of the moment; their individual aptitudes⁵ contributed to the creation of the new platform, although it was financially and administratively dependent upon the bureaucratic apparatus of the artists’ unions, and on the UAP in particular. Thus, the status the Galeria Nouă acquired within the Romanian arts scene of the ’70s, which was exceptional, but also equivocal in many respects, as a result of its subordination to ideological forums,

current practice of public art,” presenting ascetic historical figures, martyrs sooner than hyper-heroes. Ioana VlasIU, electronic mail message, 21 May 2017. The subjectivism and humanist orientation of the exhibition was criticised by Raoul Șerban, Mihai Bandac, Constantin Crăciun, and Adrian Petringenu-ru at a conference held in connection with the exhibition. “At the conference in question, this officially ‘humanist’ camp became the target of criticism. We should remember that this happened three years after the publication of Ceaușescu’s theses about ‘cultural revolution’, which were not greeted with any great enthusiasm at first. The criticism now came from those who intended to continue the Cultural Revolution in Romania and as aimed at the way in which intellectuals had grown distant from the masses, creating an art understood only by an elite,” Ion Grigorescu, interview with Anders Kreuger, “Opusul exhaustivului” (The opposite of the Exhaustive), in *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră*, Sternberg Press, Berlin, 2013, p. 284.

4. Anca Arghir, e-mail correspondence, September 13, 2016.
5. According to the information provided by Anca Arghir in an e-mail correspondence September 13, 2016, critic and art historian Anatol Mindrescu, editor and later editor-in-chief of *Arta* magazine, and at the time vice-president of the UAP, played a decisive role in the opening of the New Gallery, bringing about acceptance of the gallery among the official structures of the UAP. More often than not, the human presence of such decision makers suggests a certain fluidity of the ideological boundary, a porosity in the layers of censorship, providing an opportunity, in an ossified and mute cultural reality, for new institutional projects to take on life. Such was also the case of the Amfora Gallery, run by editors of *Arta* magazine for a short period, at the initiative of Anatol Mindrescu. Although the type of exhibition experience proposed by such art institutions — whose status was official — was not radical and reformist, at the time they provided an alternative to the constant attempts to regiment art for propaganda purposes, visible in the case of the traditional exhibitions held in other UAP spaces in Bucharest in the same period.

stands against a backdrop of professional working relations, individual and group objectives, and also compromises, which, at times, led to a strangulation of the autonomy of the curatorial discourse. This is reflected in the moderation of the exhibition experiment, in the continuation of exhibition practices specific to modernity, where the contemplative model of the reception of art is favoured over interrogation of the conventions whereby the art object is presented, as well as in the absence of any transnational dimension to the programme,⁶ which might have unleashed new forms of institutional dialogue and artistic exchange regionally or internationally. The manner in which we revisit and rediscover today the traces of this adulterated dialectic suggests the need to examine the realities of that historical moment by directly relating to what it meant at the time for the local artistic community, in the existing conditions of curatorial and exhibition practice, debate and theorisation of artistic practices, and, not least, in the context of how society worked in terms of real socialism. For this reason, before we begin a series of questions about the exhibition policies of Galeria Nouă, its ambivalent role in regulating a *different* visual narrative, that of the *new artistic practices*,⁷ it is important that we understand the particular terms of this initiative within the local material and social context that gave rise to it, thereby avoiding any fetishisation of the subject, but also the need to draw solely on relations of synchronicity with developments regionally or internationally. Because the local terrain is different, by interpreting this difference not only in terms of a political history in which Romanian society was rooted at that time, but also in terms of the specificity of a culture's means of spatial and ideatic articulation, *localisation* can become a valid concept of investigation. *Localisation* concerns a specific cultural text

-
6. It is interesting from this standpoint to examine the evolution of similar institutional projects in other countries of the former communist bloc, projects established with the approval of state and political forums, but which negotiated their position differently. Depending on the historical realities of the moment, which were to do with the official ideological and cultural outlook, these institutions put forward new *conditions* and *situations* for exhibiting, new modes of mediating the art experience. Viewing the gallery as an important node between critical theory and research, between art and politics, as a new instrument for getting involved in the twists and turns of the present, such initiatives succeeded in engaging new forms of political activism, a new exhibition ethic for representing current realities, new ideatic constructs for reading art's message and aesthetic and, not least, for interrelating researches in the local field of art with those of international movements such as Fluxus, postal art, north- and south-American and west-European conceptualism. We may think of the network of galleries associated with student cultural centres in Belgrade, Zagreb, Novi Sad, and Ljubljana, active in the '70s, of the Akumulatory 2 Gallery in Poznan, and the Foksal Gallery in Warsaw. See Dóra Hegyi, Zsuzsa László, Emese Süvecz, et al., eds., *Art Always Has Its Consequences*, Sternberg Press, Berlin, 2011, Bożena Czubak and Jarosław Kozłowski, eds., *Beyond Corrupted Eye: Akumulatory 2 Gallery 1972–1990*, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, 2012, Prelom Kolektiv, *SKC and Political Practices of Art*, Prelom Kolektiv, Belgrade, 2006.
 7. In this text I set out to delimit the artistic practices currently associated with the neo-avant-garde from a series of generally accepted cultural labels such as “alternative art”, “experimental art”, “(un)official art”, “conceptual art” etc. and instead to introduce a term taken from the Yugoslav artistic space, that of *New Art Practice*. Based on the arguments of Marijan Susovski, the term *New Art Practice* illustrates the diversity of the period's visual experiences and directly reflects the heterogeneity of the language of Galeria Nouă exhibition programme. See, Marijan Susovski (ed.), *The New Art Practice of the 1960s and 1970s in Yugoslavia*, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1978.

beneath which are configured the aesthetic interests and directions of a period, of a local artistic geography, and which is inseparable from the givens of a (cultural, social, personal) context, as well as from the determinations of artistic terminologies whose signifying value concerns that community. *Localisation* refers not only to the complex of causal factors, but also, more particularly, to the meaning and significations negotiated by the audience and actors of the period.

The present text sets out from research into press materials, the texts published in *Arta* magazine by the group of critics associated with the gallery, and from interviews conducted by e-mail with a series of witnesses to the moment.⁸ It is not interested in situating the analysis within a field of historical research, but distances itself from a chronological track and moves closer to epistemology, in order to study the symptomatic position of Galeria Nouă and to understand certain curatorial and institutional approaches that are not only the consequence of a politicised climate, but also the projection of a certain perception and interpretation of the role of the exhibition and the artistic process closely linked to Romanian modernity and the flux of ideas present at that time within the artistic community. Regardless of the particular way in which members of the criticism section of the UAP managed to shift to the exhibition level various curatorial research and concepts, the creation of Galeria Nouă at the end of 1973⁹ made artistic life in Bucharest more dynamic. By developing its own professional network within Romania, in accordance with the interests of the group of active critics,¹⁰ the programme of Galeria Nouă was an attempt to change perceptions of exhibitions and primarily themed exhibitions, transforming them into a *medium* of communication and the transfer of knowledge, into a cultural node from which might radiate potential directions for the interpretation of the contemporary artistic phenomenon, with the exhibition more often than not being supplemented by connected activities such as “colloquia, symposia, discussions”¹¹ held at the premises at No. 42, Strada Nicolae Iorga. From this viewpoint, the importance of the episodic

8. Art critics and historians Anca Arghir and Ioana Vlasiu, and artists Ion Grigorescu and Decebal Scriba.

9. A week later, on December 20, 1973, *Scînteia* announced the inauguration of the National Theatre in Bucharest, in an article titled “New Art in a New House”, signed by Natalia Stancu. The event continued to be covered in the newspaper in the days that followed, unlike the opening of Galeria Nouă. Between 1973 and 1977, *Scînteia* devoted only an extremely small amount of column space to the events, colloquiums and exhibitions held by the gallery. The same may also be said of *Contemporanul*. The fleeting presence of Galeria Nouă in the pages of the central press highlights, I think, a defining feature of Romanian culture, manifested through a certain amount of reserve when it comes to contemporary art, a trend that has continued since 1990.

10. Anca Arghir, Dan Hăulică, Mihai Drișcu, Julian Mereuță, Anatol Mîndrescu, Horia Horșia. In the autumn of 1974, Anca Arghir was appointed commissioner in charge of Galeria Nouă, after her dismissal from the management of *Arta* magazine, since she was not a Party member. As a result of the scandal caused by the *Images of History* exhibition she curated, the position was withdrawn and she then presided “passively over some deliberately conventional exhibitions of the arts sections, whose organisers were appointed by the UAP from the members of the said sections.” Anca Arghir, e-mail correspondence.

11. Horia Horșia “Galeria Nouă. Pe marginea expoziției *Ipostaze – Peisaj; Artă decorativă, Artă monumentală*” (The New Gallery. In the margins of the *Hypostases – Landscape; Decorative Art, Monumental Art* exhibition), in *Scînteia*, no. 9720 (13 December 1973).

history of Galeria Nouă (1973-77) derives above all from the horizon of expectation that it opened for the local artistic community, from the attempts to consolidate a state of normality in regard to the conditions and circumstances of exhibiting contemporary art.¹² We may here note also the fact that the very existence of the gallery, in a period in which the native socialism was manifesting its first radical metamorphoses, is at odds with the idea of a regression of artistic life immediately after the brief “thaw” in state policies. Galeria Nouă is one of the very few, if not the only, landmark spaces within a possible history of Romanian artistic institutions which, through the consistency of its programme, and above all due to the ability and vision of a number of art critics, in a situation of isolation and ideological clampdown, succeeded in transforming *exhibition situations* into a field for specific (curatorial) researches: *Art and Energy*, curated by Dan Hăulică, 1974; *Art and the City. Landmarks*, curated by Mihai Drișcu, 1975; *Thing – Image – Sign*, curated by Anca Arghir, 1974; *Images of History*, curated by Anca Arghir, 1975, *Contemporary Messages*, 1976; *Art in Industry*, 1976; *Art and Nature*,¹³ curated by Horia Bernea, Geta Brătescu, Barbu Brezianu, Marin Gherasim, Bogdan Iacob, Ioana Șetran, Napoleon Tiron, 1976.

On the other hand, the expectations that existed within the artistic community, the establishment of a space as a landmark in the absence of terms of comparison “other than the major official exhibitions (the Republic Exhibitions at the Salle Dalles), the rare exhibitions of modern art imported to Bucharest, and fragmentary images of contemporary art exhibitions presented in the magazines consulted in the UAP Library,”¹⁴ lead us in this particular case to speak of the articulation of a cultural opposition *in nuce*¹⁵ and of incipient forms of self-organisation within the structure of the UAP, subsequently felt in the cases of the Atelier 35 network around the country and the series of programmatic exhibitions initiated by the Cenacle of Youth (Atelier 35) within the UAP in Bucharest. These processes inform us about the

-
12. “The experimental status of the Pilot Gallery” (Anca Arghir, e-mail correspondence) and the programme’s declared aim of promoting contemporary Romanian art resonated with the actions of other institutions in Eastern Europe, such as the Gallery of Contemporary Art in Zagreb, the Gallery of the Art Centre in Prague, and the Foksal Gallery in Warsaw. The first of these was founded in 1954 by the People’s Council of Zagreb and the second in 1964 by the Czechoslovak Union of Fine Artists. Warsaw’s Foksal Gallery opened in 1964, under the umbrella of the Pracownie Sztuk Plastycznych (Studios of the Plastic Artists), and was housed in the organisation’s headquarters on Foksal Street, a context similar to that of Galeria Nouă, which was housed in the same building as the headquarters of the UAP. The term Pilot Gallery was introduced in 1963 at the International Salon of Pilot Galleries held in Lausanne (1963, 1966, 1970), hosted by the Musée Cantonal des Beaux Arts, which the aforementioned galleries were invited to attend: <https://www2.unil.ch/unimedia2/expo/soixante/pilote.swf>, accessed online in September 2017. In the catalogue of the first salon, art historians René Berger and Raymonde Moulin describe the pilot gallery as a “laboratory of art” that plays a role in “disseminating” the new, an “ideal prototype” of the exhibition space.
 13. *Artă și natură* (April-May 1976) illustrates the group of art critics’ interest in co-operating with artists in the organisation of exhibitions.
 14. Decebal Scriba, e-mail correspondence, 6 March 2017.
 15. Term introduced by philosopher Lev Kreft and theatre theorist Aldo Milohnic in “When the Avant-gardists Go Marching In”, in *Extending the Dialogue*, Igor Zabel Association for Culture and Theory, Ljubljana; Archive Books, Berlin and Erste Foundation, Vienna, 2016, p. 386.

attempts to push against the boundaries laid down by the political regime within cultural domain and the art institution's accommodation of them through a series of discursive practices that encouraged exploration of an intellectual line of approach parallel to the official one. Moreover, cultural opposition emphasises the political genealogies of the exhibition practices of the period, the ambience specific to visual production and the complicated strata of interaction between the political apparatus and the exhibition space.

Horia Horșia's article, published to mark the gallery's inaugural exhibition, organised by artists Ion Nicodim, Vlad Florescu, Viorel Mărginean, and critic Mircea Simu: *Hypostases—Landscape; Decorative Art, Monumental Art*, introduced the profile of Bucharest's newest exhibition space, emphasising the separateness of the curatorial programme in relation to both museum ideology and the mechanisms of exhibition to be found at other Bucharest galleries. The difference, which was "structural in profile and programme,"¹⁶ correlates with a "territory of action" dedicated "solely [...] to Romanian contemporary art," with the organisation of quarterly "large-scale exhibitions and one or two smaller-scale exhibitions monthly." Supporting a consolidation of the exhibition as a cultural object not aloof from reality or the effects and implications of the everyday, Galeria Nouă set out to shift debate in the press toward a new framework, with debate being "expressed by the very exhibitions that present it." The gallery thereby took on a dual function: it was both participatory (an open structure that invited the public to join in a dialogue) and exploratory (a centre for the investigation of contemporary Romanian art that aimed to "express the significant stages of its ongoing evolution"). The principles and objectives of the exhibition platform pointed to the opportunity to break away from the museum prototype where the "objects" collected were "fixed once and for all in a particular room" and to aspire toward knowledge of the complex links between "the arts and life." To the concision and directness of Galeria Nouă message, which Horia Horșia remarks upon, was added a feeling of escape "toward something different", as Dan Hăulică puts it in his article in *Contemporanul*.¹⁷ Coming after the article in *Scînteia* (The Spark), his text opens a debate in the margins of Galeria Nouă project, setting out from an analysis of the museum aspects of the exhibition. Problematising the status of the (contemporary art) exhibition, where the traditional emphasis on the object shifts toward a type of demonstration within the field of ideas, and the mode of presentation disassociates itself from the static museum approach to include artistic actions in progress, in his introduction Hăulică puts forward the concept of the "open museum". The concept highlights the newness of the pilot gallery's programme, its potential to become a vehicle for the reform of art as an institution within the socialist landscape. The critic dwells on the importance of a "precious gift to the arts movement," i.e. Galeria Nouă,

16. *Ibid.*

17. Dan Hăulică, "Spre un muzeu deschis" (Toward an Open Museum), in *Contemporanul*, no. 51 (December 14, 1973).

from the standpoint of a theme that he announces as being relevant to the local arts community: that of the future founding of a museum of contemporary art. In preparation for that moment, Galeria Nouă seems to have taken on the function Hăulică suggested. In this context, the exhibition, as “imaginary museum”, was interpreted as the “locus of a juncture”, where works are grouped together “problematically”, “around ideas, according to criteria other than the placidly cumulative,” whose *mise en scène* is simultaneously “intelligible and hard-hitting,” breaking the “passive co-existence” of the works. Contemporary art’s “exhibition-adapted museography” is “intense”, “pinpointing with demonstrative audacity the articulations of the problems.” Galeria Nouă pilot programme thereby participates in a possible history of art institutions in Romania, where traditional museum exhibitions are replaced with a “laboratory”, a “building site”¹⁸ for the testing of ideas, an “atelier” of new trends, where it is not the finished object that counts, but the “work in progress”. According to Hăulică, Galeria Nouă takes on the role of “intelligent witness” to contemporary artistic experiments, of “museum *in nuce*”, open to experiment, public confrontations that “impose on the viewer a different type of receiving works”, and whose curatorial and exhibition” solutions will “triumph” over conservative museum in the future.

If we read the two texts and bear in mind the various documents published during the period and which relate to the series of exhibitions and events that took place on Strada Nicolae Iorga, a number of features common to the programme will emerge.

1. Despite dependence on the official structures of the state and as a consequence of the administration and management of the gallery by the criticism section of the UAP,¹⁹ the profile of Galeria Nouă was essentially to be defined by an intellectual approach to the curatorial programme. For this reason, the exhibitions were to mirror the diverse range of ideas and subjects investigated by the members of the criticism section, consolidating on the arts scene of the time, in highly different exhibition formats, a curatorial platform dedicated to “demonstrations, research in the field of creation.”²⁰ In the political and cultural climate of the mid-’70s,²¹ the projects put forward by the gallery provided the viewer with access to a

18. *Arta* magazine played an important role in informing the local and international artistic community about the gallery’s exhibitions; the magazine was distributed to artists’ unions abroad. Because some of the critics involved in the programming of Galeria Nouă exhibitions were also editors for *Arta*, a number of group exhibitions were given broad coverage in the magazine, and in this way the magazine took on the function of catalogue of events. Such was the case of the *Art and Energy* (1974, curator: Dan Hăulică), *Art and the City. Landmarks* (1974, curator: Mihai Drișcu), and *Work – Image – Sign* (1975, curator: Anca Arghir) exhibitions.

19. According to Anca Arghir, the gallery came under the management of the criticism section in 1974.

20. Anca Arghir, e-mail correspondence.

21. Years in which the embryonic project of dynastic communism began to establish its moulds, and tentative moves toward openness were suppressed. Gradually, the doors that had previously been opened were closed one by one. It was not only Nicolae Ceaușescu’s visit to North Korea in 1971 that affected face of internal politics, but also the international oil crisis of 1973. In the year when Galeria Nouă opened, poet Adrian Păunescu founded the Flame Cenacle, a mass cultural phenomenon and megaphone for nationalist ideology in the Ceaușescu period.

pool of information and interests whose novelty was at odds with the discourse of the official salons. Conversely, the exhibition experience²² was not very unexpected, as it was not marked by a transition from *object* to *space*, from spectator to participant (to use Benjamin Buchloh's terms).²³ Thus, Galeria Nouă laboratory was dedicated to lucid observations and curatorial demonstrations, and at the exhibition level there was a certain degree of moderation and caution.

2. Another aspect that emerges from the texts of the period has to do with the new position that the art critic assumes, emerging from "analytical immobility",²⁴ to engage actively in the curatorial area, elevating the status of the exhibition to the level of a discourse. The "author-critic"²⁵ sought new ways of mediating the new artistic practices for the benefit of the wider public and promoted the exhibition as a space where the arts encountered reality and life, combating institutional inertia. In his article "Arguments for a Programme",²⁶ Mihai Drișcu notes the importance of situating the critic "in an active rôle," as a "dynamic factor within cultural circuits" of the time, researching the societal landscape by setting out from the research and experience of the artist.

3. Similar to other artistic initiatives from the region, Galeria Nouă pilot project was an attempt to gain a certain degree of independence from the state's supervisory structures, as well as from the institutional museum model. Chiefly employing the exhibition as a means of presenting contemporary artistic production, the author-critic developed specific strategies to ensure its autonomy. But the avowed neutrality was not politically subversive in nature. It was aimed at configuring a space dedicated to pure research in the field of art, in a sense close to the intentions of the group of critics at the Foksal Gallery in Warsaw, reflecting, in a less radical manner in the Polish case, on the creative process, ideas, the processes and realities that defined the conditions of production in contemporary Romanian art. Asserting the rôle of the exhibition as a current cultural phenomenon, as an "open work"²⁷ Galeria Nouă tested a range of curatorial intuitions, integrating the local exhibition discourse into an international circuit of ideas.

22. In comparison with the Polish and Yugoslav cases, where the gallery became a space for total experience, an environment complex, and where progressive attitudes embraced performance, happenings, anti-exhibitions, and experimental actions that involved a rethinking of the modernist tradition of exhibiting and an inauguration of new collective working methods, the exhibitions put on by the New Gallery were quite conformist.

23. Benjamin Buchloh, quoted in John Rajchman, "Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions", in *Tate Papers*, no. 12 (Autumn 2009), <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>, accessed online December 26, 2017.

24. Cristina Anastasiu, "O axiomă limpede enunțată" (A Clearly Enunciated Axiom), in *Arta*, Bucharest, no. 4/1974, p. 24.

25. *Ibid.*

26. Mihai Drișcu, *op. cit.*

27. Dan Hăulică, *op. cit.*

4. This first of all entailed a rethinking of the collective side of exhibitions, as group exhibitions were not “democratic salons,”²⁸ but a means of articulating shared ideas, of affirming the aesthetic as a dimension of a collective reality.²⁹ Reinstating and re-valourising the function of the themed exhibition based on new principles, Galeria Nouă succeeded in producing a series of exhibitions that were landmarks for the arts scene in Romania, where artists of extremely different styles and working in highly various media (from painting, sculpture and drawing to installations, objects, photography, design) interacted. The themed exhibitions did not put forward “an inventory of objects from a competition on a given theme, but the totality arising from their objective synergy”: “the quality that triumphs is that whereby the particular is subject to the meaning of the whole.”³⁰ At the same time, the titles of the themed group exhibitions were to a large extent general, ambiguous enough³¹ to encompass not only representatives of the new artistic practices, but also artistic positions close to the forums of the ruling party. The heterogeneity of artistic forms would in any event constitute a distinct feature of the gallery’s curatorial profile. With regard to the first exhibition, in his article in *Contemporanul*, Horia Horșia commented on the diversity of the “personalities, vision, stylistic make-up, interpretation” of the theme. The exhibition thereby became an “instrument of the opening up of art [...] toward an increasingly conclusive diversity of experience, of meaningful confrontations, between artists, but also between artists and the public.” Revisiting the body of organised exhibitions, we observe an appetite for a syncretism of languages, pursuing both the meanings acquired by the local traditional culture and a dialogue with the new artistic trends and the theoretical debate within the international space.

The *Art and Energy* exhibition (April-July 1974) put forward a prospective reading of the relationship between art and technical thinking, bringing to the fore an intellectual trend of the time: the scientific approach to art. Bringing together a number of heterogeneous artistic positions,³² curator Dan Hăulică conducted experiments

28. Anca Arghir, e-mail correspondence.

29. Mihai Drișcu, *op. cit.*

30. Anca Arghir, “Climatul inteligenței” (The Climate of Intelligence), in *Arta*, Bucharest, no. 4/1974, p. 24.

31. This thematic generalisation or ambiguity is accepted in order to avoid the codes and constraints imposed by official exhibitions, but also in order bring under its umbrella a wide range of artistic stances. Ioana Vlasiu, e-mail correspondence, May 21, 2017.

32. The artists invited included: Horia Flămîndu, Cristian Breazu, Tereza Panelli, Brăduț Covaliu, Ștefan Câlția, Șerban Gabrea, Ariadna Nicodim, Adrian Maftai, grupul Sigma, Geta Brătescu, Șerban Epure. The three personal exhibitions of artists Napoleon Zamfir, Șerban Epure, and Pavel Ilie were specific statements dealing with the main theme of the exhibition, reflecting on the juncture between art and scientific theories. In parallel there was a series of debates and presentations: “A Threefold Problem: Form-Function-Ambience”, attended by critic Octavian Barbosa and members of the Sigma group Ștefan Bertalan and Constantin Flondor (April 24); “Mathematical Thinking in Contemporary Art”, at which artist Șerban Epure gave a presentation on “Painting, Drawing and Mathematics” and architect Adrian Gheorghiu on “Geometry and Sculpture” (May 1); “Musical Composition and Contemporary Thought in Art” was examined by composers Aurel Stroe, Octavian Nemescu, and Lucian Mețianu (representatives of musical spectralism) and musicologist Gheorghe Fircă (May 2). Critic Titus Mocanu

into form, from the standpoint of research on images undertaken using computers, mathematics, cybernetics, bionics, and optics. The curatorial concept “deciphers meanings and ideas to do with art’s contribution to the whole evolution of human civilisation,” revealing a new visual sensibility that bordered on scientific constructs, on the utopias of constructivism and abstract art, and which drew on concepts derived from a computer aesthetic³³ and Gestalt theory.

Art and the City. Landmarks (November–December 1974) was the second large-scale themed exhibition held by Galeria Nouă at the suggestion of critic Mihai Drișcu. The curatorial concept, based on a number of thematic nuclei, points to the circumstances of the contemporary connections between art and the urban space, examining possible participatory strategies of “art in the city.” Moving from “representational painting” to “concrete utopia”, the curatorial concept becomes a blueprint for a new type of understanding of the urban environment, drawing on a broad palette of responses,³⁴ ranging from conventional representation of the city (“record painting” as Drișcu calls it) to projects for temporary artistic actions dedicated to collective public spaces; from pictorial neo-constructivism to universalist modular structures; from proposals for urban systematisation and street furniture design to public signage. To these were also added small documentary inserts that conveyed through photography specific architectural situations from all over the world, as well as “the old ambience of the native city.”³⁵ Mihai Drișcu’s proposal, which was more ambivalent than the title of the exhibition might give to suggest, reconsidered the artist’s social role along new coordinates: an ideal future reality, where art would represent a form of direct intervention in social behaviour.³⁶

and professors Edmond Nicolau and Victor Săhleanu examined the overlaps between “Art, Science and Philosophy” (May 3), while poets Nina Cassian, Ștefan Augustin Doinaș and Nichita Stănescu talked about “Art and Energy from the Perspective of Poets” (June 21).

33. *Arta*, Bucharest, no. 1/1974, published an interview with philosopher Max Bense about the system for putting art on a scientific basis. In 1973 was held the final exhibition of the New Tendencies network, founded in Zagreb in 1961, a non-aligned movement that promoted a new type of visual sensibility based on the integration of the latest technologies, visual research, and holistic interpretation of science, according to art historian Armin Medosch. See, Armin Medosch, “Art as Visual Research. A Tendency in New Tendencies”, <https://researchcultures.com/issues/1/art-as-visual-research.html>, accessed online May 2017. The *Tendencies 5 (Constructive Visual Research, Computer Visual Research, Conceptual Art)* exhibition was held at the Gallery of Contemporary Art in Zagreb (part of the pilot galleries programme in Lausanne) and the Technical Museum in Zagreb.
34. Around fifty-nine artists exhibited, included architects Alexandru Beldiman, Gheorghe Verona, and Petre Vraciu, with a design for a visual arts centre. The three solo exhibitions by Marin Gherasim, Adina Caloenescu and Mihai Olos extended the directions of the main exhibition via conceptually individualised artistic procedures. A meeting on the subject of Bucharest’s architecture was held on December 19, 1974, chaired by critic Dan Hăulică. As an extension of the programme, the “Art and the City in Word and Image” event brought together writers and artists. The writers who took part were Vasile Nicolescu, Gabriela Melinescu, Marin Sorescu, and Mircea Horia Simionescu.
35. Mihai Drișcu, curatorial text published in the exhibition leaflet.
36. The exhibition’s message resonated with the intellectual attitudes and international artistic trends that shared an interest in new technologies, in transforming art into a relational social field that legitimised a “future beyond alienation and heteronomy”. See, Armin Medosch, *op. cit.*

Thing–Image–Sign (February 1975) is undoubtedly one of the most complex curatorial demonstrations undertaken at the gallery by art critic Anca Arghir. Bringing together a large number of critical reflections previously published in *Arta* magazine under the title “Structures of Style”, in a series of sections inspired by semiology – “The Code of Perceptive Subjectivity”, “The Code of Objectivity”, “The Metaphorical Code” and the “Pictogrammatic Code” – the exhibition highlights the meanings and significations that the visual sign achieves in the relationship between art and reality. Analysing the structure of the message, the specific way in which the iconic lexicon and conceptual dimension of the art object are articulated, Anca Arghir brought together under the umbrella of the curatorial approach an ensemble of visual “texts” that documented the transition from the “style consciousness” to “computer consciousness” in contemporary artistic practice. Employing sophisticated modes of knowing and interpreting the “artistic labour”, the exhibition became a systematic study of the concept of *work*, of “mutations at the level of attitude toward style and visual methodology”, denouncing the “resistance of reading habit” and the “fixation of the axiological”. Remarkable for its theoretical accuracy and the questions it raises relating largely to the ontology of art, the curatorial research pursued the semantic permutations of contemporary art and the ways in which the artist manages to develop “a functional grammar to be able to formulate a subjective evaluation of the world.”³⁷

Analysing the abruptly interrupted³⁸ history of Galeria Nouă, we notice how the curatorial discourse is highly specific, engaged in a process of experimentation with the contemporary condition of art, sensitive to new forms of expression, which educate the eye in the direction of a de-familiarisation of the formalism of official art. In this text I suggest an acknowledgement of the reforming dimension of the pilot programme of Galeria Nouă, which in those years in which Romanian society underwent a structural transformation, lent a new meaning to the exhibition: a shift from placid accumulation of objects to laboratory of ideas. Nevertheless, the unequal relationship between curatorial proposals and the political landscape of the time gave rise to an incompleteness of the institutional project, visible not only at the level of the exhibition, which, with rare exceptions, transcends the museum paradigm, but also

37. Anca Arghir, curatorial text published in the exhibition leaflet.

38. The elitism characteristic of the exhibitions initiated by members of the criticism section was not to the liking of the artists who were not invited to exhibit. “Young people were enthused, and the courageous were invited to exhibit. The group, which also demanded a change of the UAP management, moved along the lines of a ‘trade union’, not taking into account ‘value’ and perfectly intuiting the future ‘Song of Romania’ (fraternisation with amateurs),” Ion Grigorescu, e-mail correspondence, March 4, 2017. The *Sinteia* and *Contemporanul* newspapers intermittently published articles condemning the messages of western art, accusing it of alienation and “pedantic snobbery and confusion”. Petre Dăculescu, in “‘Arta imposibilă’ sau imaginația pierdută” (‘Impossible Art’ or the Lost Imagination (*Contemporanul*, March 15, 1974) describes, in the key of ideologically engaged criticism, the trajectory of western art, presenting (in text and images) works and actions by artists shown at the Paris Autumn Festival, *Aspects de l’Art Actuel* (1974), including Vito Acconci, Jannis Kounellis and Charlemagne Palestine. At the end of the article he examines Chris Burden’s *Shoot* performance work from 1971.

at that of the limitations imposed by the profile of thematic exhibitions.³⁹ From this standpoint, it is extremely important that the terms and concepts with which the *author-critic* works should be re-evaluated, and that their importance be re-assessed in a future re-writing of the history of art. Likewise, it is worth examining not only the degree to which western ideas were adopted, the adherence to an analytic model of art, but also the way in which, given the cultural circumstances of the period, the relationship between tradition and modernity was managed in Romanian exhibition practice. During its brief existence, Galeria Nouă was openly to affirm its programmatic interest in the contemporary, in the (technological and theoretical) circumstances of the new artistic practices, in making the exhibition discourse autonomous, with the *author-critic* taking over the rôle of agent responsible for the introduction of new terms and models for the interpretation of art into the vocabulary of local art.

Translated by Alistair Ian Blyth

39. Although the themes of the exhibitions were quite varied, certain artists were invited to exhibit in a number of projects. Ioana Vlasiu, electronic mail message.

EXPERIMENTAL CONCEPTUALIST
THE CONCEPTUALIST EXPERIMENT

EXPOZIȚIA *SITUAȚIE ȘI CONCEPT* (ATELIER 35, 1974)

OLIVIA NIȚIȘ

Începutul anilor 1970 în România marchează debutul unei perioade de maximă constrângere la nivelul vieții publice și private dictate de sistemul politic dictatorial care tinde să preia modelul asiatic megaloman în urma vizitei lui Nicolae Ceaușescu în Coreea de Nord, Republica Populară Chineză, Vietnamul de Nord și Mongolia în 1971. Discursul lui Ceaușescu din 6 iulie 1971 în fața Comitetului Executiv al Partidului Comunist Român (PCR) intitulat *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, cuprindea 17 teze care aveau să lanseze o ofensivă neo-stalinistă de maximă rigiditate și control cu impact asupra sectorului cultural. Congresul al IX-lea al PCR din 1965 părea să reflecte tendințele unei perioade de relaxare ideologică însă această strategie avea loc pe fondul procesului de consolidare politică a noului președinte în proaspăta eră post-Dej¹. La scurt timp Partidul Muncitoresc Român devine Partidul Comunist Român, iar Republica Populară Română devine Republica Socialistă Română. Ideile aparent reformiste sunt abandonate progresiv, culminând cu tezele din iulie 1971 când se afirmă “ridicarea continuă a rolului conducător al partidului în toate domeniile activității politico-educative, creșterea răspunderii și exigenței organelor și organizațiilor de partid în îndrumarea întregii munci de educare a maselor, desfășurată prin intermediul tuturor mijloacelor de influențare politică și al factorilor de culturalizare de care dispune societatea noastră.”²

În acest climat reușesc totuși să se articuleze în spațiile Uniunii Artiștilor Plastici expoziții care nu corespund cerințelor de propagandă, formulând mai degrabă un discurs alternativ, agreat de anumiți factori de decizie care permit astfel de practici și, în același timp, pe fondul unui aparat de cenzură nu tocmai educat și în măsură să înțeleagă pe deplin actul artistic. În perioada 1968-1978 UAP este condusă de Brăduț Covaliu și de Gheorghe Labin, secretar general.³ În contextul hotărârilor Congresului al X-lea, plenarei din noiembrie 1971 și Conferinței Naționale a PCR în 1973, are loc Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici la care Nicolae Ceaușescu susține o cuvântare și cu prilejul expoziției *125 de ani de la revoluția din 1948*

-
1. Lider comunist al României în perioada 1947-1965. Gheorghe Gheorgiu Dej moare în 1965 de cancer la plămâni, fiind succedat în același an de Nicolae Ceaușescu ca secretar general al PCR și președinte de stat din 1967.
 2. Vezi punctul 1 din discursul în 17 puncte intitulat *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* susținut de Nicolae Ceaușescu în fața Comitetului Executiv al Partidului Comunist Român, cunoscut drept “tezele din iulie.
 3. Vezi istoricul UAP la link: <http://uap.ro/istoric/>

în România, toate consemnate în nr. 6 al revistei *Arta* din 1973. Conferința care are loc în perioada 7- 9 iunie în capitală are pe ordinea de zi un bilanț al activităților din anii 1968-1973, dar și modificarea statutului Uniunii și alegerea unui nou comitet de conducere. Apare clar afirmată necesitatea unei arte angajate și a “adeziunii artiștilor la politica internă și externă a partidului”.⁴ Cu toate acestea, sunt încurajate creația tinerilor artiști, dezvoltarea tuturor ramurilor de creație și diferitelor genuri, susținerea ridicării rolului și eficienței revistei *Arta* în domeniul dezbaterii problemelor esențiale ale creației și al promovării valorilor, sprijinirea participării artiștilor români la manifestările internaționale etc.⁵

Spațiul Atelier 35 situat la subsolul Galeriei Orizont funcționa începând cu finele anilor 1960 ca spațiu dedicat tinerilor artiști și diverselor orientări artistice care se distanțau cel mai adesea de arta oficială, reușind să ilustreze tocmai această situație de climat socio-politic aparent paradoxal în care arta alternativă coexistă cu propaganda. Discutând despre conceptualismul anilor 1970 în Estul Europei Boris Groys menționează faptul că discursul conceptual se dezvoltă pe fondul unei direcții neo-moderniste a scenei artistice situate la distanță față de critica artei oficiale.⁶ Artiștii conceptuali sunt la curent cu structuralismul și studiile lingvistice, cu numele lui Levi-Strauss, Derrida, Jakobson sau Foucault, schimbând paradigma neo-modernistă cu cea post-modernă în care teoria subiectivității devine una a colectivității, iar sistemele de referință în mediul artistic și social găsesc analogii cu sistemele lingvistice. Practicile artei conceptuale în Estul European post-stalinist apar în formule care tatonează alte orientări teoretice și estetice în raport cu apusul modernismului care în Occident anunța o ruptură. Noile contribuții teoretice de la finele anilor 1960 publicate și în reviste de specialitate precum *Flash Art*, *Artforum* (Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967) accesibile și în Est, anunță o mutație de la creație la deconstrucție și descentralizare, de la progresul rațional și istoric la instabilitate și relativism. Opoziția față de sistemul estetic modernist culminează cu deschiderea față de experiment, către non-estetizare și posibilități nelimitate de discurs artistic. Arta conceptuală reformulează paradigma estetică introducând alte repere în câmpul vizual și relativizează diferența dintre teorie și obiect artistic. “Din punctul meu de vedere, arta conceptuală reprezintă colapsul graniței dintre practica artistică și cea teoretică, idea că practica teoretică ar putea fi o practică artistică primară. Sunt două modalități de a privi: ori teoria a devenit o practică artistică primară, ori teoria ca artă era o idee de tip avangardist.”⁷

4. Revista *Arta*, București, nr. 6/1973, București, p. 7.

5. *Idem.*, Rezoluția Conferinței Naționale a UAP.

6. Boris Groys, “Conceptual Art and Eastern Europe: Part I”, in *Eflux, Journal* #40. Material disponibil la adresa: <http://www.eflux.com/journal/40/60277/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/>, accesat pe 20.04.2016.

7. Charles Harrison, *idem.* „In my view, Conceptual art is the collapse of the boundary between artistic and theoretical practice, the idea that theoretical practice might be a primary artistic practice. There were two ways of looking at this: either theory had become a primary artistic practice, or theory as art was a type of avant-garde idea.”

În primul val conceptualist occidental specific anilor 1960 și începutului deceniului 7, turnura lingvistică construiește ceea ce putem numi arta bazată pe limbaj (*language-based art*), legitimând direcția artiștilor conceptuali care contribuie la reforma estetică a artei prin procesul de „dematerializare a obiectului de artă” potrivit curatorului și teoreticianului american Lucy Lippard,⁸ Preocuparea conceptualiștilor pentru „distincțiile intelectuale în reprezentare” și deloc pentru obiectul artistic ca vehicul al informației într-o perioadă a turbulențelor și transformărilor politice ca Războiul din Vietnam, mișcarea drepturilor civile, revoluția feministă este rezultatul firesc al inițierii unei contra-culturi care se dezvoltă pe două filiere: arta ca idee și arta ca acțiune. Conceptualismul infuzat istoric de Duchamp, minimalism, Fluxus (proto-conceptualism) anunță o întoarcere către conținut: „Pentru mine arta conceptuală reprezintă lucrarea în care ideea este primordială iar forma materială este secundară, ușoară, efemeră, ieftină, nepretențioasă și/sau dematerializată.”⁹

Tranziția de la artă la limbaj sau mai exact înglobarea textului / teoriei în practica artistică are loc pe fondul unei reforme teoretice care destabilizează perspectiva normativă asupra artei definită în termeni structurali, convenționali ca obiect artistic. Totodată, ruptura cu modernismul este în același timp o ruptură de tip politic, orientările de stânga punând noi bariere manierismelor, ierarhiilor liberale și efectelor capitalismului occidental, situație care se reflectă la nivelul estului european într-un mod complet depolitizat. Paradoxul fenomenului își găsește explicația în dezorientarea și detașarea artiștilor față de o ideologie reperată de pe poziții de stânga în contextul politicilor comuniste. Înțelegerea neo-avangardei Vestice ca discurs politic de stânga și existența unei reale critici intelectuale de stânga au fost compromise de tensiunile cu regimurile totalitare, fapt cel puțin valabil pentru România. Respingerea discursurilor politizate a făcut posibilă și natura subversivă a artei conceptuale, înțeleasă ca alternativă la realitățile politice asociate cu propaganda și realismul socialist.

Expoziția de la Atelier 35 din România anului 1974, intitulată „Situație și concept”, care reunește lucrările artiștilor Decebal Scriba, Horia Bernea și Antonio Albici, demonstrează în termeni foarte clari această asimilare a orientării conceptuale în care discursul lingvistic este integrat celui artistic, și în consecință faptul că ceea ce numim colapsul modernist are loc în Estul European în acord cu mediul occidental în ciuda diferențelor și nuanțelor politice. Textele care sunt parte integrantă a demersului celor trei artiști, care apar și pe partea verso a afișului expoziției ilustrează asumările individuale și status quo-ul conceptual-situaționist: arta ca proces deschis. „Un demers de acest tip conduce la înțelegerea lucrării de artă ca proces deschis, ca succesiune de momente, având ca scop

8. Lucy Lippard și John Chandler, „The Dematerialization of Art”, *Art International*, februarie 1968. Republicat în: *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some aesthetic boundaries*, Praeger, New York, 1973.

9. *Idem.*, p. 7.

satisfacerea unor nevoi de cunoaștere, a unor noi posibilități de comunicare, printr-o continuă educare perceptivă în zona artei.”¹⁰

Horia Bernea se folosește de conceptul de *urmă* pentru a traduce direcția sa conceptuală orientată către „conceperea existenței unui fenomen fără a face posibilă reprezentarea lui.”¹¹ Conceptualismul lui Bernea cultivat în primii ani ai activității sale este în mod semnificativ sintetizat și în textul său „O anume dezordine” publicat în revista *Arta* cu un an înaintea expoziției de la Atelier 35, text care urmărește direcția conceptuală la nivel de conținut prin asumarea ambiguității, duplicității ca instrumente de lucru și a „lipsei de claritate a unui astfel de text”, după cum menționează autorul în încheierea articolului. Artistul afirmă că este „interesat de zonele unde fenomenele sunt marcate de o incertitudine esențială... locul unde arta își recapătă mare parte din rostul pierdut”, de „diminuarea a ceea ce se numește bunul simț al logicii cotidiene în favoarea unor ipoteze abstracte de lucru”.¹² Nu în ultimul rând, „e mai important ce gândim despre un obiect decât realizarea lui”¹³, afirmație care clarifică poziția sa teoretică și estetică în fața obiectului artistic. Importanța conceptului în fața aspectului lucrării fusese afirmată de către Sol LeWitt în articolul “Paragraphs on Conceptual Art”, din *Artforum*, iunie 1967. Abstractizarea și imaginarea, proiecția și gândirea apriorică sunt reluate în conceptul despre *urmă* pe care Horia Bernea îl introduce în expoziția *Situație și concept*. În schițele expuse apar iconurile pe care Horia Bernea le va relua ulterior în seria *Prapori*, crucea, omul universal, mosorul, o direcție prin care revine la valorile moderniste ale esențializării, ale căutării semnului totalizator în contextul apartenenței la o lume spirituală, ortodoxistă.

În sistemul conceptual ancorat în provocările teoriilor postmoderne aduse obiectului artistic și reprezentării pe care expoziția sau ideea de expoziție pare să le fi asumat, discursul lui Antonio Albici pare mai degrabă așezat în limitele modernismului. Intervenția sa textuală face trimitere la maxima obiectivizare a discursului, obsesia realismului, limbaj meta-conjunctural cu valoare de simbol general, conceptul de puritate, echilibru, dar nu este clar în ce măsură artistul își devoalează orientările teoretice moderniste sau denunță prerogativele moderniste în favoarea conceptualismului. Despre activitatea lui Antonio Albici nu există studii, fiind unul dintre artiștii a căror urmă s-a pierdut, dar care cu certitudine ar merita efortul unei posibile recuperări.

Situație și concept s-a născut ca urmare a intereselor directe ale lui Decebal Scriba față de studiul semioticii și filozofiei contemporane, și în egală măsură ca urmare

10. Decebal Scriba, text afis verso, *Situație și concept*, Atelier 35, București, 1974.

11. Horia Bernea, idem.

12. Horia Bernea, “O anume dezordine”, *Arta*, București, nr. 12/1973, p. 14.

13. Idem p. 15 Afirmația a fost preluată ca titlu de articol dedicat analizei operei timpurii a lui Horia Bernea: Magda Radu, „What We Think about the Object Is Far More Important than Its Making”: Some Notes on Horia Bernea’s Early Works”, *Artmargins*, October 2013, Vol. 2, No. 3, pp. 63-86.

a călătoriei sale în Polonia în 1973 când participă la o expoziție studențească în Poznan.¹⁴ O serie de documente nepublicate, însă arhivate de către artist, susțin cadrul teoretic al acestui demers particular și al artistului în general, asociat intensiv cu mediul teoretic, în opinia lui Julian Mereuță, coleg și prieten apropiat, colaborator al revistei *Arta* la acea vreme. Unul dintre documente, un articol intenționat pentru revista *Arta*, vizat de Anca Arghir (redactor șef adjunct), descrie activitatea artistului Decebal Scriba aflată sub semnul investigațiilor teoretice incluse în acțiuni conceptuale, „noțiune instabilă și nedefinitivă”, transferul artei în aer liber și realizarea unei arte „cu un foarte mic coeficient artistic”.¹⁵ Julian Mereuță urmărește modul în care estetica non-obiectuală funcționează la nivelul reprezentării, notând lucrările *Situație 1-2*, pe care le găsește stagnate în teorie și *Situație 3* și *Situație 4* care resemnifică experiența estetică prin reflectare (oglinzi în peisaj în care se reflectă autorul) și tautologie (cuvântul ”apă” scris cu apă). Echivalența dintre idee și materializarea ei urmează abordarea neo-platoniciană a ideii în filozofia limbajului conceptual caracteristic lui Joseph Kossuth, autorul seriei de lucrări *Arta ca Idee ca Idee, Cuvântul „Definiție”*¹⁶ 1966-1968. Textul lui Decebal Scriba, din nou nepublicat, dar aflat în arhiva artistului, *Lucrarea de artă ca proces*, din 15 decembrie 1973, cât și textul publicat în revista *Arta*¹⁷, introduc termeni ca sintaxă, metode structurale și matematică, abordarea semiotică a limbajelor, făcând astfel dovada unor lecturi curente, dar în același timp dezvăluind erijarea în poziție de teoretician a unui artist care reacționează în fața unui nou aparat teoretic și cultivă fascinația limbajului. Propriile interpretări teoretice determină nu doar dificultatea de a parcurge un astfel de text într-o revistă cu texte cel mai adesea accesibile publicului larg, ci și vulnerabilitatea situației în fața unor sisteme teoretice complexe. Acest lucru încerca Julian Mereuță să îl puncteze în încheierea articolului său despre Decebal Scriba, afirmând necesitatea asumării poziției de artist și nu de teoretician.¹⁸

Importanța expoziției *Situație și concept* rezidă astăzi îndeosebi în faptul că ilustrează contextul politic, cel intelectual și implicit, cel artistic al perioadei de la începutul anilor șaptezeci în România în care gândirea liberă este condiționată pe de o parte de accesul la fenomenul artistic internațional, de acceptarea influenței occidentale ca spațiu al libertății fără asumarea întregului aparat critic activat în postmodernism, iar pe de alta de practicarea unor exerciții intelectuale ca formă de escapism din limitele limbajului de lemn propagandistic. Politizarea discursului artistic în totalitarism a determinat reversul în mediul alternativ, arta conceptuală fiind îmbrățișată apolitic și fără dimensiunea critică instituțională și sistemică,

14. Conform afirmațiilor artistului din interviul obținut pentru acest text.

15. Julian Mereuță, *Laborator. Decebal Scriba*. Text dactilografiat și scanat aflat în arhiva lui Decebal Scriba, datat 22 decembrie 1973, 2 pagini.

16. *Art as idea as idea. The Word „Definition”*.

17. Decebal Scriba și Bogdan Cazimir, ”Structuralismul și semiotica limbajului plastic (Probleme ale artei contemporane)”, *Revista Arta*, București, nr. 10/1974, pp. 30-32.

18. Idem.

ratând într-un fel sensul său fundamental de opoziție. Cu toate acestea funcția subversivă a acestor acțiuni artistice nu poate fi ignorată, iar în acest sens expoziția în discuție se afirmă ca una dintre rarele expoziții dedicate conceptualismului în România comunistă, cu 3 intervenții individuale care reflectă o preocupare colectivă, la care s-au aliat și alți artiști și grupuri¹⁹, cel puțin pentru un timp.

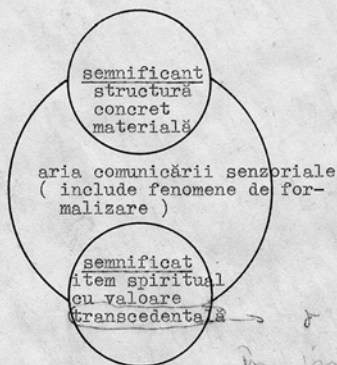
19. Vezi lucrările și acțiunile conceptuale ale Grupului Sigma, ale artiștilor Ștefan Bertalan, Paul Neagu, Julian Mereuță, Ana Lupaș, Wanda Mihuleac etc.

real - comunicare referitoare la o altă realitate, transexistențială

lucrarea de artă - [încărcătură estetică
încărcătură etico-morală

(încărcătura semnificativă a unei secțiuni de realitate suportă fluctuații funcție de timp)

dualitatea: semnificant/semnificat - concret/abstract



prezența semnificantului este deci determinantă pentru constituirea unui traseu transexistențial

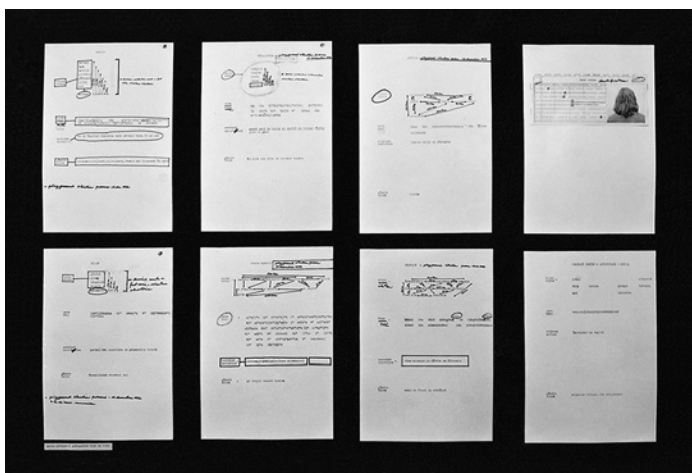
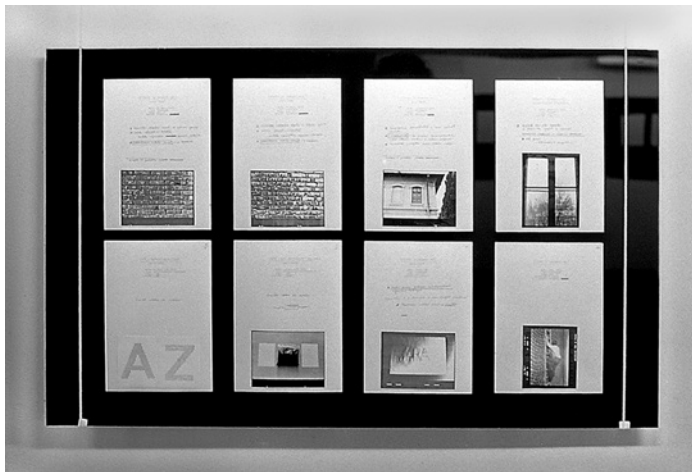
prezența semnificatului, în ciuda arbitrariului construcției semnificative, demonstrează incapacitatea gândirii umane (sau a unui tip de gândire umană) de a opera înafara unui sens antedeterminat prin includerea conceptului în oricare din sistemele de semne

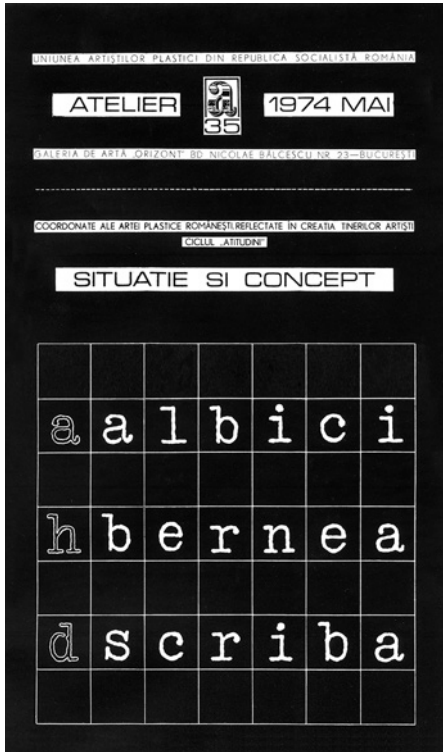
accentuînd însă conștient valoarea semnificantului prin el însuși (semnificatul avînd numai amplitudinea necesară justificării prezenței semnificantului), gândirea umană cîștigă un mai mare grad de libertate în constituirea unui nou cîmp - mai mult sau mai puțin subiectiv - de semnificații

1972/decembrie



Situație și Concept (Situation and Concept), Atelier 35, Bucharest, 1974, exhibition view.
Photo: courtesy of Decebal Scriba.





Situație și Concept (Situation and Concept), Atelier 35, Bucharest, exhibition catalogue

THE EXHIBITION *SITUATION AND CONCEPT* (ATELIER 35, 1974)

OLIVIA NIȚIȘ

The early '70s in Romania marked the beginning of a period of utmost restraint in both public and private space, enforced by the dictatorship which tended to emulate the megalomaniac Asian model, following Nicolae Ceaușescu's visits to North Korea, People's Republic of China, North Vietnam, and Mongolia in 1971. Ceaușescu's speech of July 6, 1971, in front of the Executive Committee of the Romanian Communist Party (PCR), entitled *Proposed measures for the improvement of the political-ideological activity of the Marxist-Leninist education of Party members, of all working people* included 17 theses which would launch an offensive of extremely rigorous neo-Stalinist control, with an impact on the cultural sector. The Ninth Congress of the Communist Party of 1965 seemed to reflect the tendencies of a period of ideological relaxation, but this strategy was carried out amid the process of political consolidation of the new president in the recent post-Dej¹ era. Shortly after, the Romanian Workers' Party became the Romanian Communist Party, and People's Republic of Romania became the Socialist Republic of Romania. The seemingly reformist ideas were gradually abandoned, culminating in the July Theses which stated that „the continuous rise of the leading role of the Party in all areas of political-educational activities, the increase in the responsibility and exigencies of the Party organizations in guiding all the work of educating the masses, carried by all means of political influence and the literacy factors of our society.”²

In this climate, however, there were exhibitions which managed to articulate themselves in the spaces of the Union of Plastic Artists, although they did not meet the propaganda requirements, rather formulating an alternative discourse, agreed with by some decision makers who allowed such practices, and, at the same time, against the background of a censorship apparatus not really educated or capable to fully understand the artistic act. Between 1968-1978 UAP was led by Brăduț Covaliu and Gheorghe Labin, general secretary.³ In the context of the decisions of the tenth Congress, the plenary of November 1971, and the National Conference of PCR in 1973, the National Conference of the Union of Plastic Artists take place, where Nicolae Ceaușescu delivers a speech also on the occasion of the exhibition *125 years since the*

-
1. Communist leader of Romania from 1947 to 1965. Gheorghe Gheorgiu Dej died in 1965 of lung cancer and was replaced the same year by Nicolae Ceaușescu as general secretary of PCR.
 2. See point 1 of the so called “July Theses”, a speech in 17 points held by Nicolae Ceaușescu in 1971 entitled *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* [Proposals for action aimed to improve the politico-ideological activity, of Marxist-Leninist education of Party members and of all workers].
 3. See the history of UAP: <http://uap.ro/istoric/>

1948 Revolution in Romania, all recorded in the 6/1973 issue of *Arta*. The conference which took place from 7 to 9 June in the capital, had on the agenda a review of the activities from 1968 to 1973, as well as the changing of the status of the Union, and the election of a new board of directors. It was clearly stated the need for an engaged art and for "the adherence of the artists to the internal and external politics of the party."⁴ However, the work of young artist was encouraged, as well as the development of all branches of creation and of various genres, the enhancing of the role and efficiency of *Arta* magazine in debating key issues of creation and in promoting values, support was for Romanian artists' participation in international events⁵ and so on.

The space Atelier 35 located in the basement of "Orizont" Gallery was operating since the late '60s, as a place for young artists and various artistic orientations which would most often distance themselves from official art, succeeding in illustrating precisely this situation of apparently paradoxical socio-political climate, in which alternative art coexisted with artistic propaganda. Discussing the conceptualism of the '70s in Eastern Europe, Boris Groys mentions that fact that the conceptual speech developed amid a neo-modernist direction of the art scene, distanced from the criticism of the official art.⁶ Conceptual artists were up-to-date with structuralism and linguistic studies, with the works of Levi-Strauss, Derrida, Jakobson or Foucault, switching from the neo-modernist paradigm to the post-modernist one, where the theory of subjectivity becomes one of the collective, and the reference systems in the artistic and social landscape find analogies with the linguistic systems. The practices of conceptual art in post-Stalinist European East appeared in formulas which explored other theoretical and aesthetic approaches in relation to the end of modernism which announced a break in the West. The new theoretical contributions of the late '60s published in specialized magazines such as *Flash Art*, *Artforum* (Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967), available in the East as well, marked a shift from creation to deconstruction and decentralization, from rational and historic progress to instability and relativism. The opposition to the modernist aesthetic system culminates with openness to experiment, to non-aesthetification and unlimited possibilities for the artistic discourse. Conceptual art reshapes the aesthetic paradigm by introducing other landmarks in the visual field and relativizes the difference between theory and artistic object. "From my point of view, conceptual art represents the collapse of the border between artistic practice and theory, the idea that theoretical practice could be a primary artistic practice. There are two ways of looking at it: either theory has become a primary artistic practice or theory as art was an avant-garde type of idea."⁷

4. *Arta* magazine, Bucharest, no. 6/1973, p. 7.

5. *Idem.*, The Resolution of the National Conference of UAP

6. "Conceptual Art and Eastern Europe: Part I", Boris Groys in *Eflux, Journal* #40. Material available at: <http://www.eflux.com/journal/40/60277/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/>

7. Charles Harrison, *idem.* "In my view, Conceptual art is the collapse of the boundary between artistic and theoretical practice, the idea that theoretical practice might be a primary artistic practice. There

The linguistic turn in the first Western conceptualist wave of the '60s, the beginning of the seventh decade, built what we call language-based art, legitimizing the direction of conceptual artists which contributed to the aesthetic reform of art through the process of "dematerialization of the art object", a phenomenon commented on by Lucy Lippard in the article "The Dematerialization of Art", written together with John Chandler and published in 1968 in the February issue of "Art International", subsequently documented in the book *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some aesthetic boundaries*.⁸ The conceptualists' concern for "intellectual distinctions in representation" and disregard for the artistic object as a vehicle of information at a time of turmoil and political transformations, such as the Vietnam War, the civil rights movement and the feminist revolution, was the natural result of initiating a counter-culture which developed along two lines: art as idea and art as action. The conceptualism historically infused by Duchamp, minimalism, Fluxus (proto-conceptualism) announced a return to content: "For me conceptual art is the work in which the idea is primordial and the material form only comes second, light, ephemeral, cheap, unpretentious and / or dematerialized."⁹

The transition from art to language or more precisely embedding the text/theory in the artistic practice took place amid a theoretical reform destabilizing the normative perspective on art defined as artistic object in structural, conventional terms. At the same time, the break with modernism was a political one, the leftist orientations creating new barriers for mannerisms, liberal hierarchies and the effects of Western capitalism, a situation which was reflected in Eastern Europe in a completely depoliticized fashion. The paradox of the phenomenon is explained by the disorientation and detachment of the artists from a leftist ideology in the context of the communist policies. Understanding the Western neo-avant-garde as leftist political discourse and the existence of a real leftist intellectual critique were compromised by the tensions with totalitarian regimes, at least in Romania. The rejection of politicized speeches made possible the subversive nature of conceptual art, understood as an alternative to the political realities associated with propaganda and socialist realism.

The exhibition at Atelier 35 in Romania in 1974, entitled *Situation and Concept*, which brought together works created by the artists Decebal Scriba, Horia Bernea, and Antonio Albici demonstrated very clearly the assimilation of a conceptual orientation in which the linguistic discourse was integrated to the artistic one and, consequently, the fact that, what we call the modernist collapse, took place in Eastern Europe in agreement with the Western world, despite differences and political colours. The texts, which were integral part of the three artists' artistic endeavours,

were two ways of looking at this: either theory had become a primary artistic practice, or theory as art was a type of avant-garde idea."

8. Praeger, New York, 1973.

9. Idem., p. 7.

and also appeared on the verso of the exhibition poster, illustrated the individual approaches and the conceptual-situationist status quo: art as an open process. "An initiative of this kind leads to understanding the work of art as an open process, as a succession of moments, aiming to meet needs of knowledge, new communication possibilities, through a continuous perceptive education in the field of art."¹⁰

Horia Bernea used the concept of *trace* in order to translate his conceptual orientation towards "designing the existence of a phenomenon without making possible its representation."¹¹ Bernea's conceptualism, cultivated in the early years of his activity, was significantly synthesized, and his text "A Certain Disorder", published in *Arta* magazine a year before the exhibition at Atelier 35, followed a conceptual direction at the level of content through assuming ambiguity, duplicity as working tools and the "lack of clarity of such text", as the author mentioned in the conclusion of his article. The artist stated that he was "interested in areas where phenomena are marked by an essential uncertainty... where art regains its lost purpose", that of "diminishing the common sense of everyday logic in favor of abstract working hypotheses".¹² Moreover, "what we think about the object is far more important than its making",¹³ a statement clarifying his theoretical and aesthetic position regarding the art object. The importance of the concept compared to the aspect of the work had been pointed to by Sol LeWitt in the article "Paragraphs on Conceptual Art", in *Artforum*, June 1967. Abstraction and imagination, projection and a priori thinking were revisited in the concept of *trace* which Horia Bernea introduced in the *Situation and Concept* exhibition. In the exhibited drawings, there could be noticed the symbols that Horia Bernea would deploy again later on in the series *Prapori*, the cross, the universal man, the spool, a direction which brought him back to the modernist values of essentialism, of search of the totalizing sign in the context of belonging to a spiritual, Orthodoxist world.

In the conceptual system anchored in the challenges of postmodern theories brought to the art object and to the representation that the exhibition or idea of exhibition (which *Situation and Concept* aimed to be) seemed to have assumed, Antonio Albici's discourse was apparently placed within the limits of modernism. His textual intervention referred to the maximum objectification of discourse, his obsession with realism, meta-conjunctural language with a value of general symbol, the concept of purity, balance, but it is not clear to which extent the artist revealed his modernist theoretical orientations or denounced the modernist prerogatives in favour of conceptualism. There are no studies about Antonio Albici's activity, being one of the artists whose trace was lost, but he certainly deserves the effort to be possibly recovered.

10. Decebal Scriba, poster text verso, *Situation and Concept*, Atelier 35, Bucharest, 1974.

11. Horia Bernea, idem.

12. Horia Bernea, "A Certain Disorder", in *Arta*, Bucharest, no. 12/1973, p. 14.

13. Idem. p. 15. The statement was used as a title for an article dedicated to Horia Bernea's early work: Magda Radu, "What We Think about the Object Is Far More Important Than Its Making: Some Notes on Horia Bernea's Early Works", *Artmargins*, October 2013, Vol. 2, No. 3, pp 63-86.

Situation and Concept was born as a result of Decebal Scriba's direct interests in the study of semiotics and contemporary philosophy, and equally due to his trip to Poland in 1973, when he participated in a student exhibition in Poznan.¹⁴ A number of unpublished documents, archived by the artist, reflect the theoretical framework of this particular approach, and of the artist in general, intensively associated with the theoretical landscape, according to Julian Mereuță, his colleague and close friend, collaborator of *Arta* magazine at that time. One of the documents, an article that was written for *Arta* magazine, endorsed by Anca Arghir (deputy editor-in-chief), presents Decebal Scriba's activity under the sign of theoretical investigations included in conceptual actions, "unstable and provisional notion", the transfer of art outdoors and the creation of art with a "very low artistic coefficient."¹⁵ Julian Mereuță looked at how non-objectual aesthetics functioned at the level of representation, noting the works *Situation 1-2*, which he found stagnating in theory and *Situation 3* and *Situation 4* which resignified the aesthetic experience through reflection (mirrors in the landscape which reflected the author) and tautology (the word "water" written with water). The equivalence between idea and its materialization follows the neo-Platonic approach of the idea in the philosophy of conceptual language, characteristic of Joseph Kosuth, the author of the series of works *Art as Idea as Idea*, *The Word "Definition"*,¹⁶ 1966-1968. Decebal Scriba's text, again unpublished, but found in the artist's archive, *The Work of Art as Process*, from December 15, 1973, as well as the text published in the 10/1974 issue of *Arta*, *Structuralism and the Semiotics of Plastic Language (Problems of Contemporary Art)*,¹⁷ co-authored by Bogdan Cazimir, introduced terms like syntax, structural and mathematical methods, semiotic approach of languages, thus making proof of current readings, but at the same time revealing the assuming of a theorist's position of an artist who reacted before a new theoretical apparatus and cultivated the fascination with language. Their own theoretical interpretations determined not only the difficulty in reading such a text in a magazine with articles generally accessible to a wider public, but also the vulnerability of the situation in the face of complex theoretical systems. It was the same aspects that Julian Mereuță tried to point to in the conclusion of his article about Decebal Scriba, asserting the necessity of him assuming the position of an artist and not that of a theorist.¹⁸

The importance of the *Situation and Concept* exhibition resides nowadays in the fact that it illustrates the political and intellectual context, and hence, the artistic one, in the early seventies in Romania, when free thinking was conditioned, on the one hand by access to the international artistic phenomena, by accepting Western influence as space of freedom without assuming the whole critical apparatus activated in

14. According to the artist's statements in the interview conducted for this text.

15. Julian Mereuță, *Laboratory. Decebal Scriba*. Typed and scanned text found in Decebal Scriba's archive, dated December 22, 1973, 2 pages.

16. *Art as idea as idea. The Word „Definition”*.

17. *Idem*, pp. 30-32.

18. *Idem*.

postmodernism, and, on the other hand, by practicing intellectual exercises as a form of escapism from the confines of propaganda language. The politicization of the artistic discourse in totalitarianism triggered the reverse in the alternative landscape, conceptual art being embraced in an apolitical manner, without its institutional critique, somehow missing its fundamental meaning of opposition. Nevertheless, the subversive function of these artistic actions cannot be ignored, and, in this respect the exhibition under discussion stands as one of the few exhibitions dedicated to conceptualism in communist Romania, with three individual interventions which reflected at least for a while a collective concern, supported by other artists and groups as well¹⁹.

Translated by Roxana Ghiță

19. See the conceptual works and actions of the Sigma Group and of the artist Ștefan Bertalan, Paul Neagu, Julian Mereuță, Ana Lupaș, Wanda Mihuleac etc.

SITUAȚII ȘI CONCEPTE – „UN SPAȚIU CU UN DISCURS AFECTIV”

MAGDA RADU

Textul de față își propune o incursiune într-un cadru spațiu-temporal strict delimitat, o zonă de confluențe, schimburi de idei, relaționări care corespund unui prim episod a ceea ce s-ar putea numi conceptualismul românesc – sau, mai bine spus, conceptualismul practicat de artiști activi în România într-un anumit interval de timp, majoritatea emigrând ulterior în Occident. Termenul e utilizat mai degrabă ca indiciul unei atitudini decât ca o definiție exactă, căci, în sensul lui original, el poate fi considerat prea lax sau, dimpotrivă, prea constrângător, însă el poate include o varietate de declinări și captează articularea discursivă, uneori chiar programatică a unor preocupări artistice, precum și tentativa de lărgire a sferei artei prin utilizarea unor medii diverse – acțiune, text, obiect, fotografie, *happening*. Incitația pentru o astfel de investigație istorică este prilejuită de expoziția *Situație și concept*, deschisă în 1974 sub egida Cenaclului Tineretului al Uniunii Artiștilor Plastici din România, filiala București.

Îngrijită de artistul Decebal Scriba, „*Situație și concept* a fost una dintre primele expoziții de artă conceptuală care își propunea să exploreze o serie de atitudini artistice care se detașau de formalismul limbajului artistic convențional. Expoziția prezenta, sub forma unei documentații, demersuri conceptuale de diverse tipuri, de la desen și intervenții pe text până la experimente corporale. Dorința de racordare la efervescența contextului artistic internațional din anii 1960–70, și, în același timp, nevoia de a evita constrângerile canoanelor oficiale, conduceam inevitabil către noi teritorii și inventarea unor noi limbaje. Colaborarea începută încă din timpul studiilor dintre Decebal Scriba și Antonio Albici, proaspeți absolvenți ai Institutului de Arte Plastice, avea să fie completată (datorită unei relații personale cu primul) de către Horia Bernea, un artist aflat deja în plină afirmare, toți trei având preocupări în zona artei conceptuale.”

Acest paragraf a fost redactat de Decebal Scriba cu prilejul unei expoziții recente, *Situații și concepte*, deschisă în februarie 2017¹, și poate fi privit ca un prim exercițiu de istoricizare a expoziției din 1974 din partea unuia dintre martorii principali ai aceluia eveniment, în calitatea sa de inițiator și organizator. *Situații și concepte* – ca și textul de față – încearcă să lărgescă spectrul de implicații pe care îl generează revizitarea expoziției inițiale. Pentru demersul actual, ancorarea în acel eveniment este determinantă, fără a fixa însă aria de interes exclusiv în acel punct. După cum se va vedea, readucerea în atenție a expoziției *Situație și concept* mobilizează un set de

1. O a doua versiune a acestei expoziții a fost organizată la Bienala ArtEncounters, Timișoara, septembrie – octombrie 2017, având titlul *Dincolo de frontiera concept*.

considerații care permit o parțială reconstituire a unei stări colective și a unui climat de lucru în care vitalitatea ideilor și dorința de a experimenta dominau conversația despre artă.

Câteva precizări de ordin metodologic sunt însă indispensabile. Așa cum expoziția din 1974 generează o constelație de sub-teme și conexiuni, la fel și textul de față succede demersului curatorial. Se poate chiar afirma că cercetarea actuală a fost înscrisă în textura expoziției *Situații și concepte*, ce s-a dorit a fi o „expoziție cercetare”. Mai mult, expoziția ca mediu, ca cristalizator al unor traiectorii artistice și procese istorice, ca „dispozitiv” ce face vizibil un anumit tip de cunoaștere despre și prin artă, reprezintă una din sub-temele expoziției. Pe lângă lucrările propriu zise, *Situații și concepte* a prezentat un bogat material adiacent – scrisori, machete, afișe sau fotografii documentare. Această abordare a permis evocarea în filigran a mai multor expoziții, de o mai mare sau mai mică amploare, organizate în România sau în afara țării, sub aripa unor instituții sau nu, toate relevante pentru direcțiile explorate: Bienala de la Paris din 1971, expoziții organizate la Galeria Nouă din București, expoziții concepute de Paul Neagu la Galeria de Artă Generativă localizată în propriul său atelier/apartament din Londra, convertit în spațiu independent de artă contemporană, acțiuni desfășurate la Galeria Sigi Kraus din Londra sau la Galeria Demarco din Edinburgh, precum și într-un apartament privat din București. Ierarhizarea acestor expoziții (prezente în expunere prin documentarea lor fotografică) contează prea puțin; ceea ce interesează, dincolo de prețioasele informații pe care le comunică, e faptul că ele semnaleză existența unei matrice formate din relații interumane, unor rețele de comunicare, dar și condiționări, care fac ca lucrările și destinele unor artiști să devină mai profund ancorate în contextele care le-au generat.

Studiul istoriei expozițiilor a devenit în ultima vreme un domeniu care a dobândit o amploare din ce în ce mai mare, după ce ele au fost mult timp considerate un material secundar de cercetare – dacă nu complet neglijate și, nu de puține ori, insuficient sau deloc documentate, însă e din ce în ce mai evident că pentru istoria artei contemporane, expozițiile sunt un material de studiu de primă importanță pentru că ele au furnizat adeseori cadrul prin care procesele de gândire și acțiune artistică au putut să se articuleze. Producția de lucrări, crearea de legături și alianțe între artiști sau între artiști și curatori, coagularea unor direcții artistice nu s-ar fi putut realiza în afara sistemului expozițiilor. Istoria artei contemporane (un tip de artă care recurge în mod frecvent la gesturi reactive, contextuale) și istoria expozițiilor sunt legate indisolubil. Iar pentru demersul de față, expoziția poate fi considerată deopotrivă un instrument de cercetare – prin sintaxa ei cuprinzătoare, diversă, care permite trasarea de nenumărate corespondențe și afinități între „urmele” materiale ale unei perioade –, dar și un obiect istoric de studiu (*Situație și concept* din 1974, alături de exemplele indicate mai sus).

Mergând mai departe cu considerațiile privind metodologia, un alt aspect care merită semnalat este dimensiunea subiectivă inerentă cercetării. Așa cum am menționat deja, punctul de plecare este expoziția *Situație și concept*: rolul lui Decebal Scriba în conceperea ei, dar și corpusul de lucrări, documente, corespondență,

fotografii păstrate de el în urma evenimentului. E vorba de o arhivă/colecție personală, care declanșează mai departe – prin mijlocirea deținătorului ei – un lanț de asocieri, extinzând aria de interes asupra altor artiști care nu au participat la expoziția din 1974, dar care și-au manifestat în alte moduri conexiunea lor cu Decebal Scriba: Paul Neagu, Pavel Ilie, Julian Mereuță. Prin conjugarea unui material vizual eteroclit și a unor referințe diverse devine evident că o expoziție precum *Situație și concept* nu a apărut din neant, că istoria artei este și o istorie a micro-narațiunilor, că factorul personal-subiectiv este la fel de important ca analiza factuală și cercetarea obiectivă sau teoretizarea unor poziții artistice, că „spațiul afectiv” (preluând o sintagmă a lui Horia Bernea) cântărește cel puțin la fel de mult ca spațiul socio-cultural sau politic. Imposibilitatea de a izola aportul subiectiv din construcția istoriei e evidentă și în cazul altor vectori de afinitate care se revelează treptat: de la relația Decebal Scriba – Horia Bernea (participant în expoziție și partenerul privilegiat al coagulării ei), expunerea conduce la prietenia și complicitatea artistică dintre Horia Bernea și Paul Neagu, la admirația care îl leagă pe Scriba de Pavel Ilie sau la afinitățile și susținerea reciprocă ce i-au unit pe Julian Mereuță, Decebal Scriba și Paul Neagu. După cum se poate observa, relațiile între artiști nu sunt doar bidirecționale; ele pot oricând să ricoșeze în alte direcții și să atragă alte nume, să imagineze noi punți de legătură și să formeze noi traiectorii în zig-zag. Liniaritatea este contrazisă, la fel și diferențierile ierarhice între artiști. E semnificativ că avem de-a face cu o construcție a istoriei artei care nu se rezumă să analizeze un corpus de lucrări, singularizându-i pe artiștii considerați relevanți, ci se compune ca o acumulare vie, dinamică, mereu deschisă către noi perspective.

E adevărat că o astfel de abordare e în mare măsură posibilă datorită specificității artei și perioadei aduse în discuție. Criticul și teoreticianul maghiar László Beke vorbește, de pildă, de o anumită „versatilitate” și „lejeritate” proprie artei conceptuale practicate de artiștii din Centrul și Estul Europei², care le permite acestora un spațiu de manevră nemaîntâlnit până atunci. Aceste caracteristici ar putea fi parțial explicate și printr-o intensă nevoie de comunicare, mai ales datorită distanțelor geografice dintre artiști atunci când aceștia călătoresc sau se stabilesc în spațiul occidental, distanțe amplificate de contextul ideologic al Războiului Rece, dar și printr-un imbold comun de a evita (sau chiar contraria) conformismul artistic și, uneori, pe cel social și politic. Artiștii depun eforturi considerabile ca ideile lor să circule, însă nu doar pentru a le direcționa către diverse platforme de vizibilitate (ca în cazul rețelelor Fluxus sau Mail-art), ci și dintr-o necesitate reală de a împărtăși preocupări comune și de a nu pierde contactul unii cu alții în condiții de viață extrem de volatile.

De asemenea, atenția îndreptată asupra unui segment relativ restrâns de timp (1968-1974), delimitat pornind de la un punct clar definit pe coordonate spațio-temporale, amintește inevitabil de metodologia „orizontală” a istoriei artei propusă

2. László Beke, „Imagination Then and Now”, în Dóra Hegyi, Zsuzsa László, and Eszter Szakács (Ed.), *IMAGINATION/IDEA. The Beginning of Hungarian Conceptual Art. The László Beke Collection, 1971*, tranzit. hu – JRP|Ringier, 2014, p. XIX.

de Piotr Piotrowski, propunere care imaginează conexiuni cu realități culturale și moduri de producție artistică din zone geografice diferite, dar nu pentru a omogeniza concluziile care rezultă în urma acestor exerciții comparative, ci dimpotrivă, pentru a revela diferențele, caracterul specific al fenomenelor studiate. Piotrowski atrage atenția asupra pericolului exotizării artei din Centrul și Estul Europei, tocmai pentru că „Vestul” a proiectat recurent asupra „Estului” tropii alterității și orientalizării. Metoda globală pe care el o descrie evită programatic astfel de capcane pentru că înlocuiește impulsul ordonării verticale, ierarhice, dihotomia centru-periferie, cu vectorii „orizontalizării”, în care nu mai avem de-a face cu autoritatea unor centre de putere care își diseminează cunoașterea înspre periferii, ci cu o sumă de centre sau periferii, fiecare înrădăcinate în specificul lor local. Pentru încadrarea actualei cercetări, ceea ce interesează în mod particular este felul în care poate fi înțeleasă și construită localitatea, proiectând, desigur, o privire non-ierarhică asupra fenomenelor investigate, ele nefiind considerate reflexii ale unor modele occidentale „universale”. Din perspectiva proiectului unei istorii globale a artei și ținând cont de mereu necesarul efort de circumscriere a „localității”, metoda inaugurată de Piotrowski își dovedește în continuare utilitatea.

Pe urmele lui Arjun Appadurai, Piotrowski vorbește despre o anumită concepție asupra localității care nu se definește „mono-etnic”, ca un context static, izolat de altele. Localitatea este la rândul ei dinamică, și, potrivit lui Appadurai, e „în primul rând relațională și contextuală”. Ea poate fi înțeleasă ca o „calitate fenomenologică complexă, constituită dintr-o serie de legături ce se creează între sentimentul imediației sociale, tehnologiile interactivității și relativitatea contextelor”.³ Pornind de la această definiție a, Piotrowski aduce în discuție conceptul de „geografie relațională” – o „geografie a culturii înțeleasă ca încercare de a analiza relațiile dintre subiect și locul în care acesta funcționează; în acest caz, atât primul cât și ultimul, atât arta cât și regiunea în care e produsă, nu sunt stabile și nici pe deplin formate. Dimpotrivă, ambele sunt create printr-un proces dinamic și în relație cu alte regiuni și alți subiecți, cu tradițiile locale și influențele externe”.⁴

Această viziune se conjugă cu specificul cercetării de față. Chiar dacă artiștii invocați – Horia Bernea sau Decebal Scriba – erau stabiliți în România, orizontul lor intelectual și artistic era în permanență deschis, orientat către alte spații culturale și geografice. Tabelul cronologic în care Paul Neagu își enumeră influențele și contactele formatoare e cât se poate de revelator în acest sens. O expoziție intitulată *Situație și concept* era în mod evident tributară unei terminologii consacrate internațional. Liberalizarea politică ce a urmat momentului 1968 a deschis parțial granițele, iar artiștii aveau ocazional șansa să participe la expoziții în afara țării, să obțină burse, petrecând scurte rezidențe în țările occidentale, atunci când nu plecau definitiv din țară. Julian Mereuță, interesat de dinamica rețelelor artistice din Centrul și Estul

3. Arjun Appadurai, „The production of Locality”, în *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1996, p. 178.

4. Piotr Piotrowski, „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History”, în *Umění*, LVI, no. 5, 2008, p. 208.

Europei, a fost pentru o perioadă îndelungată în contact cu criticul de artă ceh Jindřich Chaloupecký. Paul Neagu, stabilit definitiv în Marea Britanie încă din 1970, corespundea frecvent cu persoane din mediul artistic local, reușind să intermedieze pentru prietenii săi din România expoziții la Londra sau Edinburgh. Și viceversa: unul dintre cele mai cunoscute *performance*-uri ale lui Neagu, *Cake Man*, organizat în 1970 la Londra, a fost reluat și filmat, într-o manieră sensibil diferită, la București, în apartamentul lui Julian Mereuță.

Această fluiditate a comunicării – care s-a manifestat cu o atare intensitate într-un interval relativ restrâns de timp – își găsește un corespondent în fluidizarea granițelor dintre registrul instituțional și cel non-instituțional. Unele participări la expoziții internaționale se petreceau prin mijlocirea Uniunii Artiștilor Plastici, altele nu. Unele din expozițiile amintite mai sus s-au petrecut în spații administrate de UAP, altele în spații private sau galerii comerciale din Occident. În felul acesta, e nuanțată distincția oficial-neoficial, care a imprimat un mod dominant de citire a artei contemporane din Centrul și Estul Europei în timpul perioadei socialiste, favorizând aproape două decenii după 1989, cel puțin în cazul României, optica „subversiunii” (exprimată prin arta *underground* de apartament și expozițiile desfășurate în spații neoficiale), pentru a legitima practicile considerate relevante în contextul unor narațiuni transnaționale.

Expoziția *Situație și concept* s-a deschis la Galerile Orizont din București în mai 1974, o galerie destinată „creației tinerilor artiști”, care și-a păstrat acest rol pe toată durata anilor 70 și 80. Decebal Scriba s-a ocupat de organizarea expoziției: a selectat participanții și lucrările, a conceput design-ul spațiului expozițional și grafica posterului/broșură – un element deloc subsidiar, care întregește coerența vizuală a proiectului. În cazul acestei expoziții, design-ul e mai mult decât un simplu dispozitiv de amplasare a lucrărilor în spațiu, devenind parte integrantă din structura și mesajul expoziției. Nu e deloc întâmplător că Decebal Scriba avea o specializare în design și profesia în domeniu. Fidelă direcțiilor deschise de arta conceptuală, expoziția polemiza cu pretenția de originalitate a obiectului artistic, prezentând contribuțiile fiecărui artist sub forma de fotocopii.⁵ Lucrările, concepute în serii, erau asamblate în grupaje prinse de panouri acoperite cu sticlă, iar panourile se succedau serial pe suprafața pereților. Prin consistența și sobrietatea prezentării, prin proeminența alocată textului inserat în corpul majorității lucrărilor, prin tipurile de proceduri utilizate, expoziția se compunea ca o instalație unitară, care îngloba însă o varietate considerabilă de preocupări.

Decebal Scriba era în mod particular interesat de analiza sistemelor semiotice și propunea o serie de „situații”, unele înscenate în spațiul public, cărora le era testat potențialul de comunicare. Colile fotocopyate conțineau de multe ori notații și instrucțiuni care urmau să fie exersate în imaginație sau „actate” de către

5. Trebuie amintit aici precedentul expoziției *Xerox Book*, organizată de Seth Siegelaub în 1968 la New York, expoziție ce îi reunea pe Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris și Lawrence Weiner.

privitori. Propunerile – având un caracter discret, minimal – vizau destabilizarea relației convenționale subiect-obiect și încărcarea receptorului cu o mai mare responsabilitate în schimbul semiotic, finalitatea fiind aceea de a ajunge la „înțelegerea lucrării de artă ca proces deschis, ca succesiune de momente, având ca scop satisfacerea unor noi nevoi de cunoaștere, a unei noi posibilități de comunicare, printr-o continuă educare perceptivă în zona artei.”⁶ Una dintre cele mai interesante propuneri de angajare a „receptorului” constă în acțiunea fotografiată intitulată *Darul*, ce reprezintă transpunerea în imagini a unei acțiuni în care îl privim pe Decebal Scriba umblând pe străzile din București, în zone diferite ale orașului, cu palmele apropiate una de cealaltă, ca și cum ar purta între ele un obiect imaginar. Economia acestui gest – transmiterea potențială a „darului” către oricine și-ar fi manifestat disponibilitatea să îl activeze – amintește de *performance*-urile sumare, la limita perceptibilului, ale artistului ceh Jiří Kovanda, acțiuni apte să suscite interogații despre puterea de reverberare a gestului artistic în contextul unui spațiu public controlat.

Antonio Albici pare la rândul lui interesat de modurile de lucru asociate conceptualismului. În textul de prezentare a contribuției sale, el utilizează sintagme precum „atitudini active”, „desenul ca instrument de cercetare și cunoaștere”, „maxima obiectivitate a discursului”, fără a detalia principiile lor de aplicabilitate. Unele coli reproduc un formular, o „cerere de înscriere” cu antetul Agenției Naționale pentru Turism Intern, putându-se observa imediat că artistul a completat în mod voit eronat rubricile formularului, oferind informații neconcludente despre sine; în locul fotografiei de identitate e inserată, de pildă, o fotografie cu un braț având palma întinsă. Alte pagini expuse de Albici includ fotografii cu *performance*-uri în care el se slujește de diverse obiecte (lumânări, cutii) ce îl înconjoară sau imagini cu reuniuni/întâlniri în spații închise ale unor personaje angajate în conversații. Imaginile sunt acompaniate de diverse notații și diagrame imposibil de descifrat, ceea ce face ca demersul lui Albici să fie doar parțial reconstituibil. E posibil ca adoptarea procedurii fotocopierii ca strategie generală să fi fost motivată de o parțială nevoie de voalare a conținutului, însă informația și așa estompată din materialele originale (care sunt de fapt copii) devine aproape ilizibilă în fotografiile documentare din epocă.

În fine, Horia Bernea adoptă probabil poziția ce mai idiosincronică în raport cu arta conceptuală. Deja în 1974, sistemul „entităților” – familia de forme inventate de el care compuneau ceea ce numea „iconografia de după cunoaștere” – reprezenta o etapă aproape consumată în traiectoria sa, o etapă care însă îl înrădăcinează ferm pe Bernea în etosul experimentalist al neo-avangardelor, dar și în suita eforturilor de (re)definire ontologică a obiectului artistic. „Entitățile” – numite probabil astfel pentru a evita alte posibile denumiri ale lor precum „lucru”, „obiect”, „imagine” sau „reprezentare” – sunt deopotrivă concepte și materializări sau vizualizări ale

6. Posterul – broșură al expoziției *Situație și concept*, Galerile Orizont, București, mai 1974.

acestor concepte. Încă din 1970 Bernea inițiasse aceste explorări care conjugau arta conceptuală cu idei preluate din fizica cuantică și speculații despre natura spirituală a artei.⁷ Bernea a oferit o articulare discursivă ideilor lui în textul „O anume dezordine”, text parțial publicat în 1970 în revista *Arta* și republicat într-o versiune extinsă în catalogul expoziției *Probleme noi ale imaginii*, deschisă la București în același an și același spațiu ca expoziția *Situație și concept*, cu câteva luni înainte.⁸ E posibil ca în acel moment Bernea să fi fost interesat să ofere o mai mare vizibilitate în România lucrului lui „entitățile”, deoarece diverse aranjamente din acest ciclu fuseseră până atunci expuse, cu precădere în afara țării. Unul din momentele cheie din acest punct de vedere a avut loc la Bienala de la Paris din 1971, când Bernea a expus o instalație parietală de mari dimensiuni intitulată *Eseu despre spațiu/Iconografie după cunoaștere*. Instalația din cadrul expoziției *Situație și concept* relua același mod de expunere, tip „tapet”, a entităților.

În broșura expoziției, Bernea a ales să publice un fragment din reflecțiile lui despre problematica „entităților”, fragment care pune în evidență conceptul de „urmare”. Pentru Bernea, lucrarea de artă – respectiv „entitățile” elaborate de el – au statutul de urmă, adică de „formă reziduală care permite doar conceperea existenței unui fenomen, fără a face posibilă reprezentarea lui”. Opera de artă poate fi cel mult o încercare de refacere a misterului lumii, o sondare a imposibilității noastre de a o cunoaște. Formele inventate de el (care poartă nume precum *Brarb*, *Mucarfă*, *Stroaeuge*, *Verg*) au capacitatea de a acționa, prin ermetismul lor și prin impresia de defamiliarizare pe care o comunică, ca niște semnale ale unor principii necunoscute – și incognoscibile – pe care se edifică existența lumii înconjurătoare și a universului.

În urma expoziției *Situație și concept* Decebal Scriba a păstrat două scrisori primite de la Horia Bernea și Paul Neagu. Pe lângă diverse informații circumstanțiale, cele două scrisori conțin opinii interesante – formulate de la distanță, e adevărat – privind implicațiile generate de expoziție. Horia Bernea se afla într-o rezidență artistică în Franța, la Crestet, și urma să petreacă câteva luni într-o rezidență la Cité des Arts la Paris, iar scrisoarea e redactată într-o conjunctură în care el își reformula gândirea despre artă, păstrând însă câteva elemente esențiale care modelaseră traiectoria lui de până atunci, inclusiv interesul lui pentru „entități”.⁹ Scrisoarea include în prima ei parte o referire la catalogarea de „conceptualist” făcută lui Decebal Scriba (de către persoane care văzuseră expoziția de la București, se înțelege), la care acesta din urmă nu părea să subscrie întrutotul. Manifestându-și scepticismul față tentativele de a eticheta în grabă artiștii și demersurile lor, Bernea se referă în mod ironic la sine ca la un pictor „peisagist” sau „de nuanță postimpresionistă”, făcând

7. Pentru o discuție extinsă despre programul „entităților” vezi Magda Radu, Anca Oroveanu (Ed.), *Horia Bernea. Caiete 1969-1976*, Editura Muzeului Național de Artă Contemporană, București, 2016.

8. *Probleme noi ale imaginii*, Galeriile Orizont, București, februarie-martie 1974. Expoziția a fost îngrijită de Ion Grigorescu și includea lucrări de Horia Bernea, Aurel Bulacu, Doru Covrig, Dan Dumitrescu, Ion Dumitriu, Ion Grigorescu, Florina Lăzărescu, Matei Lăzărescu, Teodor Moraru.

9. Scrisoare datată 16.09.1974, Crestet (Franța). Scrisoarea se află în arhiva lui Decebal Scriba.

aluzie la faptul că utiliza mijloace de lucru care puteau fi considerate anacronice, depășite pentru epoca respectivă. Cum explică Bernea, „această judecată [despre el] o poate face nu unul care stă la Londra sau aiurea, ci unul mai apropiat mie, căruia îi lipsesc toate datele ce i-ar permite o adevărată înțelegere”. Altfel spus, înțelegerea aprofundată a intențiilor unui artist e de cele mai multe ori blocată de concluzii rapide și superficiale. Bernea încheie scrisoarea cu câteva considerații despre preocupările lui curente:

Propriu-zis pentru mine, acum, dificultățile sunt pe plan moral (personal, bineînțeles) și sufletesc, lucru care mă desparte mult (în forme, vorbe) de preocupările actuale în lumea artei, preocupări ce miros prea mult a orgoliu nesatisfăcut pentru a mă interesa. Cred și simt că lucrurile încep să se miște în altă direcție, [iar] acest fenomen se va accentua în anii următori; nimic nu va putea fi însă soluție atâta timp cât oamenii se cred atotștiutori și atotcunoscători (în fapt sau în devenire!), atâta timp cât oamenii nu vor să creadă că „adevărul” e un lucru ascuns definitiv și că singurul demers posibil e „materializarea” și nu „plăsmuirea”, „revelarea” și nu „crearea”.

Într-un interval de câțiva ani, poziția lui Bernea față de conceptualism se modulase considerabil. Dacă în 1969-70 el putea să afirme că „e mai important ce gândim despre un obiect decât realizarea lui”, deja în 1974 necesitatea materializării devenise crucială, chiar dacă orgoliul auctorial și subiectivitatea artistică erau puse în surdină. Premisa imposibilității de a ajunge la cunoaștere – ecou al principiului incertitudinii al lui Werner Heisenberg, care reprezenta o sursă importantă în gândirea lui Bernea despre „entități” – își menținea însă relevanța.¹⁰

Ca și în cazul lui Horia Bernea, contactul lui Paul Neagu cu arta contemporană occidentală trecea printr-un filtru critic. Nu e, poate, surprinzător că într-o scrisoare trimisă lui Decebal Scriba – după ce primise de la Scriba catalogul-afiș al expoziției *Situație și concept* – Neagu manifesta o atitudine polemică față de arta conceptuală:

Sincer să fiu, fără să intru în niciun detaliu, trebuie să-ți mărturisesc că arta conceptuală nu mă interesează decât în măsura în care devine „body” – corp comunicabil via percepție umană. Cred că speculațiile, metaforice, sunt gimnastica de toate zilele ale poetului, dar eu personal nu pot fi satisfăcut doar cu exercițiile lingvistice sau fizico-chimice din abecedarul oricărei școli. Artă de dragul artei nu mă interesează decât la capitolul „e bine să știți”. Mai departe, ideile și lucrurile trebuie împinse dincolo de frontiera conceput (*sic*). De altfel, conceptul se împlinește și hrănește din realizat. Ele vin deodată și împreună (ca și subiectiv-obiectiv).¹¹

10. Vezi Anca Oroveanu în conversație cu Magda Radu în volumul *Horia Bernea. Caiete 1969-1976*, mai ales pp. 269-270.

11. Scrisoare datată 3 august 1974, Londra. Scrisoarea se află în arhiva lui Decebal Scriba.

Deși Paul Neagu plecase din România în 1970, el a menținut permanent contactul cu prietenii rămași în țară. Neagu le trimitea acestora frecvent scrisori cu informații despre ultimele lui expoziții și preocupările artistice. Scrisoarea trimisă lui Scriba includea și o serigrafie intitulată *The Flying Horse (of Kansu)*, purtând ștampila Grupului de Artă Generativă (GAG), un grup fictiv de artiști inventat de Paul Neagu la Londra, care avea și statutul de entitate instituțională ce marca toate materialele – lucrări, corespondență, invitații, reproduceri – generate de artist. În acest caz, silueta „calului zburător”, o reprezentare diagramatică a celebrei sculpturi chinezești din bronz, e compartimentată în „199 de celule”, un principiu esențial de lucru la Neagu, menit să redea dialectica parte-întreg, diviziune-recompunere. Corpul în mișcare, prins în vârtejul vectorilor de energie, este pentru Neagu un organism străbătut de energia internă și energia cosmică, iar *performance*-urile lui din prima jumătate a anilor 1970 glosau pe marginea acelorași idei.

De Horia Bernea îl leagă probabil pe Neagu cea mai intensă afinitate și nu e de mirare că amândoi au avut opinii convergente privind importanța acordată materializării, ca replică la problema dematerializării, pe care ei o percepeau probabil ca fiind constitutivă pentru arta conceptuală. Pentru Neagu materializarea este direcționată către corp, iar corpul prins în avântul lui dinamic face vizibilă unitatea dintre material și spiritual, căci în viziunea lui arta e în primul rând un conector spiritual, având un rol transformator pentru ființa umană. Nu e locul aici pentru a insista asupra sistemului de gândire al lui Neagu. Ce merită subliniat în acest context este că el era un prolific comunicator și că își analiza constant parcursul, recontextualizând momente semnificative din trecutul său artistic. Iar în cadrul unor astfel de analize retrospective, Neagu punctează importanța conexiunii lui cu Horia Bernea. Un montaj realizat în anii 1990 plasează alături o copie-facsimil după Manifestul Artei Palpabile, publicat în 1969, cu copiile după invitațiile la două expoziții din 1971, în care Bernea și Neagu au expus împreună, una la Galeria Richard Demarco din Edinburgh, iar cealaltă la Galeria Sigi Kraus din Londra, ca și cum pozițiile lor artistice de atunci ar fi oferit două răspunsuri complementare acelorași probleme. Schimbul lor de idei, întins pe câteva decenii, a fost intens și profund, iar deslușirea lui merită o cercetare în sine.

Așa cum se întâmplă cu alte afinități și convergențe amintite aici, colaborarea Bernea-Neagu nu era de natură să conducă la producția de lucrări semnate împreună, ci se constituia printr-o susținere și încurajare reciprocă; așa încât, spre exemplu, Neagu i-a organizat lui Bernea o expoziție la Galeria GAG, o expunere a „entităților” care evoca într-o oarecare măsură felul în care Neagu însuși își construia propriile instalații. Alteori, actul artistic era un simplu act de viață și o emanație a prieteniei lor. Un desen cu motivul „impulșilor și vectorilor”, o semnătură-diagramă care însoțea pretutindeni sigla GAG, e multiplicat în mod spontan de Neagu pe întinderea unei coli de calc, în timp ce Bernea se afla alături de el în atelierul său de la Londra. Aflăm acest amănunt pentru că în josul colii e trecută însemnarea: „stând cu Horia în același studio, lucrându-l într-un mod foarte spectaculos, cu Horia ca martor.”

În acest punct e necesar să fie invocată extrema fragilitate a unor astfel de urme materiale și faptul că ele au supraviețuit aproape miraculos unor împrejurări complicate, fiind păstrate de artiștii înșiși, de destinatarii lor (atunci când era cazul) sau de prieteni/cunoscuți care au apucat să salveze și depoziteze câte ceva din ceea ce plecările din țară – uneori precipitate – au lăsat în urmă. Spectrul sau dilemele emigrării făceau parte din existența de zi cu zi. Așa s-a întâmplat și cu corpusul de lucrări și documente păstrate de la Julian Mereuță sau Pavel Ilie. Ambii au emigrat în anii 1970 din România, Mereuță, la finalul decadei, iar Pavel Ilie, în 1976. Recuperarea activității lor e inevitabil parțială.

Și Julian Mereuță a păstrat contactul cu Paul Neagu după plecarea acestuia din țară, fiind unul din protagoniștii (absenți) de la Londra ai *happening*-ului colectiv *Cake Man*. Omul-prăjitură imaginat la Galeria Sigi Kraus din Londra era compus din „celule” de wafe lipite între ele cu cremă, iar participanții la eveniment erau întâmpinați, îndată ce pășeau în spațiu, de mirosul wafelor proaspăt coapte. Fiecare compartiment din silueta *cake man*-ului era destinat unei anumite persoane care își anunțase în prealabil participarea la eveniment, iar aceste corespondențe erau trasate potrivit unui cod pus la punct de Neagu. La final, *cake-man*-ului era în întregime devorat de cei prezenți. Împărtășind probabil o pasiune comună pentru strategiile de tip Fluxus, Mereuță și Neagu au convenit ca *happening*-ul să se desfășoare și la București, ideea inițială fiind aceea de a le organiza simultan. Atât la Londra, cât și la București – unde s-a petrecut într-un mod mult mai informal în apartamentul lui Mereuță – acțiunea a fost filmată, însă din păcate acea înregistrare nu a putut fi depistată. Horia Bernea a fost unul din martorii evenimentului, iar într-o scrisoare către Paul Neagu îi relatează acestuia:

Am „realizat” la Lulu [Mereuță] spectacolul filmat al „cake-man-ului” Paulian. Cu toate inhibițiile noastre, materialul filmat e fain și cred că s-ar putea scoate un film bun dacă s-ar merge mult pe „ce a fost” și nu pe ce am dori să fie – pe document nu pe dorința de a face „film bun”. Nu știu bine care sunt intențiile lui Lulu! În orice caz poți fi sigur că am halit până mi s-a făcut rău (cu mult drag!) din „ideea” ta.¹²

Julian Mereuță a devenit familiar cu neo-avangarda din Cehoslovacia în urma vizitei sale la Praga la sfârșitul lui august 1968, imediat după invazia Cehoslovaciei de către trupele URSS și ale aliaților din regiune. O fotografie care îl înfățișează pe Mereuță alături de fochistul trenului care îl transporta de la Praga la Brno datează din timpul acelei călătorii. Cu acel prilej, Mereuță l-a cunoscut pe criticul de artă ceh, Jindřich Chalupecký, cu care a corespondat mai mulți ani. Chalupecký era promotorul unui rețele pan-europene de artă conceptuală care se revendica de la moștenirea lui Duchamp, fiind în contact și cu Ion Bitzan. Chiar dacă nu a ajuns niciodată în

12. Scrisoare datată 26.05.1971, București. Scrisoarea se află în arhiva lui Anton Neagu.

România, câteva din scrisorile lui Chalupceky către Mereuță s-au păstrat. Dintr-o astfel de scrisoare, datând din 1973, reiese că Chalupceky intenționa să trimită la galeria lui Arturo Schwartz din Milano o serie de desene ale lui Mereuță. Într-o scrisoare târzie, din 1979, Chalupceky îl avertizează pe Mereuță asupra vicisitudinilor condiției de imigrant, după ce acesta din urmă părăsise definitiv România la finele anilor '70:

Viața unui emigrant nu este deloc de invidiat. Nu-ți rămâne decât să mergi până la capăt: să-ți spui – nu mai sunt român, acum am devenit francez de origine română. Taie punțile în urma ta. Franța este xenofobă, o știi. Situația artistică de la Paris este proastă. Parisul nu mai este centrul lumii și nu vrea să se obișnuiască cu această situație. Să nu ții să te conformezi – din punct de vedere artistic. Începe cât mai curând să pictezi – dar continuă ceea ce ai făcut înainte, chiar dacă este foarte diferit de ceea ce se petrece în acest moment în jurul tău. Să nu ții să trăiești din munca ta de artist. Mulțumește-te cu puțin. Cu toate acestea, să nu rămâi izolat ca persoană. Caută contactele cu artiștii și criticii. Bucureștiul nu mai există. Nu a existat niciodată. Parisul este noua ta patrie. Este curată sinucidere să trăiești simțindu-te emigrant! Păcat că nu ai putut să iei cu tine lucrările tale. Deci, creează lucruri noi pentru a le putea prezenta.¹³

În ceea ce-l privește pe Pavel Ilie, plecarea sa definitivă din țară, mai întâi în Elveția și apoi în Canada, nu a produs continuarea cu succes a traiectoriei sale artistice. Pavel Ilie – un artist prea puțin cunoscut care a expus, de altfel, relativ puțin în România – a fost considerat un mentor de către artiști mai tineri. Pentru Decebal Scriba, întâlnirea cu Ilie a fost formatoare. Scriba l-a cunoscut pe Ilie în calitate de profesor la Facultatea de Arte Plastice a Institutului Pedagogic din București, o instituție de învățământ superior care oferea un program de trei ani, având ca scop pregătirea profesorilor de artă în școli și licee. Era o formulă de studiu la care recurgeau cei care nu reușeau să intre – uneori din pricina „dosarului prost” – la Institutul de Arte Plastice. Ion Grigorescu îl consideră pe Pavel Ilie „aducătorul de instalație și land-art”¹⁴, arătând că în arta acestuia „obiectul nu mai poate fi muzeal; Ilie ar merge cu el în pădure, mutând pereții expoziției și trecând prin ploaie, vânt etc., uneori arzând lucrurile, alteori recreându-le din marș, ca un meșteșugar corturar, care își desfășoară activitatea lângă căruța, pe pirostriei”.¹⁵

13. Scrisoare datată 16.02.1979. Citat reprodus prin amabilitatea lui Decebal Scriba, care mi-a pus la dispoziție documentele păstrate în arhiva lui Julian Mereuță. Traducere din franceză de Cătălina Cărăbaș. După decesul lui Mereuță din 2015, arhiva se află în păstrarea lui Decebal Scriba.

14. Ion Grigorescu, corespondență e-mail, 2 octombrie 2014.

15. Ion Grigorescu, text scris în 1976 și reprodus în *Pavel Ilie: Construcții lirice*, Fundația Interart Triade Timișoara, 2009, p. 72.

Într-adevăr, Pavel Ilie utilizează materiale „de rând”¹⁶ luate din natură – paie, nuiele, chirpici etc. – și din acest motiv s-a vorbit de apropierea lui de *arte povera*, însă e evident că artistul își bazează opera și pe un fundament constructivist. Obiectele și sculpturile lui sunt construite pe un solid eșafodaj structural și ar fi fost fără îndoială interesant de văzut cum s-ar fi configurat în realitate diversele proiecte la scară mare imaginate de el. În contextul artei românești a anilor 1970, Pavel Ilie a ajuns la o sinteză unică între resursele oferite de meșteșugul țărănesc – el fiind cu precădere inspirat de civilizația materială și peisajul câmpiei Bărăganului, față de care nutrea uneori o afinitate mistică – și deschiderile oferite de arta post-minimalistă și conceptuală. Mai mult, Pavel Ilie pare să fi fost și un exponent al gândirii ecologice, fiind conștient de puterea distrugătoare a acțiunilor umane asupra naturii. În viziunea lui, arta are capacitatea de a transmite un îndemn de tămăduire, fără a oculta însă perspectiva reversului, a entropiei. E emblematic din acest punct de vedere semnalul pe care îl transmite Pavel Ilie, în mai multe rânduri, printr-o imagine reprodusă de el în diverse formule. E vorba de o propunere vizuală extrem de simplă: palmele împreunate, unite între ele cu baghete de lemn și ținând în interiorul acestei mini-structuri un măr. Alături, cu litere întărite, liniile de text compun patru mesaje formate din subiect și predicat și ordonate unul sub altul: „mâinile construiesc”, „mâinile distrug”, „mâinile mângâie”, „mâinileucid”. „Mâinile distrug” și „mâinileucid” sunt tăiate cu linii roșii, proeminente. Pavel Ilie transmite astfel un mesaj cu relevanță universală și ne pune în fața unei alegeri pe care o contemplăm și astăzi, mai mult ca oricând.

16. Într-un interviu cu Olga Bușneag, Ilie e circumspect în ceea ce privește apropierea lui de *arte povera*: „Recursul meu la materiale „de rând” (lemn, nuiele, fân, porumb) socotit de unii, în chip eronat, ca adevărate la „arta săracă” – are doar sensul afirmării simplității, organicului, naturalului.”, Olga Bușneag în conversație cu Pavel Ilie, *Arta*, București, Nr. 3/1972, interviu reprodus în *Pavel Ilie: Construcții lirice*, p. 44.



Up: *Situații și concepte (Situations and Concepts)*, 2017, Salonul de Proiecte Bucharest, exhibition view.

Photo: Ștefan Sava

Down: *Dincolo de frontiera concept (Beyond the Concept Frontier)*, Art Encounters Biennale, Timișoara, 2017, exhibition view.

Photo: Ștefan Sava



Dincolo de frontiera concept Beyond the Concept Frontier

1961-1968
Henri Barnet, Peter Calverton, Ian Dalgarno, Paul He, Julian Huxford, Paul Nease, Eugene Pop, Donald Scott

Open Date
Open Date
Open Date

Abstract and conceptual art emerged in the 1960s as a reaction to the social and political conditions of the time. It was a movement that sought to break away from the traditional constraints of representational art and to explore the limits of visual language. This period was characterized by a focus on form, color, and light, often resulting in non-representational works that challenged the viewer's perception and understanding of the visual world.

Conceptual art, which emerged in the 1960s, shifted the focus from the visual to the intellectual. It emphasized the idea or concept behind the work over the physical object itself. Artists like Joseph Kosuth and Sol LeWitt explored the relationship between the artwork and the viewer's mind, often using text and diagrams to convey their ideas. This movement challenged the traditional notion of art as a unique, physical object.

Abstract and conceptual art were not mutually exclusive. Many artists, such as Piet Mondrian and Kazimir Malevich, had already been exploring abstract forms. The conceptual turn was a further development of these ideas, pushing the boundaries of what art could be and how it could be experienced. The result was a diverse and innovative body of work that continues to influence contemporary art.

Conceptual art was a radical departure from traditional art practices. It questioned the very definition of art and the role of the artist. By prioritizing the idea over the object, conceptual artists sought to democratize art and make it more accessible to a wider audience. This movement paved the way for a more inclusive and experimental art world.

The concept of the frontier is a complex one, often used to describe the edge of a territory or the boundary between different cultures. In art, it can refer to the limits of visual representation and the exploration of new forms and materials. Artists have used the concept of the frontier to challenge the viewer's perception and to create a sense of mystery and discovery.

In a similar way, the concept of the frontier in art is a dynamic and evolving one. It is a space where artists can experiment and push the boundaries of their craft. This exploration is often driven by a desire to create something new and to challenge the status quo. The result is a body of work that is both innovative and thought-provoking.

The concept of the frontier is also a metaphor for the unknown and the unexplored. It represents a place where the familiar meets the unfamiliar, and where the possibilities are endless. In art, this metaphor is used to create a sense of wonder and to invite the viewer to explore the depths of the human imagination. The frontier is a place of infinite potential and a source of endless inspiration.

In a similar way, the concept of the frontier in art is a dynamic and evolving one. It is a space where artists can experiment and push the boundaries of their craft. This exploration is often driven by a desire to create something new and to challenge the status quo. The result is a body of work that is both innovative and thought-provoking.



vt
Encounten



Informational text panel on the left wall.

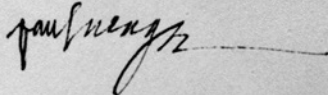


palpable art

MANIFESTO!

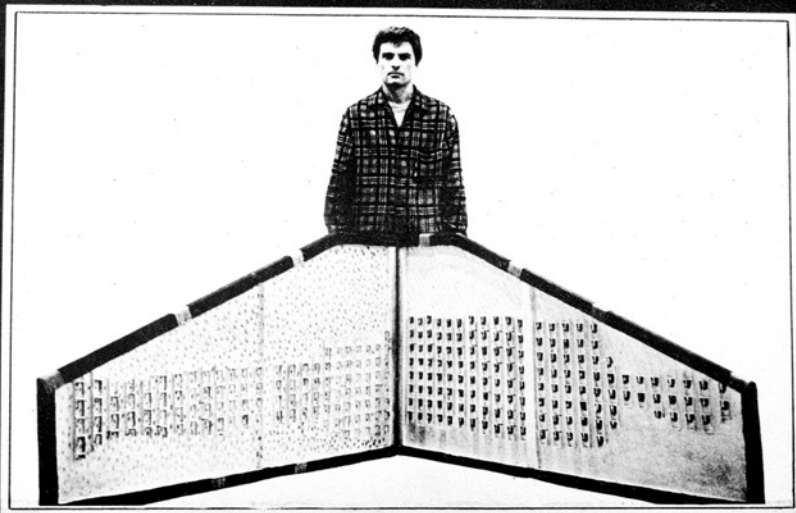
- 1. THE EYE IS FATIGUED, PERVERTED, SHALLOW, ITS CULTURE IS DEGENERATE, DEGRADED AND OBSOLETE, SEDUCED BY PHOTOGRAPHY, FILM, TELEVISION...
- 2. THE EYE IS LOSING ITS PRIMARY ROLE IN AESTHETIC RESPONSES, WHILE REMAINING SECONDARY IN THIS RESPECT.
- 3. ART MUST GIVE UP ITS PURELY VISUAL AESTHETIC IF IT WANTS TO SURVIVE SPECIFICALLY AS PLASTIC ART, AND MUST MOVE TOWARDS AN ORGANIC AND UNIFIED AESTHETIC THAT WILL MAKE USE OF SENSES THAT ARE STILL FRESH, PURE.
- 4. LET THERE BE ONE, PUBLIC, PALPABLE ART THROUGH WHICH ALL THE SENSES, SIGHT, TOUCH, SMELL, TASTE WILL SUPPLEMENT AND DEVOUR EACH OTHER SO THAT A MAN CAN POSSESS AN OBJECT IN EVERY SENSE.
- 5. YOU CAN TAKE THINGS IN BETTER, MORE COMPLETELY, WITH YOUR TEN FINGERS, PORES AND MUCOUS MEMBRANES THAN WITH ONLY TWO EYES!
- 6. THESE IDEAS ARE LINKED INSEPARABLY WITH THE CONCEPT THAT ART MUST FUNCTION SOCIALLY, YET NEVER IN A VULGARLY NATURALISTIC WAY.
- 7. PALPABLE ART IS A NEW JOY FOR THE "BLIND", WHILE FOR THE "CLEAR-SIGHTED" IT IS THE MOST THOROUGHLY THREE-DIMENSIONAL STUDY....

PAUL NEAGU
EDINBURGH. JULY. 1969

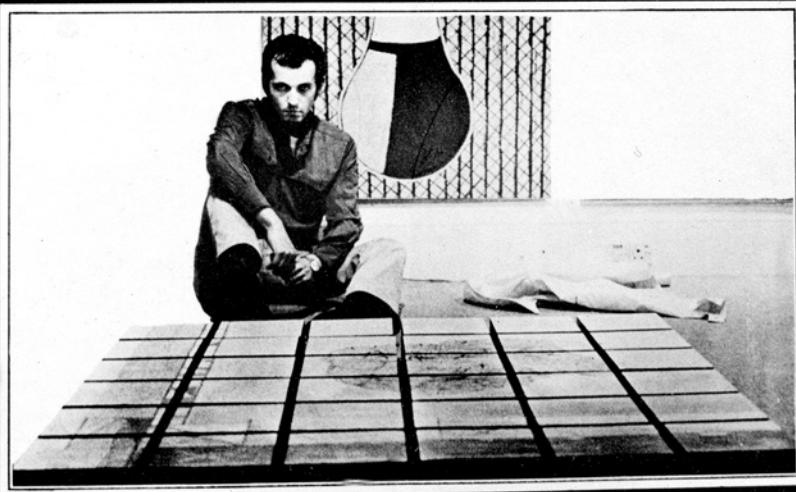


THE FIRST SHOW / PERFORMANCE OF PALPABLE ART:
BY PAUL NEAGU - RICHARD DEMARCO GALLERY
EDINBURGH - AUGUST - SEPTEMBER - 1969

THE RICHARD DEMARCO GALLERY EDINBURGH SCOTLAND

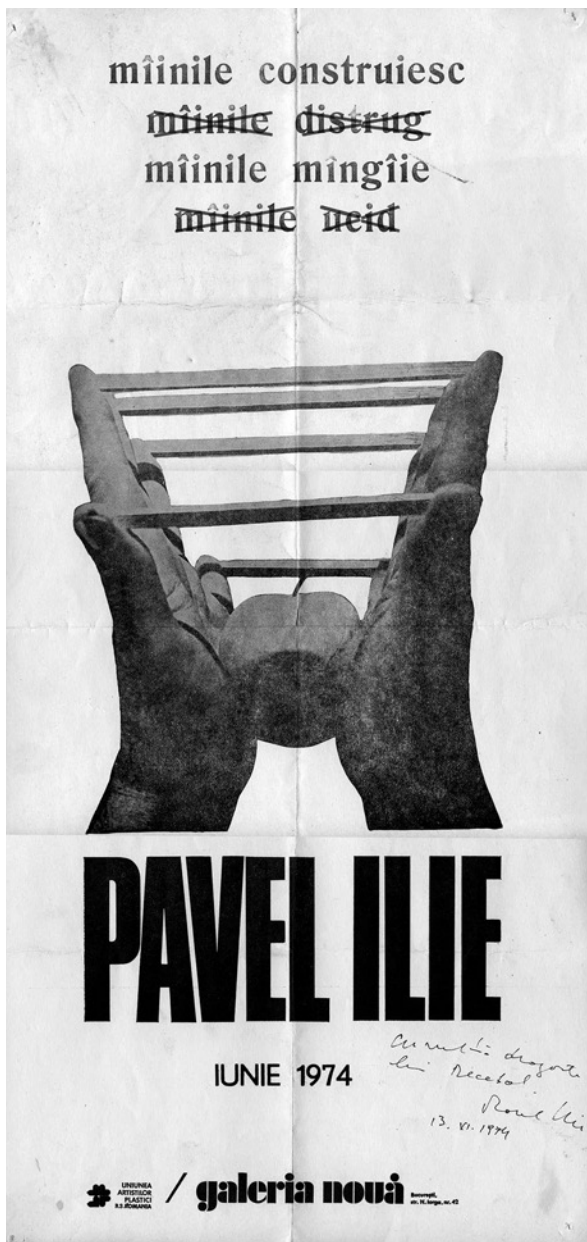


H. BERNEA and NEAGU'P



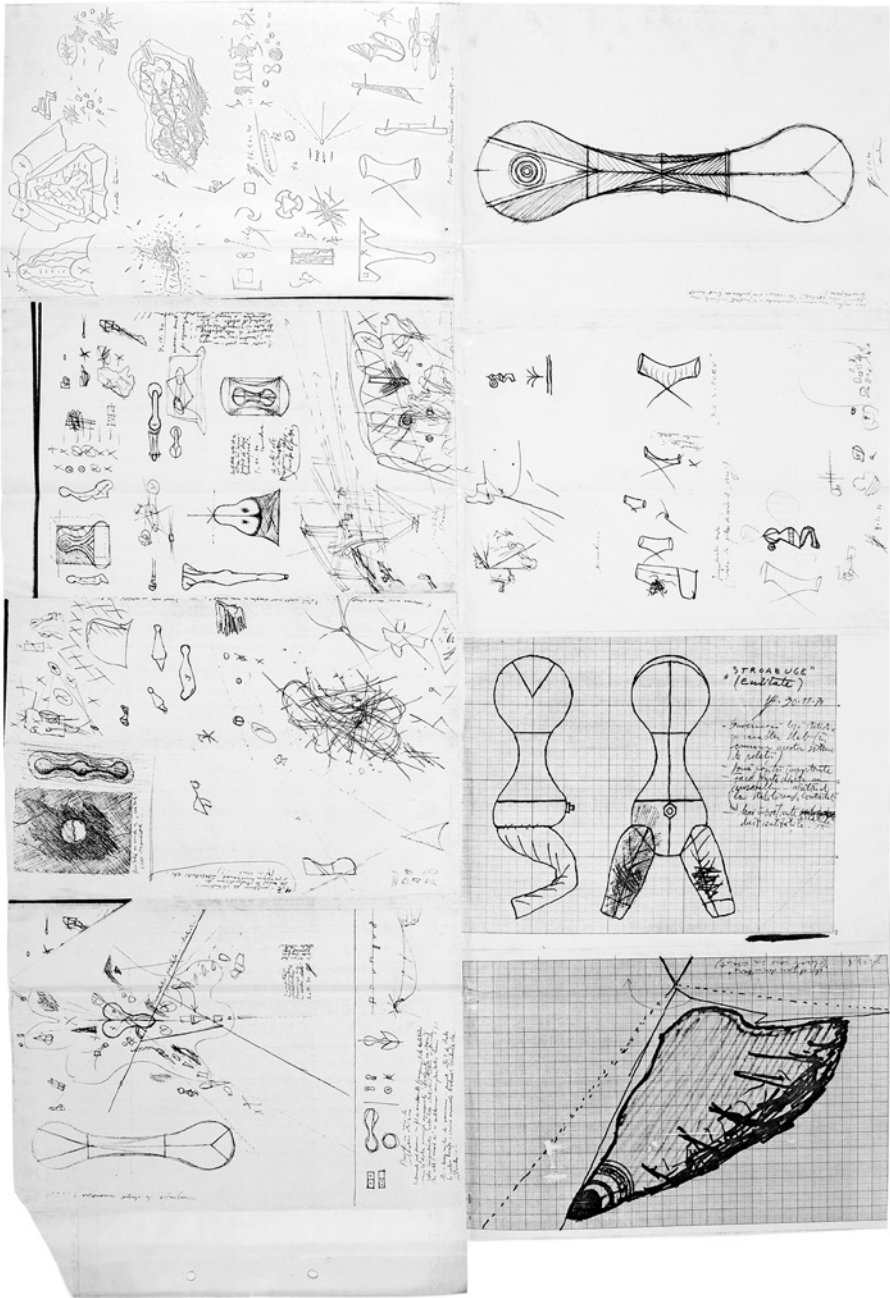
AT SIGI KRAUSS GALLERY 3 - 30 JAN. 1971 TEL. 01-836 2662 LONDON
29 NEAL ST. COVENT GARDEN, W.C.2

1969



Pavel Iliu, The poster of the solo exhibition at Galeria Nouă, Bucharest, 1974. Archive D. Scriba

Previous page: Montage made by Paul Neagu with two exhibitions Horia Bernea – Paul Neagu organized at the Richard Demarco Gallery, Edinburgh, 1969, and at the Sigi Krauss Gallery in London, 1971.
Courtesy: Richard Demarco Archives



Horia Bernea, maquette for the montage with "Entities" displayed at the Paris Biennale in 1971
Courtesy of Margareta Bernea

SITUATIONS AND CONCEPTS – “A SPACE WITH AN AFFECTIVE DISCOURSE”

MAGDA RADU

This text aims to make a foray into a strictly delimited space time setting, an area of confluences, exchanges of ideas, and relations corresponding to an early episode of what might be called Romanian conceptualism, or, rather, the conceptualism practiced by artists active in Romania within a particular interval of time, the majority of whom subsequently emigrated to the West. The term is more a hint to an attitude than a precise definition, since in its original sense it might be regarded as too loose or, contrariwise, too restrictive, although it can include a variety of declensions and it captures the discursive, sometimes even programmatic articulation of artistic concerns, as well as the attempt to broaden the sphere of art through employment of various media: actions, texts, objects, photography, happenings. What prompted such a historical investigation was the exhibition *Situație și concept (Situation and Concept)* that opened in 1974 under the auspices of the Cenacle of Youth held by the Bucharest branch of the Union of Romanian Artists.

Curated by artist Decebal Scriba, *Situation and Concept* was “one of the first exhibitions of conceptual art to set out to explore a series of artistic attitudes that broke away from the formalism of the conventional artistic language. In documentary form, the exhibition presented conceptual approaches of various types, ranging from drawing and interventions on texts to body experiments. The desire to link up with the effervescent international artistic concept of the '60s and '70s, and, at the same time, the need to avoid the constraints of the official canons, inevitably led to new territories and the invention of new languages. Decebal Scriba and Antonio Albici formed a working partnership while they were still students at the Institute of Plastic Arts, and after graduating they were joined by Horia Bernea (due to his personal relationship with Scriba), an artist who had by then already gained renown, all three being interested in the area of conceptual art.”

The above paragraph was written by Decebal Scriba on the occasion of the recent *Situations and Concepts* exhibition, which opened in February 2017,¹ and can be viewed as a first attempt to historicise the 1974 exhibition on the part of one of the principal witnesses to the event, in his capacity as its initiator and organiser. The same as the present text, *Situations and Concepts*, attempts to broaden the spectrum of implications generated by revisiting the original exhibition. Being anchored in that event is a

1. A second iteration of this exhibition was organized at the ArtEncounters Biennale in Timișoara, September-October 2017, under the title *Beyond the Concept Frontier*.

determining factor for the present approach, although its area of interest does not reside solely therein. As shall be seen, bringing the *Situation and Concept* exhibition back to awareness sets in motion a range of reflections that allow a partial reconstruction of a shared mood and working atmosphere in which conceptual vitality and the desire to experiment dominated the conversation about art.

A number of methodological provisos are indispensable, however. Just as the 1974 exhibition gave rise to a constellation of sub-themes and connexions, so too, the present text follows upon the curatorial endeavour. It may even be argued that the present research was inscribed in the text of the *Situations and Concepts* exhibition, which was intended to be a “research exhibition”. Moreover, the exhibition as a medium, as a catalyser of artistic trajectories and historical processes, as a “device” for making visible a certain type of knowledge about art and via art, represents one of the sub-themes of the exhibition. Besides the works themselves *Situations and Concepts* presented rich adjacent material: letters, scale models, posters, documentary photographs. This approach allowed minutely detailed evocation of a number of exhibitions, both large and small, held both in Romania and abroad, both under the auspices of institutions and independently, all of which are relevant to the directions being explored: the Paris Biennale of 1971; the exhibitions held at the Galeria Nouă in Bucharest; the exhibitions conceived by Paul Neagu at Gallery of Generative Art, housed in his own studio/flat in London, which he converted into an independent space for contemporary art; the actions held at the Sigi Krauss Gallery in London, at the Demarco Gallery in Edinburgh, and in a private flat in Bucharest. The hierarchisation of these exhibitions (presented via photographic documentation) is not so important as the fact that, in addition to the precious information they convey, they signal the existence of a matrix consisting of inter-human relations, networks of communication, and also conditionalities, which enabled the works and careers of the artists to become deeply anchored in the contexts from which they sprang.

Recently, research into the history of exhibitions has become an increasingly important field in its own right, having long been regarded as secondary material, when not completely neglected or, more often than not, insufficiently documented, if at all. But it is becoming more and more obvious that for the history of contemporary art, exhibitions are a research material of primary importance, because they have so often supplied the framework whereby the processes of artistic thought and action have been able to articulate themselves. The production of works, the creation of connections and alliances among artists or among artists and curators, and the crystallisation of artistic directions would not have been achieved outside the system of exhibitions. The history of contemporary art (a type of art that frequently resorts to reactive, contextual gestures) and the history of exhibitions are indissolubly linked. For the present endeavour, too, the exhibition may be regarded as not only a research tool—thanks to its comprehensive, diverse syntax, which allows the tracing of countless correspondences and affinities among the material “traces” of a period—but also a historical object of study (the 1974 *Situation and Concept*, alongside the other examples mentioned above).

To continue the methodological provisos laid out above, another aspect worth pointing out is the subjective dimension inherent to the research. As I have already said, the starting point is the exhibition *Situation and Concept*: the role of Decebal Scriba in its conception, and also the body of works, documents, correspondence, and photographs he preserved from it. Via the man who has preserved it, this personal archive/collection gives rise to a chain of associations, extending the area of interest to other artists who did not take part in the 1974 exhibition, but who manifested their connexion with Decebal Scriba in other ways: Paul Neagu, Pavel Ilie, Julian Mereuță. Through the conjugation of heteroclite visual materials and diverse references, it becomes obvious that an exhibition such as *Situation and Concept* did not appear out of nowhere, that the history of art is also a history of micro-narratives, that the personal/subjective factor is just as important as factual analysis and objective research or the theorising of artistic positions, that the “affective space” (to adopt Horia Bernea’s term) weighs at least as much as the socio-cultural or political space. The impossibility of isolating the subjective contribution from the construct of history is also obvious in the case of other vectors of affinity that gradually reveal themselves, ranging from the relationship between Decebal Scriba, and Horia Bernea (a participant in the exhibition and a privileged partner in its crystallisation) to the friendship and artistic complicity between Horia Bernea and Paul Neagu, the admiration linking Scriba to Pavel Ilie, and the affinities and mutual support that bound together Julian Mereuță, Decebal Scriba and Paul Neagu. As it may be observed, the relationships between artists are not only two-way; they can at any time ricochet off in other directions and draw in other names, conceive new links, and form new zig-zag trajectories. Linearity is annulled, so too any hierarchical differentiation between artists. It is significant that here we have to do with a construct of art history that cannot be reduced to the analysis of a body of works, picking out individual artists regarded as relevant, but is structured as a living, dynamic accumulation, always open to fresh perspectives.

It is true that such an approach is to a large extent possible due to the specificity of the art and period under discussion. Hungarian theorist and critic László Beke speaks, for example, of a certain “versatility” and “lightness” specific to the conceptual art practised by the artists of Central and Eastern Europe,² which allowed them an unheard of room for manoeuvre. Such characteristics might partly be explained also by an intense need to communicate, particularly due to the geographical distances between artists at the time when they travelled to or settled in the West, distances amplified by the ideological context of the Cold War, but also due to the shared impetus to avoid (or even outrage) artistic and sometimes also social and political conformity. Artists made considerable efforts to place their ideas in circulation, but not only in order to channel them toward various platforms of visibility (as in

2. László Beke, “Imagination Then and Now”, in Dóra Hegyi, Zsuzsa László, and Eszter Szakács (Ed.), *IMAGINATION/IDEA. The Beginning of Hungarian Conceptual Art. The László Beke Collection, 1971*, tranzit.hu – JRP|Ringier, 2014, p. XIX.

the case of the Fluxus or Mail Art networks), but also out of a real need to share complementary interests and not to lose contact with each other in circumstances in which life was highly volatile.

Likewise, the focus on a relatively narrow time segment (1968-1974), established using clearly defined space time coordinates, cannot help but recall the “horizontal” methodology for the history of art put forward by Piotr Piotrowski, which imagines connections between cultural realities and modes of artistic production from different geographical areas, not in order to homogenise the conclusions arising from such a comparative exercise, but rather in order to reveal the differences, the specific character of the phenomena under examination. Piotrowski draws attention to the danger of exoticising the art of Central and Eastern Europe, precisely because the “West” has repeatedly projected onto the “East” the trope of alterity and orientalism. The global method he describes systematically avoids such pitfalls because it replaces the impulse toward vertical, hierarchical arrangement, the centre/periphery dichotomy, with vectors of “horizontalisation”, which no longer have to do with the authority of power centres that disseminate their knowledge outward to the periphery, but with a series of centres or peripheries, each rooted in its own local specificity. For the framework of the present research, what is of particular interest is the way in which the local can be understood and constructed, while of course casting a non-hierarchical glance at the phenomena under examination, without their being regarded as reflexes of any “universal” Western models. From the standpoint of the project of a global history of art and taking into account the always necessary effort to circumscribe the “local”, the method introduced by Piotrowski still proves to be useful.

In the footsteps of Arjun Appadurai, Piotrowski speaks of a certain conception of the local that is not defined “mono-ethnically”, as a static context isolated from any other. The local is dynamic and, according to Appadurai, it is “first and foremost relational and contextual”. It may be understood as a “complex phenomenological quality, constructed from a series of connections that are created between the feeling of social immediacy, technologies of interactivity, and the relativity of contexts.”³ Following on from this definition of the local, Piotrowski brings into discussion the concept of “relational geography”, which is a “geography of culture understood as an attempt to analyse the relations between the subject and the place in which it functions; in this case, both the former and the latter, both art and the region in which it is produced, are neither stable nor fully formed. On the contrary, both are created by means of a dynamic process and in relation with other regions and other subjects, with local traditions and external influences.”⁴

This vision coincides with the specifics of the present research. Even if the artists cited – Horia Bernea and Decebal Scriba – lived in Romania, their intellectual and artistic

3. Arjun Appadurai, “The production of Locality”, in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1996, p. 178.

4. Piotr Piotrowski, “On the Spatial Turn, or Horizontal Art History”, in *Umění*, LVI, no. 5, 2008, p. 208.

horizon was always open, oriented toward other cultural and geographical spaces. The chronological table in which Paul Neagu lists his influences and the contacts that shaped him is highly revealing in this respect. An exhibition titled *Situation and Concept* obviously drew upon an internationally established terminology. The political thaw that followed the year 1968 partially opened the borders, and artists occasionally had the opportunity to take part in exhibitions abroad, to obtain scholarships, spending short periods in Western countries, when they did not leave the country for good. Julian Mereuță, who was interested in the dynamic of artistic networks in Central and Eastern Europe, was for a long time in contact with Czech art critic Jindřich Chalupecký. Paul Neagu, who settled in Britain permanently in 1970, frequently corresponded with people on the local art scene, and acted as a go-between, arranging for his Romanian friends to exhibit in London and Edinburgh. And vice versa: one of Neagu's best-known performances, *Cake Man*, held in London in 1970, was repeated and filmed in a perceptibly different way in Julian Mereuță's apartment in Bucharest.

This fluidity of communication, which manifested itself with such intensity within a relatively short period of time, can be compared with the fluidisation of the boundaries between the institutional and the non-institutional registers. Some contributions to international exhibitions were mediated by the Union of Plastic Artists, others were not. Some of the aforementioned exhibitions were held in spaces administered by the Union, others in private spaces or commercial galleries in the West. In this way, the distinction between the official and the unofficial becomes more nuanced, having imposed a dominant mode of reading contemporary art from Central and Eastern Europe during the communist period and having favoured for almost two decades after 1989, at least in the case of Romania, a viewpoint of "subversion" (expressed via underground apartment art and exhibitions held in unofficial spaces) in order to legitimise practices regarded as relevant to the context of transnational narratives.

In May 1974, the *Situation and Concept* exhibition opened at Bucharest's Orizont galleries, a venue intended for "the work of young artists" that was to maintain the same role throughout the '70s and the '80s. Decebal Scriba handled the organisation of the exhibition: he picked the participants and works, designed the layout of the exhibition space and the poster and brochure, which were not at all subsidiary elements, rounding out the visual coherence of the project. In the case of this exhibition, the design was more than merely a device for arranging objects in space and became an integral part of the exhibition's structure and message. It was no coincidence that Decebal Scriba had specialist training in design and worked as a professional in the field. Faithful to the directions opened up by conceptual art, the exhibition engaged in a polemic against the art object's claim to originality, presenting the contributions of each artist in the form of photocopies.⁵ The works, conceived

5. Also worthy of mention is the precedent for the exhibition, *Xerox Book*, organised by Seth Siegelaub in New York in 1967, which brought together Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitte, Robert Morris, and Lawrence Weiner.

as series, were assembled in groups pasted to glass-covered panels, with the panels arranged in series on the walls. Thanks to its consistency, the understatedness of its presentation, the prominence it gave to the texts incorporated in most of the works, and the types of procedures it featured, the exhibition as a whole formed a unified installation, even though it included a considerable variety of interests.

Decebal Scriba was particularly interested in analysing semiotic systems and proposed a series of “situations”, some of them staged in the public space, whose communicative potential was tested. The photocopied sheets more often than not contained notes and instructions for the viewer to imagine or “act out”. The proposals, which were discreet, minimal, aimed to destabilise the conventional subject-object relationship and to charge the receiver with a greater responsibility within the semiotic exchange, with the end point being an “understanding of the artwork as an open process, a succession of moments, whose purpose is to meet certain needs for knowledge, a new possibility of communication, through continuing perceptive education in the area of art.”⁶ One of the most interesting proposals for engagement on the part of the “receiver” was a photographic action titled *Darul (The Gift)*, which was a transposition into images of an action in which we see Decebal Scriba walking down various streets in Bucharest, holding the palms of his hands close to each other, as if he were carrying an imaginary object. The economy of this act – the potential conveyance of “the gift” to anybody who might display an inclination to activate it – is reminiscent of the summary, barely perceptible performances of Czech artist Jiří Kovanda, actions capable of prompting questions about the artistic act’s ability to reverberate within the context of a controlled public space.

Antonio Albici seems also to have been interested in working methods associated with conceptualism. In the text presenting his contribution, he employs phrases such as “active attitudes”, “drawing as a tool of research and knowledge”, “the maximum objectivity of discourse”, but without going into the details of the principles to apply them. Some of the photocopied sheets reproduce an application form with the letterhead of the National Agency for Domestic Tourism, and it is immediately obvious that the artist has provided deliberately false and misleading information about himself; rather than an identity photograph of the applicant, for example, there is a photograph of an arm with an outstretched palm. Other pages exhibited by Albici include photographs of performances in which he uses various objects to surround himself (candles, boxes) or images of people engaged in conversations within closed spaces. The images are accompanied by various indecipherable notes and diagrams, which make Albici’s actions only partly reconstructable. It is possible that the adoption of photocopying as an overall strategy was motivated by a partial need to disguise the content, but the already blurred information in the original materials (which are in fact copies) becomes all but illegible in the documentary photographs from the period.

6. The brochure-poster for the *Situation and Concept* exhibition, Orizont Galleries, Bucharest, May 1974.

Finally, Horia Bernea struck probably the most idiosyncratic position toward conceptual art. By 1974, his system of “entities” – the family of forms he invented, which comprised what he called a “post-knowledge iconography” – had almost run its course, but nonetheless firmly rooted Bernea in the experimentalist ethos of the neo-avant-gardes, as well as within a series of attempts to (re)define the art object ontologically. The “entities” – probably thus named into order to avoid other possible terms such as “thing”, “object”, “image” or “representation” – are both concepts and materialisations or visualisations thereof. As early as 1970, Bernea had embarked upon these explorations that conjugated conceptual art with ideas drawn from quantum physics and speculations on the spiritual nature of art.⁷ Bernea provided a discursive articulation of his ideas in the text “A Kind of Disorder”, partly published in *Arta* magazine in 1970 and republished in an extended version in the catalogue for the exhibition *Noi probleme ale imaginii (New Problems of the Image)* held in Bucharest in the same year and in the same space as the exhibition *Situation and Concept* a few months earlier.⁸ It is possible that at this point Bernea may have been interested in providing greater visibility in Romania to his “entities”, since various arrangements from the cycle had hitherto been exhibited mainly abroad. One of the key moments from this point of view occurred at the Paris Biennale of 1971, when Bernea exhibited a large wall installation titled *Essay on Space/Iconography after Knowledge*. The installation that formed part of the exhibition *Situation and Concept* repeated the same “wallpaper” method of exhibition that had been employed for the entities.

In the exhibition brochure, Bernea elected to publish an excerpt from his reflections on the problematics of the “entities”, an excerpt that highlighted the concept of the “trace”. For Bernea, the artwork, respectively his “entities”, had the status of a trace, i.e. a “residual form that allows only the conception of a phenomenon’s existence, without enabling its representation.” The artwork can at the most be an attempt to recreate the mystery of the world, a sounding of our impossibility of knowing the world. The forms he invented (which bear such names as *Brarb*, *Mucarfa*, *Stroaeuge*, and *Verg*) are capable, through their hermeticism and the impression of defamiliarisation they convey, of acting as signals of the unknown—and unknowable—principles upon which the existence of the world around us and the universe is built.

After the exhibition *Situation and Concept*, Decebal Scriba kept two letters he had received from Horia Bernea and Paul Neagu. In addition to various circumstantial information, the two letters also contain interesting opinions—arrived at from a distance, it is true—regarding the implications generated by the exhibition. Horia

7. For an extended discussion of the “entities” programme, see Magda Radu, Anca Oroveanu (eds.) *Horia Bernea. Caiete / Notebooks 1969-1976*, The National Museum of Contemporary Art, Bucharest, 2016.

8. *New Problems of the Image*, Orizont Galleries, Bucharest, February-March, 1974. The exhibition was curated by Ion Grigorescu and featured works by Horia Bernea, Aurel Bulacu, Doru Covrig, Dan Dumitrescu, Ion Dumitriu, Ion Grigorescu, Florina Lăzărescu, Matei Lăzărescu, Teodor Moraru.

Bernea was in Crestet in France for an art residency, and was to spend a few months in Paris at the Cité des Arts for another residency. The letter was written at a time when he was reformulating his thinking about art, while still preserving a number of essential elements that had shaped his career up until that point, among which his interest in “entities”.⁹ The first part of his letter includes a reference to the fact that Decebal Scriba had been described as a “conceptualist” (presumably by visitors to the Bucharest exhibition), a description with which Bernea does not completely agree. Expressing his scepticism toward attempts to label artists and their work too hastily, Bernea ironically refers to himself as a “postimpressionist landscape painter”, alluding to the fact that he employed working methods that might be regarded as anachronistic or outmoded. As Bernea explains, “this is a judgement to be made not by somebody who lives in London or elsewhere, but by somebody closer to me, who does not lack any of the data that would allow a genuine understanding.” In other words, a deeper understanding of an artist’s intentions is more often than not hindered by hasty, superficial conclusions. Bernea concludes his letter with a number of thoughts on his current interests:

Properly speaking, as for myself, now, my difficulties are of a moral (personal, obviously) and spiritual order, which greatly distances me (in forms, words) from the current interests of the art world, interests that have too much of a whiff of frustrated pride in order to interest me. I think and feel that things are beginning to move in a different direction, this phenomenon will become accentuated in the years to come; nothing will be able to be a solution, however, so long as people think themselves all-knowing and all-knowledgeable (in deed or in becoming!), so long as people do not wish to believe that the “truth” is something permanently hidden and that the only possible course is “materialisation” rather than “fashioning”, “revelation” rather than “creation”.

Within the space of a few years, Bernea’s position toward conceptualism had been considerably modulated. Whereas in 1969-70 he could argue that “what we think about an object is more important than realising it”, by 1974 the need for materialisation had become crucial, even if authorial pride and artistic subjectivity were kept muted. The premise of the impossibility of achieving knowledge—an echo of Werner Heisenberg’s uncertainty principle, which was an important source for Bernea’s thinking about the “entities”—nonetheless maintained its relevance.¹⁰ The same as in the case of Horia Bernea, Paul Neagu’s contact with Western contemporary art was critically filtered. It is perhaps not surprising that in a letter sent to Decebal Scriba—after receiving the exhibition poster for *Situation and Concept*—Neagu took a polemical stance toward conceptual art:

9. Letter dated 16 September 1974, Crestet (France). The letter is kept in the Decebal Scriba archive.

10. See “Anca Oroveanu in conversation with Magda Radu,” published in *Horia Bernea. Caiete / Notebooks 1969-1976*, in particular pp. 269-270.

To be honest, without going into detail, I should confess that conceptual art interests me only to the extent that it becomes a “body” communicable via human perception. I think that metaphorical speculations are the poet’s everyday gymnastics, but I personally cannot be satisfied only with linguistic or physical-chemical exercises from the ABC of some school. Art for art’s sake interests me only under the chapter of “it’s good to know”. Beyond that, ideas and things need to be pushed farther than the conceptual frontier. At any rate, the concept is fulfilled and feeds on being realised. They come all of a sudden and together (the same as the subjective/objective).¹¹

Although Paul Neagu had left Romania in 1970, he stayed in permanent contact with friends there. Neagu frequently sent them letters with information about his latest exhibitions and artistic interests. The letter he sent Scriba also included a screen print titled *The Flying Horse (of Kansu)*, with the rubber stamp of the Generative Art Group (GAG), a fictional group of artists that Paul Neagu invented in London and which also had the status of an institution that branded all the materials—artworks, correspondence, invitations, reproductions—created by the artist. In this instance, the outline of the “flying horse”, a diagrammatic representation of the famous Chinese bronze sculpture, is divided into “199 cells”, one of Neagu’s essential working principles, aimed at conveying the dialectic part/whole and division/re-composition. The body in motion, caught in the whirl of energy vectors, is for Neagu an organism imbued with internal and cosmic energy, and his performances in the first half of the 1970s were glosses in the margins of such ideas.

Neagu was probably bound to Horia Bernea by the most intense of affinities and it is no wonder that both had convergent opinions regarding the importance of materialisation, in response to the problem of de-materialisation, which they must have perceived as constitutive of conceptual art. For Neagu materialisation is directed at the body, and the body captured in its dynamic onrush brings to visibility the unity of the material and the spiritual, since in his view art is primarily a spiritual connector, whose role is to transform the human. Here is not the place to dwell on Neagu’s system of thought. What is worth emphasising in this context is that he was a prolific communicator and that he constantly analysed his career, re-contextualising significant moments from his past as an artist. Within the framework of such retrospective analyses, Neagu emphasises the importance of his connection with Horia Bernea. A montage from the ’90s juxtaposes a facsimile of the *Manifesto of Palpable Art*, published in 1969, with copies of invitations to two exhibitions held in 1969 and 1971, at which Bernea and Neagu exhibited together, one at the Richard Demarco Gallery in Edinburgh, the other at the Sigi Kraus Gallery in London, as if their artistic positions at the time might provide two complementary answers to the same question. Their exchange of ideas, stretching

11. Letter dated 3 August 1974, Londra. The letter is kept in the Decebal Scriba archive.

over the course of a number of decades, was intense and profound, and deserves to be researched as a topic in itself.

The same as also happens with the other affinities and convergences mentioned here, the Bernea-Neagu collaboration was not of the kind that led to the production of joint works, but rather took the form of mutual support and encouragement; for example, Neagu organised an exhibition for Bernea at the GAG Gallery: an exhibition of “entities” that evoked to a certain extent the way in which Neagu himself constructed his own installations. Sometimes the artistic act was simply an act of living, an emanation of their friendship. On a carbon copy sheet Neagu spontaneously reproduced a drawing with the motif of “impulses and vectors”, a diagram-signature that always accompanied the GAG logo, while Bernea stood next to him in his London studio. We discover this detail because at the bottom of the page it is noted: “Standing with Horia in the same studio, working in a highly spectacular way, with Horia as witness.”

At this point it is necessary to point to the extreme fragility of such material traces, and it is almost a miracle that they have survived, having been preserved by the artists themselves, their addressees (where the case), or friends/acquaintances who managed to salvage and store items left behind by the artists when they left the country, sometimes precipitously. The spectre and dilemmas of emigration were part of everyday life. A case in point is the body of works and documents left behind by Julian Mereuță and Pavel Ilie. Both emigrated from Romania in the '70s, Mereuță at the end of the decade and Pavel Ilie in 1976. Any reconstruction of their work is inevitably incomplete.

Julian Mereuță also kept in touch with Paul Neagu after the latter left the country, and was one of the (absent) protagonists of the *Cake Man* group happening in London. The cake man conceived at the Sigi Kraus Gallery in London consisted of “cells” of wafers stuck together with crème, and as soon as they stepped inside the space, the participants in the event were greeted by the scent of freshly baked wafers. Each compartment in the outline of the cake man was assigned to a particular person who had announced in advance that he or she would be taking part in the event. Each person was assigned according to a code devised by Neagu. By the end of the event, the cake man had been completely devoured by the participants. Probably sharing a passion for Fluxus-type strategies, Mereuță and Neagu agreed that the happening should also take place in Bucharest, the original idea being that the two events should be held simultaneously. Both in London and in Bucharest—where the happening took place in the much more informal setting of Mereuță’s apartment—the action was filmed, but unfortunately it has not been possible to trace the footage. Horia Bernea was one of the witnesses to the event, and in a letter to Paul Neagu, he recounts it as follows:

At Lulu’s [Julian Mereuță] I “realised” a filmed performance of the Paulian “cake man”. Despite our inhibitions, the film material is nice and I think that it would make a good film if we focused more on “what it was” rather than on what we would like it to be, on a document rather than the desire to make a “good film”.

I don't really know what Lulu's intentions are! In any event you can be certain that I guzzled until I felt gluttoned (willingly so!) on your "idea".¹²

Julian Mereuță became familiar with the neo-avant-garde of Czechoslovakia during his visit to Prague in late August 1968, immediately after the Soviet and Warsaw Pact invasion of the country. There is a photograph of Mereuță next to the stoker of the train that took him from Prague to Brno during his trip. In Czechoslovakia, Mereuță met Czech art critic Jindřich Chalupecký, with whom he corresponded for many years. Chalupecký was the promoter of a pan-European network of conceptual art that claimed descent from Duchamp and was also in contact with Ion Bitzan. Although he never visited Romania, a number of Chalupecký's letters to Mereuță have been preserved. In one such letter, dating from 1973, we discover that Chalupecký intended to send a series of Mereuță's drawings to the Arturo Schwartz gallery in Milan. In a later letter, from 1979, Chalupecký warns Mereuță about the vicissitudes of being an emigrant, after the latter left Romania in the late '70s:

The life of an emigrant is not at all to be envied. The only thing for you to do is to go all the way: say to yourself, I'm not Romanian any more, I've become a Romanian-born Frenchman. Sever all connections behind you. France is xenophobic, as you know. The arts situation in Paris is bad. Paris is no longer the centre of the world and doesn't want to get used to the situation. Don't go out of your way to conform, from the artistic point of view. Start to paint as soon as possible, but continue what you were doing before, even if it is very different from what is going on around you right now. Don't insist on making a living out of your work as an artist. Be content with little. But despite all this, don't be isolated as a person. Seek contact with artists and critics. Bucharest no longer exists. It has never existed. Paris is your new homeland. It is utter suicide to live thinking yourself an emigrant! It's a pity that you weren't able to take your works with you. Therefore, create new works so that you can show them.¹³

As for Pavel Ilie, his permanent departure from Romania, first to Switzerland and then to Canada, did not result in a successful continuation of his career. An artist not very well known in Romania and who had exhibited relatively little, Pavel Ilie was regarded as a mentor for younger artists. For Decebal Scriba, his encounter with Ilie was decisive. Scriba met Ilie when the latter was teaching at the Pedagogical Art Institute in Bucharest, an institute of higher education that provided a three-year course to train art teachers for schools and lyceums. It was a course taken by those who, often because of their "poor file", did not manage to get a place at the Institute

12. Letter dated 26 May 1971, Bucharest. The letter is kept in the Anton Neagu archive.

13. Letter dated 16 February 1979. Quoted with the kind permission of Decebal Scriba, who made available to me the documents kept in the Julian Mereuță archive. After Mereuță's death in 2015, the archive has been kept by Decebal Scriba.

of Fine Arts. Ion Grigorescu regards Pavel Ilie as having introduced installations and land art,¹⁴ arguing that in his art “the object can no longer be a museum item; Ilie would take it into the forest, moving the walls of the exhibition and walking through the rain and the wind, sometimes burning works, sometimes recreating them on the move, like a nomadic craftsman, who does his work on trestles next to his cart.”¹⁵

Indeed, Pavel Ilie employs “ordinary”¹⁶ materials from nature—straw, wicker, mud bricks etc.—and for this reason his work has been compared with *arte povera*, although it is obvious that the artist also draws on constructivism. His objects and sculptures are built on a solid structural framework and it would certainly have been interesting to see how the various large-scale projects he conceived would have turned out in reality. In the context of Romanian art in the '70s, Pavel Ilie achieved a unique synthesis between the resources provided by peasant craftsmanship—he was mainly inspired by the material culture and landscape of the Bărăgan steppe, toward which he nurtured a mystical affinity—and the directions opened up by post-minimalist and conceptual art. Moreover, Pavel Ilie seems also to have been an exponent of ecological thinking, and was aware of the destruction humans wreaked upon nature. In his view, art was able to convey a healing impulse, but without obscuring the opposite perspective, that of entropy. Emblematic from this point of view is the signal that Pavel Ilie repeatedly conveyed via an image he reproduced in various formats: the extremely simple image of two hands holding between their palms wooden rods within which is suspended an apple. Alongside, in bold script, are lines of text that make up four messages consisting of a subject and predicate and arranged one below the other: “hands build”, “hands destroy”, “hands caress”, “hands kill”. “Hands destroy” and “hands kill” are crossed out using bold red lines. Pavel Ilie thereby conveys a message of universal relevance and puts before us a choice that today more than ever we must make.

14. Ion Grigorescu, e-mail correspondence, October 2, 2014.

15. Ion Grigorescu, text written in 1976 and reproduced in *Pavel Ilie: Construcții lirice*, Fundația Interart Triade Timișoara, 2009, p. 72.

16. In an interview with Olga Bușneag, Ilie is circumspect with regard to his work's similarity with *arte povera*: “My recourse to ‘ordinary’ materials (wood, wicker, straw, maize), mistakenly regarded by some as adherence to ‘poor art’, merely has the meaning of an assertion of simplicity, the organic, the natural,” Olga Bușneag in conversation with Pavel Ilie, *Arta*, Bucharest, no. 3/1972, interview reproduced in *Pavel Ilie: Construcții lirice*, p. 44.

SUMAR

INTRODUCERE

INTRODUCTION

CRISTIAN NAE.

- Interstiții ale sferei publice: practici expoziționale experimentale
în arta din România în perioada socialismului târziu 7
- Fissures in the Public Sphere: Experimental Exhibition Practices
in Romanian Art, in the Period of Late Socialism 25

DISCURSURI VS. PRACTICI: SUBVERSIUNE, ADAPTARE, COMPLICITATE

DISCOURSES VS. PRACTICES: SUBVERSION, ADAPTATION, COMPLICITY

DARIA GHIU.

- De două ori periferic. România la Trienala de arte decorative
de la Milano în perioada comunistă (1957-1973) 43
- Twice Peripheral. Romania at the Decorative Art Triennale in Milan
during Communism (1957-1973)..... 64

ILEANA PINTILIE.

- Departate de centrul puterii. Expozițiile *Studiul* de la Timișoara 83
- Far from the Center of Power: *Studiul (The Study)*
Exhibitions in Timișoara 98

VEDA POPOVICI.

- Tradiție și specific național. Discursul curatorial
în expozițiile *Studiul*, *Locul-faptă și metaforă* și *Vatra* 109
- Tradition and National Specificity. The Curatorial Discourse
in the Exhibitions *Studiul (The Study)*, *Locul – faptă și metaforă*
(*The Place - Fact and Metaphor*) and *Vatra (The Hearth)* 133

ANCA VASILIU.

- Despre expozițiile de artă contemporană organizate la
Muzeul Satului, 1983-1987 157
- On the Contemporary Art Exhibitions Organized at
the Village Museum, 1983-1987 167

PROGRAME EXPOZIȚIONALE EXPERIMENTALE

EXPERIMENTAL EXHIBITION PROGRAMS

ADRIAN GUȚĂ.

Galeria Apollo din București și „Fenomenul Sibiu '86”.

Ipostaze ale dimensiunii alternative în arta
și viața artistică românească din perioada 1968-1989 177

The Apollo Gallery in Bucharest and the “Sibiu '86 Phenomenon”.

Faces of the Alternative Dimension in Romanian Art and
Artistic Life from 1968 to 1989 202

MĂDĂLINA BRAȘOVEANU.

Dimensiunea alternativă a expozițiilor: *Dialog* (1981, Oradea),
programul expozițional 1981 al grupării MAMŪ din Târgu-Mureș
și *Medium* (1981, Sfântu Gheorghe). 224

The Alternative Dimension of Exhibitions: *Dialog* (1981, Oradea),
The 1981 Exhibition programme of the MAMŪ group from
Târgu-Mureș and *Medium* (1981, Sfântu Gheorghe)..... 250

ALINA ȘERBAN.

Argumente pentru un program.

Cazul Galeriei Noi în anii 1970 273

Arguments for a Programme.

The Case of the New Gallery in the 1970s 289

EXPERIMENTUL CONCEPTUALIST

THE CONCEPTUALIST EXPERIMENT

OLIVIA NIȚIȘ.

Expoziția *Situație și concept* (Atelier 35, 1974) 303

The Exhibition *Situation and Concept* (Atelier 35, 1974) 313

MAGDA RADU.

Situații și concepte – „un spațiu cu un discurs afectiv” 319

Situations and Concepts – “a space with an affective discourse” 338

