



25 lei

ISSN 0004-3354

50-51



9 770004 335002

MEMORIE, ARHIVE ȘI BAZE DE DATE / MEMORY, ARCHIVES, DATABASE

Revista ARTA #50-51 / 2021

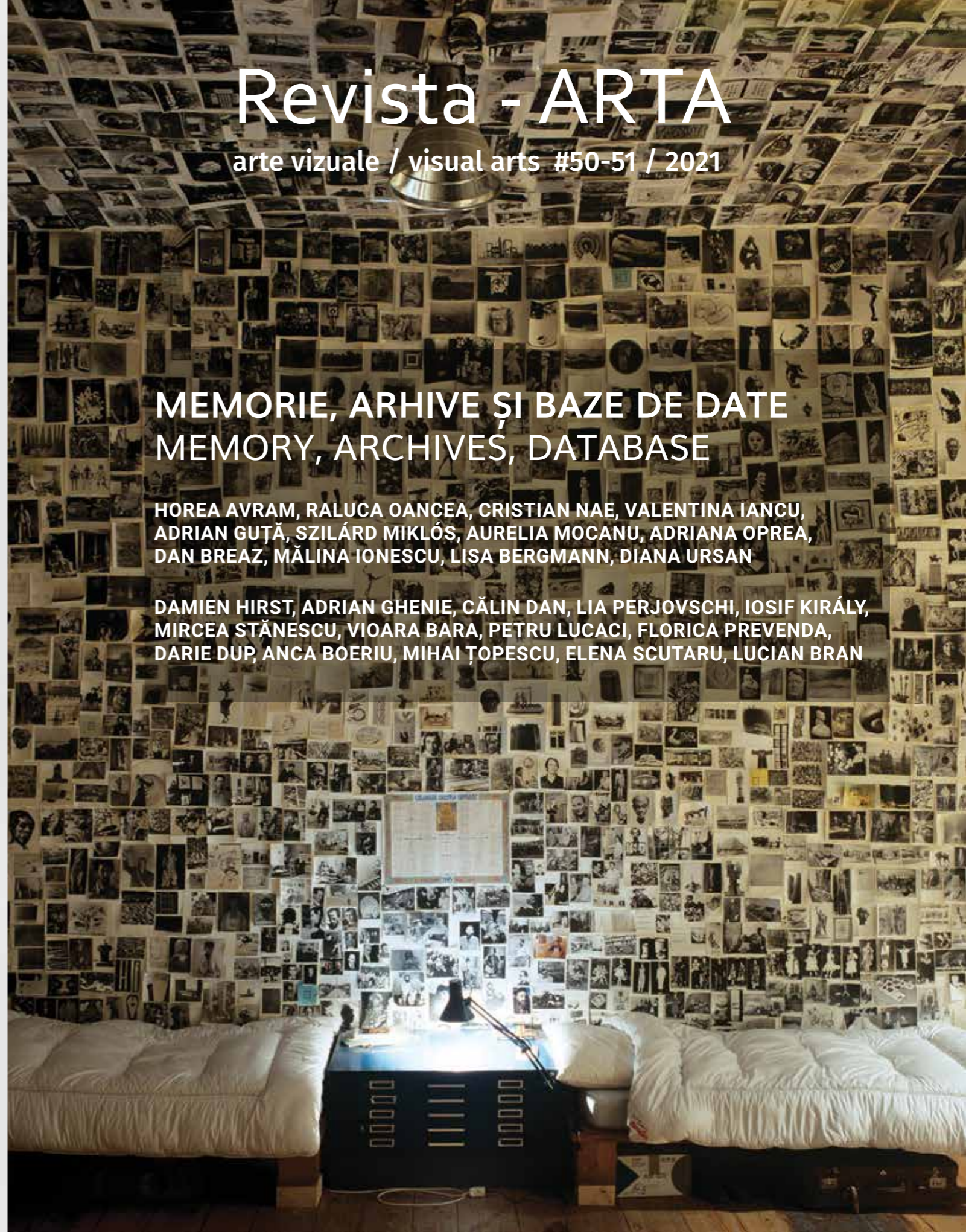
Revista - ARTA

arte vizuale / visual arts #50-51 / 2021

MEMORIE, ARHIVE ȘI BAZE DE DATE MEMORY, ARCHIVES, DATABASE

HOREA AVRAM, RALUCA OANCEA, CRISTIAN NAE, VALENTINA IANCU,
ADRIAN GUȚĂ, SZILÁRD MIKLÓS, AURELIA MOCANU, ADRIANA OPREA,
DAN BREAZ, MĂLINA IONESCU, LISA BERGMANN, DIANA URSAN

DAMIEN HIRST, ADRIAN GHENIE, CĂLIN DAN, LIA PERJOVSCHI, IOSIF KIRÁLY,
MIRCEA STĂNESCU, VIOARA BARA, PETRU LUCACI, FLORICA PREVENDA,
DARIE DUP, ANCA BOERIU, MIHAI ȚOPESCU, ELENA SCUTARU, LUCIAN BRAN



SUMAR / CONTENTS

4	Editorial HOREA AVRAM & RALUCA OANCEA
DOSAR / DOSSIER	
8	Arhivă și memorie în arta contemporană Archives and memory in contemporary art RALUCA OANCEA
12	SUBREAL, SERVING ART - Despre poetica arhivei și politica imaginii fotografice SUBREAL, SERVING ART 1– On the poetics of the archive and the politics of the photographic image HOREA AVRAM
16	Ficționalizarea arhivei și criza documentului. Strategii post-fotografice în arta contemporană din România The fictionalization of the archive and the crisis of the document. Post-photographic strategies in Romanian contemporary art CRISTIAN NAE
20	Arhiva de fotografie de presă Minerva Cluj - o cronologie The Minerva Cluj press photo archive –a timeline SZILÁRD MIKLÓS
26	CAA/CAA sau AAC/CAA 35 de ani - o rememorare fragmentară CAA/CAA or AAC/CAA 35 years–a fragmented remembrance LIA PERJOVSCHI
34	Arhive și memorie. Discuție cu artistul Iosif Király Archives and memory. A conversation with artist Iosif Király RALUCA OANCEA
40	Timpul din imaginea fotografică și arhivele de artist. Un dialog cu Matei Bejenaru Time in photographic images and artists' archives. A conversation with Matei Bejenaru CRISTINA STOENESCU
46	QAI/RO VALENTINA IANCU, KAROL RADZISZEWSKI
49	„Am visat un muzeu al fotografiei" - Colecția Mihai Oroveanu "I dreamed of a museum of photography."– The Mihai Oroveanu collection RALUCA ȚURCANAȘU

54	Peter Krausz - Memoria ca loc, istoria ca situare Peter Krausz–Memory as place, history as situatedness HOREA AVRAM
PORTOFOLII PORTFOLIOS	
60	Bogdan Mateiaș - Apropriere și docuficțiune Bogdan Mateiaș–Docu-fiction and appropriation MARILENA PREDĂ SÂNC
64	Cristina Passima Trifon MAGDA CÂRNECI
68	Diana Matilda Crișan
72	George Bodocan/Bodo - Primitive Urban CODRINA PRICOPAIA & CLAIRE SAVINA
76	Su Yan
EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA	
80	Dincolo de chipul cioplit Beyond the graven image ADRIANA OPREA
86	Elena Scutaru - Avatarurile sculpturii și ale Identității în era prefixelor post Elena Scutaru–Sculpture and identity avatars in the post-everything era RALUCA OANCEA
90	Lucian Bran - Pe urmele unui peisaj făcut absent Lucian Bran–On the trail of a landscape made absent. ANDREI MATEESCU
94	Anca Boeriu - Impact și intimitate Anca Boeriu–Impact and intimacy CĂLINA COMAN
96	Vioara Bara - Între Neo-expresionism și feminism Vioara Bara–Between Neo-expressionism and Feminism MAGDA CÂRNECI
99	De-a prinselea Tag DIANA SÎNGEORZEAN
104	Tincuța Marin - Toposuri distopice și erezii funcționale Tincuța Marin–Dystopian topos and functional heresies DAN BREAZ

107	Într-o revărsare de ape, un timp al înotului Within a déluge, a time to swim EDITH LĂZĂR
110	Petru Lucaci - Diptych Clarobscur / Material Scapes MĂLINA IONESCU
114	Mircea Stănescu - Arta contemporană ca exercițiu de pierdere a măsurii Mircea Stănescu–Contemporary art as an exercise in eschewing measure RALUCA OANCEA
120	Ioana Nicoară - Alter-Ego ILINA SCHILERU
122	Mihai Țopescu - Natura Creată AURELIA MOCANU
124	Darie Dup - despre lucrurile de-a gata și cele nefăcute Darie Dup–About ready-made and unfinished things HOREA AVRAM
126	Liviu Suhar - Variațiuni pe tema formelor muzicale Liviu Suhar–Variations on the topic of musical forms MARIA ZINTZ
128	Ideologie sau tehnologie - Despre visul ipotetic al unei făpturi cosmice Ideology or technology–About the hypothetical dream of a cosmic creature HORAȚIU LIPOT
131	Traian Cherecheș - (Un)Earthings BOGDAN GHIU
134	Bordei ANAMARIA ȘERBAN
137	MNȚRplusC MĂLINA IONESCU
EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD	
142	Damien Hirst și memoria culturală Damien Hirst and cultural memory ADRIAN GUȚĂ
146	Geta Brătescu - (din nou) în Danemarca Geta Brătescu–(again) in Denmark DIANA URSAN
150	Paul Neagu - În continuare relevant Paul Neagu–Still relevant DIANA URSAN
154	Adrian Ghenie - În Berlin despre Berlin Adrian Ghenie–In Berlin about Berlin VALENTINA IANCU

158	Vulnerabilitatea ca subversiune Vulnerability as subversion TEODORA TALHOȘ
162	Afecțiunea ca recurs utopic imediat - Pentru a exprima unele subiecte particulare între afirmații presupus universale Affection as immediate utopian resort– To voice specific subjects amidst supposedly universal claims LISA BERGMANN
166	Creamcake: Paradise Lost Berlin ANDRA NIKOLAYI
INTERVIU / INTERVIEW RECENZII DE CARTE / BOOK REVIEWS IN MEMORIAM	
170	Interviu cu Călin Dan Interview with Călin Dan MAGDA CÂRNECI
174	Teoria și practica incertitudinii The theory and practice of uncertainty SORIN ANTOHI
178	Album Florica Prevenda MĂLINA IONESCU
180	Lucia Neagu MARIA ZINTZ
182	Adina Nanu (1927-2021) RUXANDRA DREPTU
183	Sanda Miller (1942-2020) AICA ROMÂNIA
184	MNAC - PROGRAM EXPOZIȚIONAL / MNAC- EXHIBITION PROGRAM
190	INFO ART
205	COLABORATORI CONTRIBUTORS

MEMORIE, ARHIVE, BAZE DE DATE

MEMORY, ARCHIVES, DATABASE

Text: Horea Avram & Raluca Oancea

Acest dosar își propune o investigație asupra modului în care conceptele de memorie, arhivă și baze de date sunt abordate în arta vizuală în contextul importanțelor mutații recente precum abandonarea narativului liniar, disoluția genurilor, cultivarea inter-disciplinarității și a inter-medialității. În paralel, cercetarea va sonda și interferențele dintre rolul artistului arhivist respectiv cel al istoricului, al antropologului, al curatorului unei colecții. Contribuția noastră – inevitabil parțială – la dezbaterăa unui subiect extrem de vast va urmări întrebări precum: Ce presupune arhiva ca formă sau medium? Ce tip de privire (*gaze*) angajează memoria? Cum capătă actele de memorie și obiectele de arhivă o miză educațională, antropologică sau istorică? La ce se referă mult invocata transformare a „documentelor în monumente” (Foucault)?

Memoria, arhiva, baza de date sunt înțelese aici nu doar la nivel de conținut, ca „materie primă” pentru producția artistică, ci și ca moduri de legitimare a actului artistic, ca o cale de a problematiza mediul și medialitatea într-o perspectivă istorică, dar și ca factori de auto-identificare și de auto-evaluare critică a practicilor artistice actuale. Desigur, memoria și arhivele s-au aflat întotdeauna sub radarul artiștilor, însă mutațiile din arta recentă au operat, pe lângă o instrumentalizare diferită a memoriei ca problemă de reprezentare – adică de construcție și interpretare – și o „spațializare a istoriei”, dată fiind geografia rizomatică a actului de memorie și a elementului arhivat. La nivelul receptării, așa cum au arătat printre alții Rosalind Krauss (*Under Blue Cup*), Nicolas Bourriaud (*Radicant*) sau Pierre Nora (*Les lieux de mémoire*) toate acestea sunt filtrate și mediate de nenumăratele reconfigurări ale memoriei, ale condițiilor culturale ale memoriei, specifice fluctuantei conștiințe individuale și colective actuale.

Anticipate de inițiative precum documentările socio-artistice *Mission Héliographique* (1851) și *Farm Security Administration* (1935-1943) dar, totodată, și de celebrul *Mnemosyne Atlas* (1924-29) al lui Aby Warburg, ori de valiza lui Duchamp cu miniaturi și reproduceri după propriile opere lăsate în urmă în Franța ocupată (*Boîte-en-valise*, 1935-41), arhivele artistice au invadat scena internațională în a doua jumătate a secolului XX. A fost luată cu asalt în principal zona fotografiei (Berndt și Hilla Becher alături de grupul *The New Topographics, misiunea DATAR*) dar și cea a instalațiilor (Claes Oldenburg cu armele sale deșeu, *Ray Guns*, expuse la documenta V, și sculpturile moi ale unor obiecte de consum) ori zone interstițiale precum cea dintre fotografie, colaj și pictură (Atlasul lui Gerhard Richter). Angajând conotații socio-politice, inițiind atât comentarii asupra relației unu-multiplu în era consumerismului cât și documentări ale vieții cotidiene și ale peisajului natural sau urban, aceste proiecte instaurează un nou tip de privire (activă, angajată) și deschid linii de fugă în câmpul fotografiei.

În ceea ce privește scena românească, chiar dacă au existat câteva anticipări produse în anii '70 și '80

This dossier proposes an investigation on the way in which concepts such as memory, archive, and database are approached in the visual arts, in the context of the important recent changes like the dismissal of linear narratives, dissolution of gender, proliferation of inter-disciplinarity and inter-mediality. In parallel, the research will also probe the interferences between the role of the archivist artist and that of the historian, anthropologist, and collection curator. Our contribution – inevitably, a partial one – to the debate of an extremely wide topic will look at questions such as: What does the archive, as a form or medium, mean? What kind of gaze does the memory engage? How do acts of memory and archive items gain an educational, anthropological, or historical meaning? What is the often-mentioned transformation of “documents into monuments” (Foucault)?

Memory, the archive, or the database are understood here not only as content, as “raw material” for artistic production, but also as ways to legitimize the artistic act as a way of questioning the medium and mediality using a historical perspective and as factors of self-identification and critical self-assessment of current artistic practices. Of course, memory and archives have always been under the artists’ radar, but the recent changes in contemporary art created a “spatialization of history,” given the rhizomatic geography of the act of memory and the archived item, alongside a different instrumentalization of memory as a problem of representation, that is, of construction and interpretation. On the level of reception, as Rosalind Krauss (*Under Blue Cup*), Nicolas Bourriaud (*Radicant*), or Pierre Nora (*Les lieux de mémoire*), among others, have shown, all these are filtered and mediated by countless reconfigurations of memory, of the cultural conditions of memory,



Andrei Nacu, *Fotodermatoglyphics*, 2018, tehnică mixta, 3 panouri cu fotografii de familie, 90 x 120 cm, detaliu.
Andrei Nacu, *Photodermatoglyphics*, 2018, mixed media, 3 panels with family photos, 90 x 120 cm, detail.



Peter Krausz, *Urme ale memoriei* (1992). Instalație, 250 plăci de plumb, 30 x 40 cm fiecare, obiecte de ceramică. Imagine din Galeria de artă contemporană din Montpellier, Franța. Prin amabilitatea artistului.
Peter Krausz, *Traces of Memory* (1992). Installation, 250 lead plates, 30 x 40 cm each, ceramic objects. Image from the Gallery of Contemporary Art in Montpellier, France. Courtesy of the artist.

de jocul neoavangardei cu principiul multiplicității (vezi cutiile tactile ale lui Paul Neagu, cărțile obiect și bibliotecile lui Bitzan), de practicile *mail art* sau de jurnalele vizuale ținute de Geta Brătescu, Decebal Scriba sau Ion Grigorescu, „febra arhivelor” (dacă e să reluăm expresia lui Derrida), lucrul efectiv cu reperele memoriei și arhivele s-a produs cu adevărat abia în perioada postcomunistă.

În directă legătură cu dubla traumă identitară „legată de coexistența destabilizatoare dintre un trecut rușinos și un viitor nesigur, respectiv de constrângerile unei necesare reinventări de sine în contextul tranziției” (Nae), cu dorința de a rescrie memoria perioadei comuniste, arhivele realizate după 1989 vor angaja fie construcția unor istorii subiective ale artei alcătuite din cărți, fotografii și materiale ce lipsiseră atât de mult pe finalul regimului ceaușist (Lia Perjovschi), fie comentarii ale relației dintre fotografie, monument și reprezentare în perioada comunistă (subREAL), fie istorii ficționale dezvoltate pornind de la personaje reale sau întâmplări consemnate în arhiva Muzeului de Artă din Arad (kinema ikon).

Anii 2000 presupun o proliferare a arhivelor, odată cu dezvoltarea gândirii critice și a interesului pentru problematicile socio-politice. Noi inițiative de tip *post-producție* vor redefini arhiva CNSAS, colecția Mihai Oroveanu de la București sau arhiva Minerva

particular to the current fluctuating individual and collective consciousness. Anticipated by initiatives such as the socio-artistic documentations *Mission Héliographique* (1851) and *Farm Security Administration* (1935-1943), but also by Aby Warburg’s famous *Mnemosyne Atlas* (1924-1929) or by Duchamp’s suitcase of miniatures and reproductions of his own works left behind in occupied France (*Boîte-en-valise*, 1935-1941), artistic archives invaded the international scene in the second half of the twentieth century. The domain of photography was taken over (Berndt and Hilla Becher, together with *The New Topographics* group, *DATAR mission*), but also that of installations (Claes Oldenburg, with his waste guns, *Ray Guns*, exhibited at documenta V, and the soft sculptures of consumer items), or interstitial domains like that between photography, collage, and painting (Gerhard Richter’s Atlas). With socio-political connotations, initiating commentaries on the relationship between one and multiple in the era of consumerism and documents on everyday life and the urban or natural landscape, these projects instate a new kind of gaze (an



Matei Bejenaru, *Muzeul de istorie naturală Iași*, 2015, din seria „Între două lumi”, 120 x 150cm, archival pigment print.
Matei Bejenaru, *Iași Museum of Natural History*, 2015, from the series “Between two worlds”, 120 x 150cm, archival pigment print.

active, engaged one) and open lines of flight in the field of photography. As far as the Romanian context is concerned, even if there had been some anticipatory projects in the 1970s and the 1980s in the play of the neo-avant-garde with the principle of multiplicity (the tactile boxes of Paul Neagu, the object-books and libraries of Bitzan), in *mail art* practices or the visual diaries of Geta Brătescu, Decebal Scriba, or Ion Grigorescu, “archive fever” (Derrida’s phrase), the work with memories and archives, only appeared in the post-Communist period. Directly linked to the double identity trauma “related to the destabilizing coexistence between a shameful past and an uncertain future, and by the constraints of a necessary self-reinvention in the context of transition” (Nae), with the desire to rewrite the memory of the Communist period, the archives created after 1989 will

de la Cluj, în puncte de plecare pentru inedite lucrări de artă vizuală antrenând la reinterpretarea istoriei și libera recontextualizare a unor selecții tematice. Artiști precum Iosif Király, Matei Bejenaru, Aurora Király, Andrei Nacu, Mircea Nicolae, Ștefan Sava, Alexandru Antik, grupul RoArchive (Bogdan Bordeianu, Andrei Mateescu, Lucian Bran etc.), IdeilaGRAM sau Centrul de Fotografie Documentară creează noi arhive de imagini și texte configurând memoria recentă ori generează istorii alternative capabile a submina memoria oficială. Se înmulțesc și arhivele hibrid ce adună resurse din zona video art, cinema documentar sau chiar vechi programe radio (Irina Botea Bucan, Alexandru Solomon, Radu Jude).

Dosarul de față își propune să analizeze o bună parte



subREAL, *Fără titlu*, din seria *Serving Art 1* (1997-1999). Fotografie alb-negru, 18 x 24 cm, după negative din arhiva revistei *Arta*. Copyright subREAL (Călin Dan și Iosif Király). Prin amabilitatea artiștilor.

subREAL, *Untitled*, from the *Serving Art 1* series (1997-1999). Black and white photograph, 18 x 24 cm, after negatives from the archive of *Arta* magazine. Copyright subREAL (Călin Dan and Iosif Király). Courtesy of the artists.

a demersurilor artistice legate de memorie și arhive, ilustrând modul în care scena locală contribuie la deconstrucția noțiunilor de timp, locuire, memorie, autenticitate, aură, adevăr, fapt istoric, discurs. Cristian Nae va analiza astfel mutații recente ale fotografiei ajunse în epoca sa *post*, chestionând nu doar capacitatea acesteia de a mai surprinde adevărul cât și analiza arhivei ca asamblaj și redefinirea artistului ca arhivist însărcinat cu selecția și rearanjarea fondului uriaș de imagini preexistente. Pe urmele lui Derrida, Raluca Oancea va investiga modul paradoxal în care, odată ajunse în posesia artiștilor, arhivele se transformă dintr-un mijloc de legitimare al puterii într-un instrument subversiv, într-o colecție de scenarii posibile, narațiuni alternative, structuri rizomatice. Investigația referitoare la arhivă ca formă și medium va antama o comparație între interpretarea dată conceptului de către

employ either the construction of subjective histories of art, made of books, photographs, and materials which were lacking at the end of Ceaușescu's regime (Lia Perjovschi), or commentaries on the relationship between photography, monument, and representation during the Communist period (subREAL), or fictional histories developed from real characters or events recorded in the archive of the Arad Museum of Art (kinema ikon).

The 2000s saw a proliferation of archives together with the development of critical thinking and the interest in socio-political issues. New initiatives such as *post-production* redefined the CNSAS archive, the Mihai Oroveanu collection from Bucharest, or the Minerva archive from Cluj as points of departure for innovative visual works, contributing to the reinterpretation of history and the free recontextualization of thematic selections. Artist such as Iosif Király, Matei Bejenaru, Aurora Király, Andrei Nacu, Mircea Nicolae, Ștefan Sava, Alexandru Antik, the RoArchive group (Bogdan Bordeianu, Andrei Mateescu, Lucian Bran, etc.), IdeilaGRAM, and the Center for Documentary Photography create new image and text archives, configuring the recent memory, or generate alternative histories, capable of undermining the official memory. Also, there is a growing number of hybrid archives, gathering resources from video art, documentary cinema, or even old radio programs (Irina Botea Bucan, Alexandru Solomon, Radu Jude).

The present dossier proposes an analysis of a major part of the artistic approaches related to memory and archives, illustrating the way in which the local scene contributes to the deconstruction of concepts like time, living, memory, authenticity, aura, truth, historical fact, discourse. Cristian Nae will analyze such recent mutations of photography in its *post* period, questioning not only its ability to capture the truth, but also the analysis of the archive as an assemblage and the redefinition of the artist as archivist tasked with selecting and rearranging the huge pool of existing images. Following Derrida, Raluca Oancea will investigate the paradoxical way in which, once in the possession of the artists, archives turn from an instrument of legitimation for power into a subversive tool, in a collection of possible scenarios, alternative narratives, rhizomatic structures. The investigation related to the archive as form and medium will engage a comparison between the interpretation given by contemporary art theorists and curators like Hal Foster (*An Archival Impulse*, 2004) or Okwui Enwezor (*Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 2008) and the interpretation from the area of media communication, proposed by Lev Manovich. Paradoxical lines of continuity will be drawn between the way in which Foster emphasizes the physical embodiment of the archive in installations and the way in which Manovich proposes a resignification of the term *database* as a form initiated by digital culture, but applicable to the entire contemporary culture. Horea Avram investigates the ways of visualization, signification, and/or manipulation used by subREAL in the *Serving Art 1* project, based on the reconversion of the photographic archive of *Arta* magazine, but also the ways of articulation of memory as a place, as both a metaphoric and diasporic condition of the landscape as it is instrumentalized by Peter Krausz. Szilárd Miklós writes about the use of the Minerva archive of press photographs of the daily Cluj newspapers *Făclia*



Iosif Király, *Sinapse*, *Turnu Severin*, tehnică mixtă (fotomontaj analog și digital fixat pe dibond, cuie, sârmă colorată), 80 x160 cm, 2016-2020.

Iosif Király, *Synapses*, *Turnu Severin*, mixed media (analog and digital photomontage fixed on dibond, nails, coloured metal strings) 80 x 160 cm, 2016-2020.

teoreticieni ai artei contemporane și curatori ca Hal Foster (*An Archival Impulse*, 2004) sau Okwui Enwezor (*Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 2008) respectiv interpretarea din zona comunicării media propusă de Lev Manovich. Linii de continuitate paradoxale vor fi trasate între modul în care Foster accentuează întruparea fizică a arhivei în zona instalației respectiv modul în care Manovich propune semnificarea termenului *database* ca formă inițiată de cultura digitală dar aplicabilă astăzi întregii culturi. Horea Avram investighează procedeele de vizualizare, semnificare și/sau manipulare mobilizate de către subREAL în proiectul *Serving Art 1*, un proiect bazat pe reconversia arhivei de fotografii a revistei *Arta*, dar și modulele de articulare a memoriei ca loc, ca o condiție în egală măsură metaforică și diasporică a peisajului așa cum este instrumentalizat de Peter Krausz. Szilárd Miklós scrie despre modul de valorificare a arhivei „Minerva” de fotografii de presă a cotidianelor din Cluj, *Făclia* și *Igazság*. Iosif Király vorbește despre utilizarea mecanismelor memoriei și a potențialului arhivelor de fotografii în practica artistică contemporană. Lia Perjovschi face o trecere în revistă a reperelor importante ale unui proiect unic dezvoltat de artistă: AAC/CAA (Arhiva de Artă Contemporană înființată în 1985 / Centrul de Analiza Artei demarat în 1999). Matei Bejenaru discută în interviul cu Cristina Stoenescu despre rolul fotografiei documentare în elaborarea unor proiecte artistice cu dimensiune de angajament social. Raluca Țurcanașu scrie despre strategiile de preservare și inserare în sfera publică a colecției de fotografie Mihai Oroveanu în cadrul programului dezvoltat de Salonul de Proiecte. Valentina Iancu și Karol Radziszewski prezintă proiectul de cercetare artistică axat pe micro-istoriile LGBT din Europa Centrală și de Est.

and *Igazság*. Iosif Király talks about using memory's mechanisms and the potential of photographic archives for contemporary artistic practice. Lia Perjovschi summarizes the important points of a unique project developed by the artist: AAC/CAA (Contemporary Art Archive, established in 1985 / Center for Art Analysis, started in 1999). Matei Bejenaru, in an interview with Cristina Stoenescu, talks about the role of documentary photography in the elaboration of socially engaged artistic projects. Raluca Țurcanașu writes about the strategies to preserve and insert the Mihai Oroveanu photography collection into the public sphere, within the program developed by Salonul de Proiecte. Valentina Iancu and Karol Radziszewski present the artistic research project about LGBT micro-histories in Central and Eastern Europe.

Translated by Daniel Clinci

ARHIVĂ ȘI MEMORIE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

ARCHIVES AND MEMORY IN CONTEMPORARY ART

Text: Raluca Oancea

În 1975 Warhol afirma în *Filosofia* sa că ar trebui să locuim cu toții într-o mare cameră goală. Pentru asta în fiecare lună am putea să strângem lucruri, amintiri într-o cutie și ulterior să le expediem prin poștă. Doi ani mai târziu, în Rusia comunistă, Ilya Kabakov scria povestea *Omului care nu a aruncat niciodată nimic*, atrăgând atenția asupra nevoii de a alege ce folosește și ce nu. Ce se întâmplă într-o casă în care locatarul nu se îndură să arunce nimic? Este locuirea posibilă fără gestul cathartic al aruncării, al purificării spațiului? Cu toate acestea, a renunța la un lucru, la o amintire, chiar dureroasă, nu e simplu. Pentru a ști ce păstrăm și ce nu, trebuie să fim mai întâi în posesia unor criterii clare. Cum aflăm ce este cu adevărat important? Există un principiu al selecției sau un set de categorii universal valabile? Aceste întrebări nu au fost nicicând mai importante decât astăzi, în epoca supraproducției, a inflației de obiecte lipsite de utilitate, cumpărate din simpla plăcere a acumulării, a luării în posesie. Dar acum, pentru o lume occidentală sufocată de mormane de haine, pet-uri și mâncare contrafăcută, un haos și mai înspăimântător pândește în zona imaterială a memoriei, a sinelui asaltat de gânduri, task-uri, suprascris de frici și vinovății semifabricate. Acestea se infiltrează pe canalele mediatice, ajung la noi prin mesaje trimise pe mail, Facebook sau Instagram, dificil de oprit sau sortat. Același fenomen are loc la nivelul instituțiilor luate cu asalt de rapoarte, inventarieri, dări de seamă, la nivelul istoriei însăși, prea ocupată cu gestionarea documentelor pentru a se mai interesa de legătura dintre acestea și un adevăr al faptelor. Foucault remarca în acest sens transformarea „documentelor în monumente”.

O epocă a entropiei, a pierderii sensului, a acumulării haotice va solicita în consecință artei cercetări în direcția informului, a colecționării compulsive dar și a arhivării, a sortării, a punerii haosului în ordine, potrivit vechiului sens al creației demiurgice. Celebra relaționare a lui Derrida dintre *febra arhivei* și pulsuniile freudiene ale morții, agresiunii, distrugerii, va găsi ecou mai târziu în categoria estetică a Informului, a deteriorării ordinii prin acumulare (Rosalind Krauss și Yve Alain Bois, *Formless: A User's Guide*, 1997). În paralel, Christian Boltanski lansase cu ani înainte o răsunătoare contraofensivă împotriva morții și uitării, în baza unui ritual al arhivării existențiale, al păstrării urmelor tuturor lucrurilor care ne-au înconjurat sau care au fost spuse (1969). Se poate afirma astfel că tema arhivei și a memoriei invadează scena internațională în a doua jumătate a secolului XX, alături de mutații esențiale precum abandonarea narativului liniar, disoluția genurilor,

In his 1975 *Philosophy*, Andy Warhol claimed we should all live in one big empty room. To do this we could put things, memories, every month in a box and mail them. Two years later, in communist Russia, Ilya Kabakov wrote the story of *The Man Who Never Threw Anything Away*, drawing attention to the need to choose what is useful and what is not. What would happen in a home whose inhabitant could not bear to throw anything away? Is habitation possible without the cathartic gesture of throwing things away, of purifying the space? Still, to give up a thing, a memory, even a painful one, is not easy. To know what to keep and what not to, we first need to possess a set of clear criteria. How do we know what is truly important? Is there a universally applicable principle of selection or set of categories? These questions have never been more important than today, in the age of overproduction, when we see an inflation of objects that lack utility, bought purely out of the pleasure of accumulation, possession. But now, in a western world drowning in piles of clothes, plastic bottles, and artificial food, an even more frightening chaos lurks in the immaterial plane of memory, of the self that finds itself under assault by thoughts, tasks, on top of which lie premade anxieties and guilts. These make their way through media channels, reaching us through messages sent by email, on Facebook, or Instagram, and they are hard to stem or sort through. This same phenomenon takes place on the level of institutions flooded with reports, inventories, and statements, on the level of history itself, which is too busy sorting through documents to have any interest in the link between them and the truth contained in facts. Foucault noted the transformation of “documents into monuments.” An age of entropy, of loss of meaning, of chaotic accumulation will demand art research around the formless, compulsive collecting, but also archiving, sorting, setting chaos in order, according to the old meaning of demiurgic creation. Derrida famously related *archive fever* to the Freudian death, aggression, and destruction drives, and this will later find echoes in the aesthetic category of the formless, the deterioration of order through accumulation (Rosalind Krauss and Yve Alain Bois, *Formless: A User's Guide*, 1997). In parallel to this, Christian Boltanski had, years before, launched a resounding counterattack against death and forgetting based on a ritual of existential archiving, of preserving the traces of all things that surrounded us or were ever said (1969).

We may say therefore that the topic of the archive and memory invaded the international art scene in the second half of the 20th century, bringing with it



kinema ikon & reVoltaire, *Da Guerre Net*, instalație video, 1997.
Credit foto Călin Man.
kinema ikon & reVoltaire, *Da Guerre Net*, video installation, 1997.
Photo credit Călin Man

cultivarea inter-disciplinarității/medialității. Angajând conotații socio-politice, inițiind comentarii asupra relației unu-multiplu în era consumerismului cât și documentări ale vieții cotidiene și ale peisajului natural sau urban, proiectele arhivistice instaurează un nou tip de privire (activă, angajată) și deschid linii de fugă în câmpul fotografiei. Rolul artistului însuși înregistrează relevante complicități cu cel al arhivistului, al istoricului, al antropologului, al curatorului unei colecții. Teoria dedicată arhivelor și discursurile curatoriale importante (vezi Okwui Enwezor, *Archive Fever*, 2008) se bazează de regulă pe modul în care Foucault și Derrida au extins conceptul de arhivă de la toposul unei acumulări de documente către un sistem discursiv activ și regulator, un mod de expresie și interpretare a lumii propriu unui centru de forță, unei voințe de putere. Astfel, în baza dublei conotații a vechiului termen grecesc *arkhē*, ca început, ca principiu dar totodată mod de guvernare, se poate deduce că orice arhivă instaurează și legitimează o anumită ordine, un sens de citire. Paradoxal însă, deși au apărut ca memorie a statului, ca expresie și legitimare a celor puțini dar puternici, însărcinați simultan cu conducerea cetății, scrierea istoriei și paza documentelor (*archons*), odată ajunse în posesia artiștilor arhivele se transformă într-un instrument subversiv. O mare parte a proiectelor arhivistice contemporane își propun astfel generarea de scenarii posibile, narațiuni alternative capabile a submina istoria și memoria oficială. O astfel de deturnare realizează *Contemporary Art Archive*, *Centre for Art Analysis* de Lia Perjovschi, proiect *ongoing* inițiat în perioada ceaușistă a închiderii și a lipsei acute de informații, în scopul re-construcției subiective a istoriei artei, dincolo de manuale cenzurate, repere instituționale, genuri și specii artistice sau *Arhiva de Istoria Artei* în care grupul subREAL, recontextualizează fondul de imagini ale Revistei ARTA, publicația oficială a Uniunii Artiștilor Plastici (1953–1990). Un alt reper teoretic este eseul „An Archival Impulse” (2004), în care Hal Foster leagă *impulsul arhivistic* de aducerea la prezență fizică a evenimentelor istorice

essential mutations like the abandonment of narrative linearity, the dissolution of genres, the cultivation of interdisciplinarity/mediality. Employing socio-political connotations, launching comments on the relationship between one and many in the era of consumerism as well as documentations of daily life, of the natural and urban landscape, archival projects establish a new type of gaze (one that is active, engaged) and open lines of flight in the field of photography. The role of the artist reveals itself as complicit with that of the archivist, the historian, the anthropologist, or the curator of a collection. The theory dedicated to archives and the important curatorial discourses (see Okwui Enwezor, *Archive Fever*, 2008) are often based on the way Foucault and Derrida extended their concept of archive from the *topos* of an accumulation of documents to an active and regulating discursive system, the means of expressing and interpreting the world of a center of force, a will to power. So, based on the double meaning of the Greek term *arkhē*, as beginning/principle but also as a means of government, we can infer that any archive establishes and legitimizes a certain order, a framework of reading. Paradoxically however, despite coming into being as memories of the state, as expression and legitimization of the few and powerful, tasked with governing the city, writing history, and guarding documents (*archons*), once they enter the possession of artists, archives become a subversive instrument. A large part of contemporary archival projects set themselves the goal of generating possible scenarios, alternative narratives capable of undermining official history and memory. One such *detournement* is carried out by Lia Perjovschi's *Contemporary Art Archive*, *Centre for Art Analysis*, an ongoing project begun under the Ceaușescu regime, a period of closure and acute lack of information, with the goal of subjectively reconstructing art history, beyond censored textbooks, institutional benchmarks, and artistic genres and species or *Art History Archive* where subREAL shifts course for the image collection belonging to Revista ARTA (official art magazine between 1953–1990). Another theoretical reference point is Hal Foster's essay “An Archival Impulse” (2004), in which he connects the *archival impulse* of bringing into physical presence historical events whose traces have been lost or quickly covered up with institutional resolutions. For Foster, the art archive demands human interpretation (which is fallible, affective) and not machinic, algorithmic thinking. The emphasis is put therefore not on digital collections or operations, but on the “recalcitrantly material” installations of artists like Thomas Hirschhorn, Sam Durant, and Tacita Dean. One notes that both Tacita Dean's subjective histories (which start from photographs and sporadic notes of real figures mysteriously faded into oblivion and the confusion caused by catastrophe) and Hirschhorn's altars and kiosks (dedicated to characters whose life and work leaves room for interpretation – Léger, Oppenheim, Spinoza, Bataille, Deleuze) select and catalogue, while at the same time, by sketching out alternative scenarios, *produce* history. The nature of the art archive is revealed as the union of materials that are both found and constructed, factual and fictional, public and private. Even though Foster avoids designating the mega-archive that is the Internet as the ideal medium of archival art, we note how the rhizomatic, non-

ale căror urme s-au pierdut ori acoperit cu rezoluții instituționale grăbite. Pentru Foster, arhiva artistică solicită interpretarea umană, personală, failibilă, afectivă și nu gândirea mașinică, algoritmică. Accentul se va pune astfel nu pe colecții și operații digitale, ci pe zona instalațiilor „recalcitrant materiale” ale unor artiști ca Thomas Hirschhorn, Sam Durant, Tacitei Dean. Se observă că atât istoriile subiective ale Tacitei Dean (care pornesc de la fotografii și însemnări sporadice ale unor personaje reale dispărute misterios în negura timpului și învălmășala unor catastrofe), cât și altarele și kiosk-urile lui Hirschhorn (dedicate unor personaje ale căror viață și operă lasă loc interpretării – Léger, Oppenheim, Spinoza, Bataille, Deleuze) selectează și inventariază dar, în același timp, prin trasarea de scenarii alternative, *produc* istorie. Natura arhivei artistice este deconspirată astfel ca reuniune de materiale găsite dar în același timp construite, factuale și fictive, publice și totodată private. În ciuda faptului că Foster evită desemnarea mega-arhivei Internet ca mediu ideal al artei arhiviste, observăm că structura rizomatică, non-liniară (de ramificări, combinări, acumulări) a proiectelor prezentate mai sus se mulează pe cea a lumilor virtuale digitale. În acest sens se poate încerca o mediere între *impulsul arhivistic* și conceptul lui Lev Manovich de *colecție de informații* (*The Language of New Media*, 2001). Pentru aceasta trebuie să înțelegem mai întâi că Manovich nu a mizat pe o separare a digitalului. Este adevărat că definiția *colecției de informații* pornește de la obiectele *new media*, care în accepțiunea teoreticianului nu spun o poveste, nu au început sau sfârșit, nu au organizare secvențială ci constituie colecții de date individuale, organizate non-ierarhic, cu pondere și semnificație similară. Este adevărat și că amploarea luată de *colecții* este explicată pe baza faptului că *accesarea informației* a devenit o activitate cheie a erei digitale. Totuși, de parcă ar fi anticipat imperativele postinternet ale fluidizării granițelor real-virtual, părintele noilor media s-a focusat deseori pe punctele de convergență ale celor două lumi. Alături de fenomenul de *transcoding* (penetrarea categoriilor digitalului în cultura contemporană), *colecția de informații (database)* constituie astfel nu doar o categorie a digitalului, ci o formă culturală universal valabilă, modul în care cultura contemporană reprezintă lumea și experiența umană. În concluzie, chiar dacă a încurajat constituirea *info-esteticii* (estetica accesului informațional) și crearea de obiecte *new media* care să estetizeze procesarea informației, pentru Manovich tranziția cu adevărat importantă rămâne cea conceptuală dintre modernismul axat pe roman, povestire, scenariu liniar și postmodernismul care a deschis drumul către descrieri, ciclicități, filme experimentale de tip *database* (*Omul cu camera de filmat* al lui Vertov este numit o *colecție* de efecte, tehnici cinematice și moduri de privire ale ochiului mașinic). Abordate din această perspectivă, noul roman francez, documentarismul experimental din fotografie și film cât și toate exercițiile arhivistice de fabricare a unor istorii alternative promovează aceeași structură liberă, non ierarhică, non liniară proprie lumii digitale. Pentru a susține confluența abordărilor lui Derrida, Foster și Manovich, ne întoarcem la exemplul istoriei subiective construite de Lia Perjovschi, observând gestația structurii non-ierarhice, non-liniare cât și faptul că proiectul constituie o inovație *info-estetică*

linear structure (with its branches, combinations, accumulations) of the projects mentioned above fits onto that of digital virtual worlds. In this sense, one can attempt a mediation between the *archival impulse* and Lev Manovich's notion of *information collection* (*The Language of New Media*, 2001). For this we need to first understand that Manovich did not conceive a separation of the digital. It is true that his definition of the *information collection* starts from new media objects, which in the theorist's view do not tell a story, have no beginning or end, no sequential organization, and instead constitute non-hierarchically organized individual data collections of similar value and meaning. It is also true that the growth of *collections* is explained by the fact that *accessing information* has become a key activity in the digital age. Still, as if anticipating the post-internet imperatives regarding the fluidization of the boundaries between real and virtual, the father of new media often focused on the points of convergence between the two worlds. Together with *transcoding* (how the categories of the digital penetrated into contemporary culture), the database does not represent only a category of the digital, but a universally applicable cultural form, the way in which contemporary culture represents the world and human experience. In conclusion, even though he encouraged the constitution of *info-aesthetics* and the creation of new media objects to aestheticize the processing of information, for Manovich the truly important transition remains the conceptual one from modernism, centered on the novel, the story, the linear scenario, to postmodernism, which opened the way to description, cyclicity, and database-type experimental films (Vertov's *Man with a Movie Camera* is referred to as a *collection* of cinematic effects, techniques, and ways of seeing of the mechanical eye). Seen from this perspective, the French *nouveau roman*, the experimental documentarism in photography and film, as well as all archival exercises of fabricating alternative histories promote the same free, non-hierarchical, non-linear structure that characterizes the digital world. To support the confluence of Derrida's, Foster's, and Manovich's approaches, we return to the example of the subjective history constructed by Lia Perjovschi, noting the importance of the non-hierarchical, non-linear structure, as well as the fact that the project represents an *info-aesthetic* innovation, in Manovich's terms, and an *avant la lettre* illustration of the recent debates around the role of the artist in the age of post-truth. Another relevant example for rhizomatic art that mixes the real and the virtual, the public and the private, the factual and the fictional, poetry and subversive commentary around Romania's joining the EU, is the inter/multi/transmedia work of the kinema ikon group. Their mixed media installations of the '90s and later multimedia applications develop around the construction of hyper-narratives, alternative histories that bring together documents and artifacts from the archive of the Arad Art Museum with private photo albums and stories gathered by George Săbău or Călin Man from villages in Banat. Sergiu Sas, one of the group's younger members, creates, together with the Biserika collective, ephemeral altars whose aesthetics are situated halfway between Hirschhorn's projects and the participative street monuments, created ad hoc after the Colectiv Club fire or the death of Princess Diana. All these collaborative practices confirm the fact that the archival impulse

Andrei Mateescu, 48°51'12.28"N 2°20'55.68"E, 23 iulie 1921, instalație.
Andrei Mateescu, 48°51'12.28"N 2°20'55.68"E, July 23, 1921, installation.

în grila lui Manovich și o ilustrare *avant la lettre* a dezbatelor recente legate de rolul artistului în epoca postadevărului. Un alt exemplu relevant de artă rizomatică care mixează realul cu virtualul, publicul cu privatul, factualul cu fictivul, poezia și comentariul subversiv al tranziției către UE, îl constituie creația inter/multi/transmedială a grupului kinema ikon. Aici instalațiile *mixed media* ale anilor '90 cât și aplicațiile multimedia ulterioare se dezvoltă în jurul construcției de hyper-narative, istorii alternative ce unesc documente și artefacte din arhiva Muzeului de Artă din Arad cu albume personale de fotografii și povestiri adunate de George Săbău sau Călin Man de prin satele din Banat. Sergiu Sas, unul dintre membrii mai tineri, realizează alături de colectivul Biserika altare efemere a căror estetică se plasează echidistant între proiectele lui Hirschhorn și monumentele stradale participative, create ad hoc după tragedia de la Colectiv ori la moartea prințesei Diana. Toate aceste practici colaborative confirmă faptul că *impulsul arhivistic* nu ține de materialitate sau medium cât de un anumit tip de gândire, non liniară, non ierarhică, ludică, ce investighează critic istoria și totodată o rescrie, eliberând-o de mituri (etnic, naționalist, al tranziției etc). Cele mai elocvente exemple ale logicii arhivei rămân însă colecțiile de fotografii și constelațiile de proiecte care pornesc de aici. Pe scena locală, fie că este vorba de proiecte de artist (Iosif Király, Matei Bejenaru), de arhive colaborative, interdisciplinare create *ex nihilo* pentru a cartografia istoria recentă (*RoArchive, Dplatform*), ori de inițiative de apropiere și reactivare a colecțiilor de imagini existente (*Mihai Oroveanu, CNSAS, Minerva*), recunoaștem același *impuls arhivistic* subversiv, intenția de subminare a memoriei oficiale, controlate de politic, amplificate de presă, critica producției, circulației și asocierii cioburilor de imagini în era *fake news*. Discursul despre capacitatea fotografiei de a mai oglindi faptele, adevărul în epoca prefixelor *post* (postfotografie, postcinema, postadevăr) întâlnește o paradoxală reîntoarcere la obiect și autenticitate (vezi instalațiile foto ale lui Lucian Bran sau Andrei Mateescu, heliografiile lui Răzvan Anton, reasamblarea fotografiilor vechi, în panouri la Mircea Nicolae) cât și nevoia de a reconstrui istorii non liniare populate de personaje care nu se sfiesc să întoarcă publicului acel nou tip de privire activă, angajată (*the gaze*) ce face imposibilă contemplarea (vezi portretele problematice ale Anei Pauker și Elenei Ceaușescu folosite de Mircea Nicolae pentru expoziția *Muzeul Absent*). Asistăm la configurarea unui câmp de cercetare artistică și teoretică care contribuie semnificativ la deconstrucția noțiunilor de timp, locuire, memorie, autenticitate, aură, adevăr, fapt istoric, discurs.



does not depend on materiality or medium, so long as a non-linear, non-hierarchical, and playful kind of thinking critically investigates history while at the same time writing it, freeing it of myths (ethnic, nationalist, transitional, etc.). The most eloquent examples of the logic of the archive remain photography collections and the constellations of projects starting from them. On the local scene, whether we are speaking of artist projects (Iosif Király, Matei Bejenaru), collaborative, interdisciplinary archives created *ex nihilo* in order to map out recent history (*RoArchive, Dplatform*), or projects appropriating and reactivating existing image collections (*Mihai Oroveanu, CNSAS, Minerva*), we recognize the same subversive archival impulse, the intent to undermine official memory, controlled by the political, amplified by the press, a critique of the production, circulation, and association of image fragments in the age of fake news. The discourse around the ability of photography to still mirror facts and truth in the age of *post* prefixes (post-photography, post-cinema, post-truth) meets a paradoxical return to the object and to authenticity (see Lucian Bran's or Andrei Mateescu's photo installations, Răzvan Anton's heliographies, or the reassembling of old photographs in Mircea Nicolae's panels) as well as the need to reconstruct non-linear histories populated by characters who do not shy away from returning the audience that new kind of active, engaged gaze that makes contemplation impossible (see the problematic portraits of Ana Pauker and Elena Ceaușescu used by Mircea Nicolae in exhibition *The Absent Museum*). We witness the configuration of a field of artistic and theoretical research that significantly contributes to the deconstruction of the notions of time, habitation, memory, authenticity, aura, truth, historical fact, discourse.

Translated by Rareș Grozea

SUBREAL, SERVING ART 1 - DESPRE POETICA ARHIVEI ȘI POLITICA IMAGINII FOTOGRAFICE

SUBREAL, SERVING ART 1— ON THE POETICS OF THE ARCHIVE AND THE POLITICS OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE

Text: Horea Avram

Grupul subREAL, alcătuit din Călin Dan și Iosif Király (cu o prezență pasageră și a lui Dan Mihăltianu), a marcat profund arta anilor '90 și 2000 de la noi în primul rând prin impactul lucrărilor sale – incisive, inteligente, bine produse – ce operau o deconstrucție a reperelor istorice naționale și a imaginilor simbolice actuale ori moștenite (strâmb) din deceniile anterioare, dar și prin faptul că au creat un adevărat model de *neo-neo-avangardă* cu toate ingredientele necesare: discurs critic, forță vizuală și strategie de promovare. Apoi, mai e și numele: o iscusită inversare a genericului suprealist, punând în prim-plan nu hățișurile subconștientului, ci imediatetea realității ca reflexie a istoriei recente, condiția ei absconsă, profundă, care făcea, cu un drum, trimitere la *underground* ca strategie și identificare. Lucrările subREAL-ului utilizează un vocabular post-conceptual și neo-avangardist ce pune în discuție – într-o cheie critică și pe un ton de multe ori ironic – realitatea politică, socială și culturală ca o modalitate de a „exorciza reziduurile deceniilor opresiunii comuniste”, după cum formulau artiștii grupului. Dacă axa multor lucrări subREAL este lucrul cu resurse culturale „soft” (mituri, clișee, identități), altele se construiesc (și) pe resurse culturale „hard”, mai exact fotografia ca obiect și ca element structural central în instalații și performance-uri. Asta înseamnă și schimbarea azimutului, de la imediatul politic și cultural local la problematizarea ideilor de arhivă, memorie și manipularea prin imagini.

Art History Archive / A.H.A. (Arhiva de istoria artei) (1995-1996) este titlul unei serii de proiecte construite cu și plecând de la arhiva de fotografii „oficiale” a revistei Arta dintre 1953 și 1990. Cei doi artiști ai grupului recuperează această resursă impresionantă (18 lăzi însumând un total de peste 600 de kg de material fotografic) aflată atunci într-o derivă birocratică și o utilizează pentru început ca materie primă, precum un *readymade*, în instalații ambientale de proporții, cu adânci semnificații artistice, istorice, politice și personale. Acestea au creat premisele proiectelor următoare așezate sub genericul *Serving Art*, primul dintre acestea prezentat la Akademie Schloss Solitude în 1997.

În egală măsură *Art History Archive* și celelalte proiecte înrudite, centrate pe fondul fotografic recuperat, în special seria *Serving Art*, trebuie înțelese și ca o modalitate de cercetare și valorificare a memoriei, ca un

The subREAL group, comprised of Călin Dan and Iosif Király (with the temporary presence of Dan Mihăltianu) had a deep influence on Romanian art in the '90s and 2000s especially through their – incisive, smart, well-made – works which operated a deconstruction of national historical landmarks and symbolic images, either present or (defectively) inherited from previous decades, and also through the fact that they created a *neo-neo-avant-garde* model, with all the necessary ingredients: critical discourse, visual force, and promotional strategy. Then there is the name: a clever inversion of generic surrealism, shining a light not on the vagaries of the unconscious but on the immediacy of reality as a reflection of recent history, its concealed, profound condition, referencing the underground as strategy and identification.

SubREAL's works make use of a post-conceptual, neo-avant-garde vocabulary that tackles the political, social, and cultural reality – often in a critical manner and with an ironic tone – as a means of “exorcising the residues of the decades of communist oppression,” as the group put it. If many of subREAL's works are constituted around an engagement with “soft” cultural resources (myths, clichés, identities), others are also built around “hard” cultural resources, more specifically photography as a key object and structural element in installations and performance pieces. This also entails a change of azimuth, from local and immediate politics and culture to the problematization of ideas around the archive, memory, and manipulation through images.

Art History Archive / A.H.A. (1995-1996) is the title of a series of projects built from the “official” photo archive of Arta Magazine, from between 1953 and 1990. The two artists recovered this impressive source (18 crates with over 600 kilograms of photographic material), which had been floating in bureaucratic limbo, and used it first as raw material, like a *readymade*, in large ambient installations with deep artistic, historical, political, and personal meanings. Those were the premises of later projects under the title *Serving Art*, the first of which was presented at Akademie Schloss Solitude in 1997.

Art History Archive and the other related projects built around the recovered photographic archive, especially the *Serving Art* series, need to be understood equally as a means of researching and making use of memory, a way of activating a poetics of the archive as well as a

mod de a activa o poetică a arhivei și, în același timp, o politică a imaginii fotografice la mai multe niveluri. Un astfel de demers se înscrie într-un tip de strategie pe care istoricul de artă Hal Foster îl denumește „impuls arhivistic.” Adică, acea practică artistică interdisciplinară ce vizează informația istorică pierdută sau abandonată, manifestată ca un gest de recuperare a „cunoașterii alternative.” Și exact asta operează aceste proiecte: valorifică în ipostaze și formule inedite un corpus de documente fotografice recuperate, o strategie (o poetică) ce pune sub semnul întrebării construcția imaginii, modalitățile de semnificare, ierarhiile dintre diferite genuri și abordări, mecanismele instituționale și relațiile de putere pe care le generează. În același timp, identificăm o dimensiune politică pregnantă atât la nivelul vizualității fotografiilor istorice – expresii ale establishmentului estetic și al controlului exercitat de regim în perioada comunistă – dar și la cel al construcției discursului artistic al seriei din anii '90, cu trimiteri către chestiuni (atunci) arzătoare despre est și vest, capitalism și identități culturale.

Proiectul *Serving Art 1* (1997-1999), este o instalație foto cuprinzând peste 750 de fotografii alb-negru (18 x 24 cm) care acoperă întreaga suprafață a pereților galeriei, conform unui pattern precis măsurat. Fotografii, realizate după negative selectate din sus pomenita arhivă a revistei Arta, prezintă lucrări de artă (sculptură sau pictură) care urmau să ilustreze numerele revistei din diverse perioade. Însă, aceste imagini cuprind și contextul lucrărilor fotografiate, detalii ce urmau să fie decupate din imaginea finală trimisă la tipar: atelierul, obiecte de recuzită, reflectoare și – cel mai surprinzător – personaje ce țin o pânză în fundal cu scopul de a „neutraliza” contextul și astfel de a potența obiectul de artă și a-l trimite într-o ordine atemporală. Tocmai acest univers secundar este ceea ce îi interesează pe artiștii grupului subREAL, sau mai precis, relațiile care se stabilesc între obiectul de artă care constituie subiectul principal al clișeului fotografic (devenit acum neimportant, chiar dacă situat central), contextul acestuia (văzut ca o mărturie a epocii respective, dar și a acțiunilor de manipulare a fotografiei) și spectatorul actual cu tot bagajul său de așteptări și orizonturi de cunoaștere. Această lume colaterală – considerată irelevantă și inutilă în economia imaginii finale care urma să intre la tipar – dă de fapt măsura vremurilor în care fotografia a fost făcută, dar în același timp reflectă și mecanismele de fabricare a discursului artistic oficial al acelor vremuri. În fiecare imagine se întâlnesc două tipuri de realitate, la fel de adevărate și la fel de reprezentative pentru societatea de atunci: pe de-o parte, discursul artistic al anilor '50-'60-'70, ce stătea fie sub semnul proletcultismului și al propagandei comemorative, fie al unui abstracționism modernist reținut, pe de altă parte, lumea „mică” din jurul artei, cu personaje anonime și detalii mărunte dar grăitoare, puse în modul cel mai concret, așa cum reiese din imagini, în slujba artei – de unde și titlul seriei, *Serving Art*.

Aceste două universuri coexistă și sunt co-dependente. Unul e în afară, altul e înăuntru, deși, ambele au o pondere importantă în economia vizuală și semnificativă a imaginii. Unul nu poate exista fără celălalt, tot așa cum *ergon* (lucrarea ca atare) e dependentă de *parergon*, (rama și/sau marginea). Universul secundar al fotografiei ca intermediar și ca (imposibilă) limită. În unele faze ale seriei (poate cel mai



subREAL, *Fără titlu*, din seria *Serving Art 1* (1997-1999). Fotografie alb-negru, 18 x 24 cm, după negative din arhiva revistei Arta. Copyright subREAL (Călin Dan și Iosif Király). Prin amabilitatea artiștilor.

subREAL, *Untitled*, from the *Serving Art 1* series (1997-1999). Black and white photograph, 18 x 24 cm, after negatives from the archive of Arta magazine. Copyright subREAL (Călin Dan and Iosif Király). Courtesy of the artists.

politics of the photographic image on multiple levels. Such a process fits into a strategy that art historian Hal Foster refers to as “the archival impulse.” That is, an interdisciplinary art practice that deals with lost or abandoned historical information, manifested as a recovering of “alternative knowledge.” And this is exactly what subREAL's projects do: using innovative aspects and formulae, they tackle a corpus of recovered photographic documents, a strategy (a poetics) that questions the construction of the image, its means of signification, the hierarchies between various genres and approaches, institutional mechanisms, and the power relations that they generate. At the same time, we can identify a strong political dimension both on the visual level of historical photographs – expressions of the aesthetic establishment and the control exercised by the communist regime – and on the level of the construction of the art discourse with which the '90s series operates, with references to (what were at the time) burning questions about the east and the west, capitalism, and cultural identities.

The project *Serving Art 1* (1997-1999) is a photo installation comprising over 750 black-and-white photographs (18 x 24 cm) that cover the entire surface of the gallery's walls according to a precise pattern. The photographs, developed from negatives selected from Arta magazine's archive, mentioned above, show artworks (sculptures or paintings) that were supposed to be on the cover of the magazine, from various years. But these images also contain the context of the photographed works, details that were going to be cropped out of the final image: the studio, props, lights, and – most surprising – people holding up a canvas in the background in order to “neutralize” the context, to charge the artwork and send it into an atemporal field.

It is precisely this secondary universe that interests the artists of subREAL, or, more precisely, the relationships established between the art object that represents the



subREAL, *Serving Art 1* (1997-1999). Instalație fotografică, Spațiu Intact, Fabrica de Pensule, Cluj-Napoca, septembrie-noiembrie 2014. Dimensiuni variabile. Imagine din expoziție. Fotografie de Florin Ștefan. Prin amabilitatea artiștilor.

subREAL, *Serving Art 1* (1997-1999). Photographic installation, Intact Space, Paintbrush Factory, Cluj-Napoca, September-November 2014. Variable dimensions. Image from the exhibition. Photo by Florin Ștefan. Courtesy of the artists.

evident în *Serving Art 2*, de exemplu, cea prezentată la Bienala de la Veneția din 1999), artiștii renunță cu totul la partea centrală a imaginii fotografice, cea care înfățișa sculptura sau pictura ce urma a fi reprodușă în revistă, păstrând doar marginile imaginilor, acum decupate, înrămate și panotate rectangular, urmând în mare logica imaginii „sursă”, astfel redându-le acestora o viață proprie. Marginalia devenit principalia, contextul devenit text, martorii deveniți protagoniști. Există o doză de autentic și de absurd în aceste lumi secundare: pe de o parte, identificăm valoarea documentară a acestor scene, dar și cea empatic-emoțională în raport cu personajele auxiliare servind servil arta, iar pe de alta, ne șochează gesturile și soluțiile scenografice ale imaginilor care vorbesc în registru dramatic dar și anecdotic despre nefirescul, sau chiar grotescul vizual al totalitarismului.

La fel ca majoritatea acțiunilor și lucrărilor marca subREAL, proiectul *Serving Art 1* are o dublă dimensiune critică, una ce poate fi descrisă ca estetic-politică. Această dimensiune e asumată de subREAL nu în termenii unei dialectici, ai unui program formulat eventual pe baze ideologice, ci mai degrabă ca modalități de exercitare a unei rezistențe active, a unei interpelări afirmative a istoriei, a socialului și instituționalului, ca moduri de a articula o antiteză la definiția imaginii fotografice, a rolului și rostului fotografiei și a arhivei, așa cum sunt ele în general explicate.

Expresia cea mai elocventă a acestei dimensiuni critice în cazul *Serving Art 1* este faptul că, prin strategia abordată, artiștii subminează scopul inițial al negativelor găsite în arhiva revistei *Arta*, adică cel de a prezenta un obiect de artă aparent autonom și atemporal unui spectator impersonal și universal. Doar că imaginile nu au fost niciodată „neutre”, ele nu au fost nicidecum un vehicul al unei prezențe mute, ci, pe lângă valoarea documentară evidentă, acestea au fost gândite și făcute cu scopul de a fi un instrument de semnificare ce trebuia să pună în valoare relațiile dintre obiectul de

main subject of the photograph (now unimportant, even if situated in the center), its context (seen as a testimony of those times, but also of photo manipulation), and the contemporary viewer, with their set of expectations and horizons of knowledge. This collateral world – considered irrelevant and useless in the economy of the final image that was going to be printed – is in fact the measure of the times in which the photograph was taken, while also reflecting the mechanisms constructing the official artistic discourse of the time. Two types of reality, both just as adequate and representative for society back then, meet in each image: on the one hand, the art discourse of the '50s-'60s-'70s, which was either under the influence of Proletkult and commemorative propaganda or a kind of restrained modernist abstractionism, and on the other hand, the “small” world around art, with anonymous characters and small, telling details placed in the most concrete sense (as can be seen in the images) in the service of art – hence the series’ title, *Serving Art*.

These two universes coexist and are codependent. One is outside, one is inside, though both play an important role in the visual and signifying economy of the image. One cannot exist without the other, just as *ergon* (the work itself) depends on *parergon* (the frame and/or edge). The secondary universe of photography as an intermediary and (impossible) limit. In some phases of the series (perhaps most obviously in *Servin Art 2*, showcased at the Venice Biennale in 1999), the artists completely do away with the central part of the photographs, which showed the sculpture or painting that was going to be reproduced in the magazine, preserving only the image's edges, cropped, framed, and displayed rectangularly, following the great logic of the “source” image, giving them a life of their own. *Marginalia* becomes *principalia*, the context becomes text, the witnesses become the protagonists. There is a dose of authenticity and absurdity in these secondary worlds: on the one hand we identify the documentary value of these scenes, but also the emphatic/emotional one in connection to the secondary characters servilely serving art, and, on the other hand, we are shocked by the set choices and solutions shown in the images, which speak in a dramatic and anecdotic register about the visual unnaturalness and grotesqueness of totalitarianism. Like most of subREAL's actions and works, *Serving Art 1* has a double critical dimension, one that can be described as aesthetic/political. SubREAL assumes this dimension not in terms of a dialectics, of a program with an ideological basis, but rather as ways of performing an active resistance, an affirmative interference of history, the social, and the institutional as ways of articulating an antithesis to the definition of the photographic image, the role and use of photography and the archive as they are generally explained.

The most eloquent expression of this critical dimension in the case of *Serving Art 1* is the fact that, through the strategy they use, the artists undermine the initial purpose of the negatives discovered in the magazine's archive, that is, of presenting an apparently autonomous and timeless art object to an impersonal and universal viewer. Except images have never been “neutral,” they have never been the vehicle of a silent presence. Instead, besides their obvious documentary value, they were conceived and taken with the purpose of being a signifying instrument meant to display the relations between the art object, art history, politics, and cultural

artă, istoria artei, politică și reprezentarea culturală. Atât la nivelul clișeului, cât și la cel al ansamblului, această arhivă pune în lumină – tocmai prin semnificațiile ei funciare – cele două potențialități ale imaginii, de care vorbea Jacques Rancière: „imaginea ca prezență sensibilă brută și imaginea ca discurs codificând o istorie”. Potențialități ale căror circumscriere istorică și politică inițială este acum problematizată și contestată de subREAL. *Serving Art 1* schimbă, așadar, scopul imaginilor cu toate semnificațiile lor istorice și ADN-ul cultural originar, modificându-le în profunzime sensul, atât cel estetic, cât și încărcătura politică și, ca atare, codificarea istorică. Schimbând perspectiva de la obiect la context, de la descrierea lucrării la înțelegerea lumii din jurul ei și, ca atare a logicii lor estetice și politice, lucrarea reușește să dea o viață nouă arhivei fotografice prin remedializare. Căci *Serving Art* este înainte de toate o (nouă) arhivă. În fond, spune Hal Foster, impulsul arhivist, constă nu doar în valorificarea arhivei, ci și în producerea ei.

Mișcându-se în acest câmp critic, subREAL articulează, așa cum semnalăm mai sus, un discurs implicit și explicit politic în proiectul *Serving Art 1*. Natura contingentă a imaginilor – capacitatea lor de a ilustra un moment și un loc specific, adică ceea ce Roland Barthes denumea „acest-lucru-a-existat-cândva” („*ça-a-été*”) – indică prezența unei realități ce a fost profund marcată de politic. Fotografiiile acestei serii dezvăluie, dincolo de aparenta inocență a camerei foto, puterea imaginii de a manipula, de a servi puterea politică și discursul ei, justificând astfel – și altfel! – titlul seriei, *Serving Art*. Dar critica în cheie politică formulată de subREAL în această serie vizează nu doar procedeele de vizualizare, semnificare și/sau manipulare care caracterizează momentul, contextul comunist din care provin negativele, ci pot fi văzute și ca strategii critice care iau în vizor mecanismele actuale ale politicului, raporturile de putere și relaționările sociale contemporane. O astfel de posibilă lectură este cea care înțelege serializarea, ca și lucrul cu arhiva ca *readymade* și fotografia ca *found-footage*, ca moduri de contestare a atotputerniciei copyrightului și a fetișizării obiectului artistic din angrenajele pietelor de artă ale capitalismului. Apoi, recursul la arhivă și valorificarea clișeeilor fotografice abandonate vorbesc și despre politicile memoriei în contextul social, cultural și politic vectoriat est-vest în această parte a Europei, într-o anumită epocă, mai exact anii de după schimbările din 1989. În acest sens, *Serving Art 1* poate fi văzut ca un proiect despre adecvarea sau inadecvarea codurilor culturale locale la modelele și cadrele de interpretare hegemonice, în speță occidentală. *Serving Art 1* articulează în mod asumat o „diferență” localizată – nu atât prin abordare artistică și rezolvare strategică, cât mai ales prin specificitatea istorică mobilizată prin aceste fotografii găsite – formulând în același timp interogații despre măsura în care acest „specific” local poate fi inteligibil în lumea largă, dincolo de un nedorit exotism cultural. Este și acesta, fără îndoială, un mod eficient de a „servi arta”.

representation. Both on the level of the photographic negative and that of the collection, precisely through its basic meanings, the Arta archive highlights the two potentialities of the image that Jacques Rancière wrote about: “the image as raw, material presence and the image as discourse encoding a history.” The initial historical and political circumscription of these potentialities is now problematized and contested by subREAL. *Serving Art 1* therefore changes the purpose of the images, with all their original historical significance and cultural DNA, deeply changing both their aesthetic meaning and their political charge, and, implicitly, their historical codification. Changing the perspective from object to context, from describing the work to understanding the world around it and, implicitly, its aesthetic and political logic, subREAL's work manages to give new life to the photographic archive by remedializing it, as *Serving Art* is first and foremost a (new) archive. As Hal Foster says, the archival impulse does not only consist in harnessing the archive, but also in producing it.

Moving in this critical field, subREAL articulates, as I was saying above, an implicit and an explicit political discourse in *Serving Art 1*. The contingent nature of the images – their ability to illustrate a specific time and place, what Roland Barthes termed “that-has-been” (“*ça-a-été*”) – indicates the presence of a reality that has been profoundly marked by the political. The photographs in this series reveal, beyond the apparent innocence of the camera, the power of images to manipulate, to serve political power and its discourse, another, different justification of the series' title, *Serving Art*.

But the politically charged critique that subREAL formulates in this series targets not only to the processes of visualization, signification, and/or manipulation characteristic of the communist context in which the negatives originated, but it can also be seen as a critical strategy aimed at the current mechanisms of the political, power relations and contemporary social relations. This possible reading understands serialization, like working with the archive as readymade and photography as found footage, as ways of defying the all-powerful copyright law and the fetishization of the art object in the mechanisms of capitalist art markets. Then, the turn to the archive and the use of abandoned photographic negatives also speak of the politics of memory in a social, cultural, and political context vectored from east to west in this part of Europe, in a certain age, more precisely in the years after the events of 1989. In this sense, *Serving Art 1* can be seen as a project about the adequacy and inadequacy of local cultural codes to hegemonic western models and frameworks of interpretation. *Serving Art 1* consciously articulates a localized “difference” – not as much through its artistic approach and strategic resolution as through the historical specificity it channels through the found photographs – while at the same time raising questions about the extent to which this local “specificity” can be intelligible on a global level, beyond an undesirable cultural exoticism. This is, without a doubt, another effective way of “serving art.”

Translated by Rareș Grozea

FICTIONALIZAREA ARHIVEI ȘI CRIZA DOCUMENTULUI - STRATEGII POST-FOTOGRAFICE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

THE FICTIONALIZATION OF THE ARCHIVE AND THE CRISIS OF THE DOCUMENT— POST-PHOTOGRAPHIC STRATEGIES IN ROMANIAN CONTEMPORARY ART

Text: Cristian Nae

IMAGINEA CA INFORMAȚIE

Ne-am obișnuit să înțelegem arhiva ca reprezentând o instituție: un loc în care, după cum observa Jacques Derrida, autoritatea se exercită asupra documentelor pe care le conține, oferindu-le valoare de adevăr. Arhiva acționează social conservând memoria colectivă, structurând informația și gestionând cunoașterea. Un alt sens al arhivei a survenit însă în arta contemporană, îndeosebi odată ce apariția și dezvoltarea internetului au influențat în mod incontestabil atât perceperea arhivei ca loc fizic ocupat în interiorul societății, cât și materialitatea documentului. După cum observa Boris Groys, internetul este perceput drept o arhivă aparent totalizatoare, o memorie fără rest, suplinind funcții tradițional acordate muzeului, asigurând existența și durabilitatea temporală a evenimentelor artistice și experiențelor estetice efemere sub forma documentelor textuale și fotografice (asociate anunțurilor și documentărilor expozițiilor, târgurilor de artă). Logica căutării, generarea de informație prin intermediul motoarelor de căutare și crearea de asocieri deseori punctuale și contingente între imagini și texte aparținând unor categorii culturale, discursuri și regimuri de cunoaștere diverse au influențat radical modul în care artiștii contemporani se raportează astăzi la producția de imagine și de cunoaștere. Astfel, în condițiile intensificării digitalizării culturii vizuale, imaginea fotografică nu mai trebuie produsă de la zero. Captarea imaginii ocupă un rol la fel de important ca procesarea ei, iar informația vizuală, pusă în mișcare pe website-uri, platforme de *streaming media* și platforme sociale (Instagram, Facebook, TikTok) este capabilă de a fi extrasă, condensată și rematerializată în formate diverse ce modifică deseori proprietățile fizice ale imaginii. Deși anunțate încă din modernitatea avangardelor istorice de logica montajului și a colajului practică de constructivism și

THE IMAGE AS INFORMATION

We are used to seeing the archive as representing an institution: a place in which, as Jacques Derrida noted, authority is exercised over the documents it contains, providing them with truth value. The archive acts within the social sphere by preserving collective memory, structuring information, and managing knowledge. However, another meaning of the archive has surfaced in contemporary art, especially as the appearance and development of the internet have influenced both the perception of the archive as a physical place within society as well as the materiality of the document. As Boris Groys notes, the internet is viewed as a seemingly totalizing archive, a memory without leftovers, taking up functions traditionally given to the museum, ensuring the existence and persistence in time of art events and fleeting aesthetic experiences in the form of textual and photographic documents (associated with exhibition and art fair advertisements and documentation). The logic of the search, the generation of information through search engines, and the creation of often punctual and contingent associations between images and texts belonging to different cultural categories, discourses, and regimes of knowledge have radically influenced the way in which contemporary artists relate to image and knowledge production. In the context of an increasing digitalization of visual culture, the photographic image no longer needs to be produced from scratch. Capturing the image is as important as its processing, and the visual information set in motion on websites, streaming platforms, and social media (Instagram, Facebook, TikTok) is capable of being extracted, condensed, and rematerialized in various formats that often change the image's physical properties. Despite having a precedent in the modernity of the historical avant-gardes, in the logic of montage and collage practiced by constructivism and cubism (described by Benjamin Buchloh as precursors

of conceptualism and postmodernism), the cultural operations of copying, collating, archiving, unarchiving, downloading/uploading, redistributing, deleting, infecting, converting, etc. were inconceivable fifty years before, when analogue photography (the image printed on paper after a developed film) allowed for the social distribution of the image in objectual formats that circulated through publications, magazines, albums with family or vernacular photos, postcards, or posters. These transformations of the conditions of cultural labor lead us to a different understanding of the social role and activities of the artist generally and of photography in particular. In contemporary art, the understanding of artists as creators of objects is replaced by a view of artists as "facilitators, educators, coordinators, and bureaucrats" (Miwon Kwon). Therefore, if contemporary art defines itself as a means of knowledge and managing information, archiving naturally becomes a major preoccupation for contemporary artists, so long as the archive is understood as a privileged means of recording, storing, and organizing information.



Andrei Nacu, *In Almost Every Frame*, 2016, carte de artist | 13.8 x 21.9 cm; 544 pages, ediție limitată - 10 exemplare. Copertă cartonată, învelită cu foaie de cort militar folosită de Armata Romană în anii 80.
Andrei Nacu, *In Almost Every Frame*, 2016, artist book | 13.8 x 21.9 cm; 544 pages, limited edition - 10 copies. Cardboard cover, covered with military tent sheet used by the Romanian Army in the 80s.

ARHIVA CA ASAMBLAJ

În mod invariabil, arhivarea ridică problema memoriei culturale, iar prin aceasta, pe cea a post-memoriei, a memoriei construite prin intermediul imaginilor. Întrebări precum: „ce ne reamintim? Ce păstrăm ca fiind relevant pentru viitor? Ce documentăm?” sunt indisolubil legate de alte întrebări privind influența formatelor de prezentare vizuală și producție a informației asupra semnificației și valorii documentelor. Crește astfel importanța unei serii de întrebări privitoare la indexalitatea (capacitatea de a constitui o urmă fidelă a realității exterioare captate pe suprafața

of conceptualism and postmodernism), the cultural operations of copying, collating, archiving, unarchiving, downloading/uploading, redistributing, deleting, infecting, converting, etc. were inconceivable fifty years before, when analogue photography (the image printed on paper after a developed film) allowed for the social distribution of the image in objectual formats that circulated through publications, magazines, albums with family or vernacular photos, postcards, or posters. These transformations of the conditions of cultural labor lead us to a different understanding of the social role and activities of the artist generally and of photography in particular. In contemporary art, the understanding of artists as creators of objects is replaced by a view of artists as "facilitators, educators, coordinators, and bureaucrats" (Miwon Kwon). Therefore, if contemporary art defines itself as a means of knowledge and managing information, archiving naturally becomes a major preoccupation for contemporary artists, so long as the archive is understood as a privileged means of recording, storing, and organizing information.

THE ARCHIVE AS ASSEMBLAGE

Archiving inevitably raises the question of cultural memory and, through it, that of post-memory, memory built through images. Questions like "What do we remember? What do we keep as relevant for the future? What do we document?" are invariably linked to questions about the influence of visual display and information production formats on the meaning and value of documents. A series of questions concerning the photographic medium's indexicality (its ability to represent an accurate trace of external reality on the image surface) becomes even more important. Is the photograph still the repository of truth? What functions and truth value do we assign to visual documents and how? In how far can the interpretation of a document be influenced by the way it is made accessible, presented, circulated throughout society, and associated with other fragments of information (textual, acoustic, tactile, and visual)? Such questions illustrate contemporary artists' recurrent preoccupation with memory and its preservation in a sociocultural context that is becoming increasingly volatile, but also with investigating the truth in an age dominated by fake news. From this point it became necessary to construct fictional, imaginary, or subjective archives understood as discursive spaces allowing for critical research into image production. These are often the result of artistic research that employs rearrangements of information after singular criteria and subjective associations in order to destabilize visual classification criteria or to fill in existing gaps in official archives, which are either the result of ignorance or of the suppression of certain memory fragments. Through the artistic reprocessing of existing archives and the construction of potential archives, the emphasis shifts from the documentary object's intrinsic meanings and qualities to its performative aspects. Often the critical activity of artists who work with readymade photographic images consists rather in the investigation or public exhibition of the ways in which a particular visual document was produced, as well as in rearranging the relations it can enter into with other images, thereby destabilizing its dominant meanings. The construction of fictional archives or the subjective reconstruction of public image collections in

imaginii) mediului fotografic. Mai constituie fotografia depozitara adevărului? Ce funcții și ce valoare de adevăr acordăm unui document vizual și cum? În ce măsură poate fi influențată interpretarea unui document de modul în care el devine accesibil, este prezentat, circulă în societate și se asociază cu alte fragmente de informație (textuală, sonoră, tactilă și vizuală)? Astfel de întrebări ilustrează preocuparea recurentă a artiștilor contemporani pentru memorie și pentru conservarea sa într-un context socio-cultural tot mai volatil, dar și pentru investigarea adevărului într-o epocă dominată de *fake news*. De aici, s-a ajuns la necesitatea constituirii unor arhive ficționale, imaginare sau subiective înțelese ca spații discursive care permit cercetarea critică a producției de imagine. Acestea rezultă deseori în urma unor cercetări artistice în care rearanjarea informației prin intermediul unor criterii singulare și asocieri subiective este utilizată pentru a destabiliza criteriile de clasificare a informației vizuale sau a umple goluri existente în arhivele oficiale – provenite fie din ignoranță, fie ca rezultat al suprimării unor fragmente de memorie. Prin intermediul reprocesării artistice a arhivelor existente și prin construirea unor arhive potențiale, accentul se mută de pe semnificațiile și calitățile intrinseci ale obiectului documentar pe aspectele sale performative. Deseori, activitatea critică a artiștilor care utilizează imagini fotografice gata produse constă mai curând în investigarea sau expunerea publică a modului în care un anumit document vizual a fost produs, precum și în rearanjarea relațiilor pe care acesta le poate întreține cu alte imagini, destabilizând astfel semnificațiile sale dominante. Construirea arhivelor ficționale sau reconstrucția subiectivă a unor colecții publice de imagini în practica artistică contemporană se înscrie în logica deleuziană a asamblajelor ce caracterizează fluidizarea mediilor artistice de după postmodernism. Ea presupune că artiștii exercită la rândul lor o activitate curatorială, mizând, în primul rând, pe selecția și rearanjarea informației.

PRACTICI POST-FOTOGRAFICE ÎN ARTA DIN ROMÂNIA: CÂTEVA EXEMPLE
Voi exemplifica succint aceste transformări artistice ale noțiunii de arhivă prin intermediul câtorva exemple selectate subiectiv. Artiștii la care mă refer acordă o atenție deosebită stratificării, stocării, distribuției, clasificării, compresiei, extracției, juxtapunerii, suprapunerii și separării imaginilor, precum și modului în care acestea sunt interpretate și intră în diverse construcții narative. În arta din România ultimilor ani unul dintre artiștii preocupați în mod constant de analiza critică a arhivei este Andrei Nacu. Deseori prezentate sub forma unor aranjamente de imagini fotografice extrase din baze de date de imagini, albume de familie și arhive publice, asamblajele produse de Andrei Nacu ilustrează tensiuni inerente fluxului de imagini din cultura vizuală contemporană. Temporalitatea proprie receptării imaginii fotografice, precum și maniera în care aceasta afectează materialitatea obiectului imprimat, constituie o preocupare centrală. În lucrări precum *Fotodermatoglyphics* (2018), Nacu folosește fotografia analogică drept material brut pentru construirea unor panouri ale memoriei ce evocă atlasul warburgian al memoriei. Imaginile, selectate din arhive personale cumpărate de artist *en gros* din piețe de vechituri, sunt

contemporary art practice follows the Deleuzian logic of assemblages, which characterizes the fluidization of artistic media after postmodernism. It assumes that artists also perform a curatorial practice, based primarily on the selection and rearrangement of information.



Ștefan Sava. Imagini din video *The Falling of the Arches*.
Ștefan Sava. Video-stills from the video *The Falling of the Arches*.

POST-PHOTOGRAPHIC PRACTICES IN ROMANIAN ART: A FEW EXAMPLES

I will briefly exemplify these transformations of the notion of archive in the field of art through a few subjectively selected examples. The artists I refer to pay particular attention to the layering, storage, distribution, classification, compression, extraction, juxtaposition, overlap, and separation of images, as well as to the way in which they are interpreted, entering various narrative constructs. In the Romanian art of the last few years, one artist with a constant interest in critically analyzing the archive is Andrei Nacu. Often consisting of arrangements of photographic images extracted from databases, family albums, and public archives, Andrei Nacu's assemblages illustrate the tensions inherent in the flow of images which is part of contemporary visual culture. Central preoccupations of his are the temporality of how we receive the photographic image, as well as the way it affects the materiality of the printed object. In works like *Fotodermatoglyphics* (2018), Nacu uses analog photos as raw material to construct panels of memory, reminiscent of Warburg's Memory Atlas. The images, which were selected from personal archives purchased by the artist in bulk from flea markets, are juxtaposed according to time's contingent acting upon the photographic surfaces, the traces of the social circulation of the photographic objects. The associations thus built straddle historical decades, social classes, and photographic typologies or genres. In his work *In Almost Every Frame* (2016), Nacu divides the 10 seconds that capture the execution of the Ceaușescu couple into 270 frames exhibited as low-res prints. However, this moment, recorded on video too late, only shows the smoke rising up right after the execution, which becomes a metaphor for the uncertainty of the historical document. The recording, which is stored in the Romanian Television archives is spaced out in an absurd attempt to uncover, between the frames, the detail that would help pin down the historical truth. Nacu therefore

juxtapuse potrivit contingenței acțiunii timpului asupra suprafeței imaginii fotografice, urme ale circulației sociale a obiectelor fotografice respective. Asocierile construite transgresează decade istorice, clase sociale și tipologii sau genuri fotografice. În lucrarea *In Almost Every Frame* (2016), Nacu divide cele 10 secunde care înregistrează momentul execuției soților Ceaușescu în 270 de cadre expuse sub forma unor printuri fotografice cu o rezoluție slabă. Acest moment, captat pe camera video cu întârziere, nu prezintă însă decât fumul ce se ridică în urma execuției, ce devine o metaforă pentru incertitudinea documentului istoric. Filmul aflat în arhivele Televiziunii Române este spațiat într-o încercare absurdă de a descoperi între aceste imagini detaliul care ne-ar ajuta să dovedim adevărul istoric. Astfel, Nacu chestionează capacitatea imaginii fotografice de a oferi mărturie, precum și dependența acesteia de interpretările oferite. La rândul său, în *The Falling of the Arches*, Ștefan Sava chestionează critic istoria de după cel de-al Doilea Război Mondial utilizând narativ imagini ale vieții private din Germania provenite din colecții personale. Comentariul video se folosește de resursele teoriei critice dezvoltate în Școala de la Frankfurt pentru a chestiona construcția memoriei colective, rolul imaginii în articularea mărturiei și materialitatea însăși a arhivei fotografice. Prezentată sub forma unei instalații complexe, ce combină comentariul textual cu obiecte fotografice și procesarea acestora în imaginea video, *The Falling of the Arches* reintroduce suspiciunea în miezul relației dintre istorie și istorisire, dintre document și monument. Un ultim exemplu de reinterpretare ficțională a unor colecții de imagini existente aparține artiștilor Mihai și Horațiu Șovăială. În seria *Reacknowledged Structures: Models* (2019), aceștia analizează slide-uri educaționale produse de studioul Animafilm din București în anii 1970. Este vorba despre imagini ale unor pionieri, folosite pentru a învăța limbi străine dar și pentru a propune comportamente model ale societății comuniste. Astăzi astfel de mărturii ale istoriei recente și-au pierdut scopul inițial, ieșind din circulație, însă pot fi recuperate din târgurile de vechituri. Mihai și Horațiu Șovăială se focalizează pe imaginea persoanelor reprezentate în aceste imagini, a căror identitate este dificil de recuperat întrucât nu există nicio arhivă care să consemneze producția slide-urilor. Ei încearcă să reproducă imaginea personajelor prezente în materialele educaționale, imaginându-le astăzi, în situații ficționale, însă plauzibile. Ficțiunea adaugă un nou corpus de imagini ce permit reinterpretarea celor produse în anii 1970 din perspectiva prezentului, facilitând analiza transformării contextelor sociale în care aceste personaje apar și demistificarea lor.

questions the ability of photographic images to give testimony, as well as their dependence on interpretation. In turn, Ștefan Sava, in his work *The Falling of the Arches*, critically questions post-war history, using photos of private life in Germany taken from personal collections. His video commentary makes use of critical theory developed by the Frankfurt School in order to question the construction of collective memory, the role of the image in articulating testimony, and the materiality of the photo archive. Displayed as a complex installation combining textual commentary with photographic objects and their processing into the video image, *The Falling of the Arches* reintroduces suspicion at the core of the relationship between history and narrative, between document and monument. One final example of fictionalized reinterpretation of existing image collections belongs to artists Mihai and Horațiu Șovăială. In their series *Reacknowledged Structures: Models* (2019), they analyze educational slides produced by the Animafilm studio in Bucharest in the 1970s. They show images of pioneers, both for the purpose of teaching foreign languages and to offer models of behavior in communist society. Today such testaments of recent history have lost their initial purpose, no longer being in circulation, but they can be recovered in flea markets. Mihai and Horațiu Șovăială focus on the images of the people represented in these pictures, whose identity is hard to recover, as there is no archive documenting the slides' production. The two artists attempt to reproduce the characters' image by imagining them in the present, in fictional but plausible situations. Fiction adds a new corpus of images that allows for a reinterpretation of those produced in the 1970s from the perspective of the present, facilitating an analysis of how the social contexts in which these characters appear have changed as well as their demystification.

Translated by Rareș Grozea

ARHIVA DE FOTOGRAFIE DE PRESĂ MINERVA CLUJ - O CRONOLOGIE

THE MINERVA CLUJ PRESS PHOTO ARCHIVE— A TIMELINE

Text: Szilárd Miklós

Arhiva de fotografie Minerva conține 30.000 de fotografii de presă din anii 1960-1990 realizate de către studioul foto comun al celor două cotidiane județene din Cluj, „Făclia” în limba română și „Igazság” în limba maghiară. Salvată de la distrugere la începutul anilor 1990 de către fostul redactor al ziarului „Igazság” (Adevărul), Tibori Szabó Zoltán, arhiva a fost păstrată în colecția fundației Minerva. Această fundație deține actualmente ziarul „Szabadság” (Libertatea), rezultat din reorganizarea redacției precedente. Fondul arhivistic, descoperit de artistul Dénes Miklósi în anul 2013, a fost de atunci publicat și recontextualizat artistic în diverse formate. Ateliere și expoziții au fost inițiate de artiștii Dénes Miklósi, Răzvan Anton, Szilárd Miklós, împreună cu invitații lor.

Autori: Miklósi Dénes, Miklós Szilárd, Răzvan Anton, Fischer István, Rus Cornel, Șerban Savu, Claudiu Cobilanschi, Iulia Toma, Csanád Kedves, Bálint Bolcsó.

Colaboratori: Bálint Anna, Csomafáy Ferenc, Dabóczy Attila, Kerekes Emőke, Könczei Csilla, Molnár Péter, Alexandru Polgár, Schneider Bence, Schneider Tibor

Proiect de arhivare digitală: Voicu Bojan, Egyed Kinga, Gál Edina, Anaïs Marion, Roxana Modreanu, Tibori Szabó Zoltán, Újvári Dorottya, Váradi Lóránt, Wanek Ferenc

Colecția neatinsă, în stare de incubație, a fost trimisă în 2013 la atelierul Conset pentru a fi deschisă. Fotografiiile au fost inițial folosite în activitatea publicistică a celor două cotidiane. Ele reprezentau sarcinile oficiale ale fotografiilor celor două ziare, prezentând o perspectivă „oficială” a societății. În acest sens, ele pot fi considerate propagandistice. Fotografiiile au jucat un rol în economia centralizată, din care fotografia era o componentă de bază. Fotografiiile acoperă o gamă largă de teme, documentând procesul industrializării municipiului, viața de zi cu zi din fabrici, construcția orașului socialist, agricultura, sportul, cultura și evenimentele oficiale. Dată fiind cantitatea mare de material fotografic, ne era clar că fotografiile trebuiau tratate în primul rând ca o infrastructură masivă de cercetare pentru publicare. Mergând pe acest principiu, estetica imaginilor a fost, pentru noi, secundară. Cea mai mare provocare a fost de natură istorică, deoarece ne-am lovit rapid de o tradiție a incriminării publice. S-au desfășurat mai multe etape succesive de interpretare, publicare și digitizare. Am încercat să evităm o apropiere artistică grăbită și o privatizare a materialelor date. Am vrut în schimb să

The Minerva Photo Archive contains 30,000 press photographs from 1960 to 1990, produced in the shared photo studio of the two Cluj dailies “Făclia,” in Romanian, and “Igazság,” in Hungarian. Saved from destruction in the early 1990s by the former editor of “Igazság” (“Truth”), Tibori Szabó Zoltán, the archive was kept in the Minerva Foundation’s archive. This foundation currently owns the newspaper “Szabadság” (“Freedom”), founded upon reorganizing the previous editorial team. The archival material, discovered by artist Dénes Miklósi in 2013, has since been published and recontextualized in art in various formats. Artists Dénes Miklósi, Răzvan Anton, Szilárd Miklós, and their guests organized workshops and exhibitions using it.

Authors: Miklósi Dénes, Miklós Szilárd, Răzvan Anton, Fischer István, Rus Cornel, Șerban Savu, Claudiu Cobilanschi, Iulia Toma, Csanád Kedves, Bálint Bolcsó.

Contributors: Bálint Anna, Csomafáy Ferenc, Dabóczy Attila, Kerekes Emőke, Könczei Csilla, Molnár Péter, Alexandru Polgár, Schneider Bence, Schneider Tibor.

Digital archiving project: Voicu Bojan, Egyed Kinga, Gál Edina, Anaïs Marion, Roxana Modreanu, Tibori Szabó Zoltán, Újvári Dorottya, Váradi Lóránt, Wanek Ferenc.

The untouched and incubating collection was taken to the Conset studio to be opened up in 2013. The photographs had initially been used in the publishing activity of the two newspapers. They were the official assignments that the photographers had to cover for the dailies. They show an “official” view of society and in this sense they can be regarded as propagandistic. They played their role in the centrally planned economy, of which photography was an integral part. The photographs cover a wide range of topics, documenting the process of industrialization in the county, the everyday life in the factories, the construction of the socialist city, agriculture, sports, cultural and official events. Given the large amount of photographic material, it became obvious that they should be treated above all as a huge research infrastructure to be published. Following this principle, we treated the aesthetics of these images as secondary. The biggest challenge that we faced was a historical one, as we were already greeted with a tradition of public incrimination. Different phases in the interpretation, publication, and the technicalities of digitalization succeeded each other. We tried to avoid a quick artistic appropriation and privatization of the

le abordăm drept o colecție publică, deși nu fuseseră niciodată făcute publice în întregime. Miklósi începuse deja procesul de scanare. Cu ajutorul voluntarilor, acesta scanase în jur de 9.000 de imagini în timpul celor trei luni în atelier. La acea vreme încă nu știam câte zeci de mii de imagini aveam de procesat. În cadrul atelierului Conset, am inițiat discuții și asocieri care nu se petrec des și nu se află la îndemână în mediul social și profesional proxim. Încă de la prima expoziție la atelier, *Napoca Hotel*, făceam referire la presă prin două fotografii înscenate și variantele lor imprimate pe pagina de ziar. Cele două fotografii fuseseră făcute la momente și locații diferite. Acestea înfățișează scene tipice, un grup de muncitori adunați în jurul unui ziar deschis. Gestul de citire atentă a știrilor era probabil o imagine cheie în susținerea economiei planificate. Fotografiiile originale îi înfățișează pe muncitori detaliat, din cap până-n picioare, în timp ce articolul din ziar ilustrează singurul context public pe care l-au căpătat aceste imagini. După închiderea primului atelier Conset a urmat un nou capitol în digitizarea arhivei. S-a stabilit un nou parteneriat instituțional, de data aceasta cu o finanțare ce putea să asigure digitizarea și publicarea online până la capăt. Implicarea pragmatică a artistului vizual Răzvan Anton a fost importantă în dezvoltarea proiectului. O nouă stație de reprografie a fost amenajată la Casa Tranzit, gazda proiectului de arhivare. Fundația Romania One a finanțat digitizarea iar Asociația Culturală Minerva s-a ocupat de implementarea bazei de date digitale. Folosind de această dată o cameră foto în loc de un scanner și cu o practică adecvată de indexare și aplicare a metadatelor pe fișiere, acest proces accelerat și standardizat de digitizare a durat aproape un an. În acest interval, un nou atelier Conset s-a deschis pentru lucrul la contextul arhivei. Deoarece arhiva conținea atât de multe imagini industriale, despre care știam atât de puțin, Dénes Miklósi a propus să organizăm un „foto-performance”, unde muncitorii puteau veni să identifice locurile și oamenii și să își scrie amintirile pe fotografii. Elementul central al campaniei noastre era o reclamă de jumătate de pagină de ziar pe care o publicaserăm aproape zilnic, timp de o lună, în Szabadság. Am adunat o mică echipă de redacție și am făcut o selecție zilnică de trei fotografii din fabricile din Cluj, precum și un colaj de texte. Am aflat de întâlnirile anuale ale colectivului muncitoresc al fostei fabrici Unirea, unul din cei mai mari producători de mașinării din oraș. Am cerut voie să luăm parte la evenimentul lor, unde am fost introduși de un fost muncitor, domnul Dabóczy. Am mers acolo fără să avem experiență în munca antropologică de teren. Am făcut echipă cu Tibor Schneider, cameraman și redactor la TVR Cluj, pentru a avea un recipient care să capteze evenimentele în dinamica lor internă. Ulterior, Schneider a produs un reportaj bazat pe proiectul „Unde ați lucrat?”, difuzat de mai multe ori de postul TVR de limbă maghiară. Evenimentul, ce pare o adunare de 1 mai a muncitorilor cu păr alb, are loc anual. Unii se întorc de pe alte continente pentru a lua parte. După câteva momente în amintirea celor decedați de la adunarea din anul precedent, am avut șansa de a ne prezenta planul de publicare a arhivei. Câteva ziare au fost date din mână în mână pentru a se identifica atelierele și situațiile. A fost o experiență frumoasă să vedem un pensionar arătând la o fotografie din ziar și zicând, „Uite-mă pe mine la 18 ani când eram ucenic

material at hand and instead we tried to treat it as a public collection, despite the fact that it had never been entirely public before. Miklósi had already started the scanning process; with the help of volunteers, he had scanned about 9,000 images during the three months of the studio. At that time we still did not know exactly how many tens of thousands of images we had to process. Within the framework of Conset Studio, we initiated discussions and associations that come about more rarely and are not immediately available in one’s close social and professional environment. From within the first studio exhibition, *Napoca Hotel*, we referred back to the press with two staged photographs and their printed versions from the newspaper layout. The two images were taken at different times and in different locations. They show a typical scene, a group of workers gathered around an open newspaper. Their gesture of eagerly reading the news was probably used as a key frame in the feedback loop that corroborated the planned economy. The original photographs show the group from head to toe in graphic detail, while the newspaper story illustrates the only public context these images ever reached. After the closing of the first Conset studio, a new chapter in the digitalization of the archive followed. A new institutional partnership was established, this time with financial support that could see the digitizing and the online publishing to an end. The pragmatic involvement of the visual artist Răzvan Anton was important in the further development of the project. Soon a new reprography station was assembled in Tranzit House, the host of the archiving project. Romania One was the foundation that financed the digitizing, and the Minerva Cultural Association was responsible for the implementation of the digital database. This time using a photo camera instead of a scanner and with the proper indexing and applying of meta-data to the files, the sped-up and standardized digitizing took almost a year to complete. While the digitizing was still in progress, a new Conset studio was opened for the work on the context of the archive. Because the archive contained such an abundance of industrial images, and we knew so little about them, Dénes Miklósi proposed to organize a “photo-performance” where the workers could come to label the places and the people and to overwrite the photographs with their memories. The central element in our campaign was a half-page newspaper insert that we had published almost daily for a month in Szabadság. We assembled a small editorial team and put together a daily selection of three photographs from the Cluj factories, as well as a collage of texts. We found out about the annual meetings of the workers’ collective of the former Unirea factory, one of the biggest manufacturers of machines in the city. We asked permission to take part in their event and were introduced by a former worker, Mr. Dabóczy. We went there without any previous experience of anthropological fieldwork, but teamed up with Tibor Schneider, a cameraman and editor of TVR Cluj, in order to allocate a channeling recipient to the events. Later Schneider made a television story based on the “Where have you worked?” project that the TVR Hungarian-language broadcast has shown several times. The event resembling a 1st of May celebration of white-haired workers is organized every year. There are people



Miklós Dénes, *Noi am văzut*, imprimare inkjet față-verso, 2016. Credit foto: Bethlendi Tamás.
Miklós Dénes, *We Saw*, Duplex Inkjet Printing, 2016. Photo credit: Bethlendi Tamás.



Egyed Kinga și Roxana Modreanu în atelierul de arhivare digitală din Casa Tranzit, Cluj, 2015. Credit foto: Miklósi Dénes.
Egyed Kinga and Roxana Modreanu in the digital archiving studio in Casa Tranzit, Cluj, 2015. Photo credit: Miklósi Dénes.

în atelier!” Am făcut câteva scurte interviuri video cu întrebări simple, la sfatul antropologei Corina Iosif („Cum vi s-au părut acei ani?” „Ce v-a adus schimbarea de regim?”). Unirea a fost singura din aproape patruzeci de companii industriale ce opera în Cluj în anii 1970. Erau aproape 4.000 de angajați în fabrică, sute de ingineri și mii de muncitori. Unirea producea mașinării pentru industria textilă, aprovizionând fabrici din toată țara, producând și multe pentru export. Muncitorii își aduceau cu mândrie aminte de deviza „Nu e nimic ce nu putem produce la Unirea”. Este, într-adevăr, greu de imaginat capacitatea tehnică extraordinară a inginerilor și muncitorilor calificați ce puteau construi de la zero mașinării complexe ce uneori măsurau peste zece metri lungime și însumau 4.000 de piese de mici dimensiuni. Timp de câțiva ani după tranziția la piața liberă, fabrica a încercat să producă aspiratoare și bormașini în serii mici, după care a fost închisă iar mașinăriile duse la fier vechi. Cel mai semnificativ răspuns la campania noastră din ziar a venit de la Cornel Rus, maistrul conducător al atelierului de întreținere și reparații al fostei fabrici de porțelan Iris, acum pensionat. Potrivit lui, fabrica asigură odată traiul a 2.500 de familii. În atelierul pe care îl conducea, aproximativ 200 de muncitori calificați lucrau la repararea mașinăriilor, asigurând bunul mers al fabricii. Cornel Rus a lucrat patruzeci și trei de ani la fabrică, practic întreaga perioadă socialistă, din 1947 până în 1990. La scurt timp după ce a ieșit la pensie, fabrica s-a închis iar mașinăriile au fost vândute la fier vechi, precum toate celelalte. Istoria fabricii a alunecat în uitare. În 2014, după douăzeci și patru de ani de pensie, Cornel Rus a început să-și reamintească de mașinăriile fabricii, executând o lungă serie de desene tehnice. Prin acest ultim gest simbolic, inițial probabil un efort să-și

who come back for this event from other continents. After a few brief moments remembering those departed since the previous year’s gathering, we got the chance to present our plans of publishing the archive. Some of the newspapers were circulated for people to recognize the workshops and the situations. It was a rewarding experience to see a pensioner point to one of the photographs in the newspaper and say: “That’s me at eighteen, working as a trainee in the workshop!” We made a few short video interviews with simple questions, following the advice of anthropologist Corina Iosif (“How did you experience those years?” “What did the regime change bring for you?”). Unirea was only one of almost forty industrial companies operating in the city in the 1970s. The factory employed about 4,000 people, hundreds of engineers and thousands of workers. Unirea was manufacturing machines for the textile industry and equipping factories all around the country and has produced many for export. The workers remember with pride the saying “There is nothing we cannot make at Unirea.” Indeed, it is hard to imagine the huge technical abilities of the engineers and skilled workers that could build from scratch complex machinery, sometimes more than ten meters in length and composed of 4,000 small components. For a couple of years during the transition to the free market, the factory attempted to produce vacuum cleaners and drilling machines in small series, before being eventually closed and its machines taken away to be turned into scrap iron. The most significant answer to our newspaper campaign came from Cornel Rus, the retired foreman who used to be the head of the repair and maintenance workshop at the former Iris porcelain factory. According to him, the factory once secured the livelihoods of 2,500 families. In



Întâlnire publică a fostelor colective de muncitori din fabricile clujene, acțiune de Miklósi Dénes. Din expoziția *Unde ați lucrat? / Ki hol dolgozott? / Where Have You Worked?* de la Casa Tranzit, 2015. Credit foto: Răzvan Anton.
Public meeting of the former workers’ groups from the Cluj factories, action by Miklósi Dénes. From the exhibition *Unde ați lucrat? / Which hol dolgozott? / Where Have You Worked?* from Casa Tranzit, 2015. Photo credit: Răzvan Anton.

ocupe timpul la bătrânețe, acesta a reușit să creeze un monument pentru comunitatea în care a lucrat. Aceste desene sunt ca niște cicatrici pe psihicul său și o analogie potrivită pentru arhivă. Acesta a scris într-un statement ce îi însoțește desenele în expoziție: „Stimate doamne, Stimați domni Prin mica mea expoziție – *Amintiri din copilărie* – vorba vine, vreau sa aduc un omagiu celor care au contribuit la înființarea Fabricii de Porțelan și celor care au plecat dintre noi până la închiderea fabricii. Iar celor în viață le aduc mii de mulțumiri pentru că fără ei Rus Cornel nu era, dar nici fabrica fără Rus Cornel. (...) Odată a fost o Fabrică de Porțelan în Cluj. Cu stimă, Rus Cornel”

Traducere de Rareș Grozea

Unele fragmente ale textului au apărut în “The Passenger Retrospective of the Minerva Press Photo Archive: Publishing of a Research Infrastructure” de Szilárd Miklós, Revista Martor, 24/2019.

the workshop that he headed, about 200 skilled workers worked on repairing the machines and making sure that the factory ran smoothly. Cornel Rus spent forty-three years in the factory, practically the whole of the socialist period, from 1947 to 1990. Not long after he retired, the factory was closed and, like all the others, its machines sold as scrap iron. The history of the factory sank into oblivion. In 2014, twenty-four years into his retirement, Cornel Rus started to recall from memory the machines of the factory and did a long series of technical drawings. With this last symbolic gesture, initially probably to fill his old years, he managed to erect a monument to the community he had worked in. These drawings are like scars on his psyche, and a matching analogy to the archive. He wrote in a statement accompanying his drawings in the exhibition: “Ladies and gentlemen Through my small exhibition *Amintiri din copilărie* I would like to pay my respects to those who helped found the Porcelain Factory and to those who passed away before the factory closed down. To those still alive I extend my heartfelt gratitude, for without them there would have been no Rus Cornel, but nor would there have been a factory without Rus Cornel. (...) Once there was a Porcelain Factory in Cluj. Yours truly, Rus Cornel”

Some excerpts from the text appeared in “The Passenger Retrospective of the Minerva Press Photo Archive: Publishing of a Research Infrastructure” by Szilárd Miklós, Revista Martor, 24/2019.

CAA/CAA SAU AAC/CAA

35 DE ANI - O REMEMORARE FRAGMENTARĂ

CAA/CAA OR AAC/CAA

35 YEARS—A FRAGMENTED REMEMBRANCE

Text: Lia Perjovschi

Introdusă ca **CAA/CAA** (Contemporary Art Archive/ Center for Art Analysis), tradusă ca **AAC/CAA** (Arhiva de Artă Contemporană 1985 – azi / Centrul de Analiza Artei 1999 – azi), aceasta a fost/este un Muzeu de Artă Contemporană în dosare (artă internațională și națională și contextul lor din 1950 până azi) despre practica artistică și teoria artei, studii culturale, teorie critică... O bancă de date, capsulă de informații „activată vocal” (cum spune Dan [Perjovschi]). Cadru și platformă pentru idei, dialog, comunicare, articulare, cu interes pe subiecte ce reflectă dezbaterile curente în domeniul artei și noile teorii culturale despre relevanța socială și politică a artei, autonomia și schimbările ei, deconstrucție, discurs...

O cercetare organică născută din intuiție, din multele întrebări fără răspuns, din lipsa unor instituții/practică cum credeam că ar trebui să avem și cum am găsit în occident după 1990... Sub diferite nume, este activă din 1985 în plină dictatură comunistă, în izolare, în apartamentul nostru din Oradea (unde am găzduit întâlniri informale cu specialiști din diferite domenii – jurnaliști, cercetători, regizori, actori, scenografi, istorici, scriitori, artiști, istorici de artă...), în cadrul atelierului experimental din Academia de Artă București creat de mine imediat după ce am intrat la facultate, 1987-1993,

The **CAA/CAA** (Contemporary Art Archive, 1985 – presently / Center for Art Analysis, 1999 – presently) was/is a contemporary art museum made of files (international and national art in context, from the 1950s to the present day) about art theory and practice, cultural studies, and critical theory. A database, a “voice-activated” information capsule (as Dan [Perjovschi] calls it). A framework and platform for ideas, dialogue, communication, articulation, focused on subjects reflecting current debates in the field of art and new cultural theories about its social and political relevance, its autonomy and shifts, deconstruction, discourse...

An organic research born from intuition, from many questions without answers, from the lack of the kind of institutions/practice I thought we should have, the kind I found in the West after 1990... Under different names it has been active since 1985 in full communist dictatorship, in isolation, in our Oradea apartment (where we hosted informal meetings with specialists from different fields – journalists, researchers, directors, actors, stage designers, historians, writers, artists, art historians...); then at the experimental workshop at the Bucharest Art Academy founded by me right after entering college, 1987-1993; then in our studio in the courtyard of the Bucharest Art Academy, 1990-2010; and then transferred to our building in Sibiu, from 2010 to the present.

THEORETICAL RECUPERATION, A SURVIVAL STRATEGY, AND A MOBILE SPACE

It has been displayed in various forms, installations, or summaries on various topics in over 700 exhibitions, presentations, museum studios, alternative spaces, or in the media (in the show *Totul la vedere*, on TVR 1 between 2000 and 2001, the most extensive TV program at the time, 3 hours live, Saturdays from 11 to 13: a marathon of national and international culture and politics). CAA/ AAC has been started and is being maintained by myself (with some financial support from Dan as well) based on a detective investigation method to articulating a professional context, even if only in files. This research has led to a kind of self-empowerment, a contemporary art platform in which we can perform normality, and the idea of creating a national network, hoping to be able to force into being new institutions and practices with the goal of initiating international collaborations.

CAA - publicații din 1999 până azi. Credit foto: Lia Perjovschi.
CAA - publications from 1999 to today. Photo credit: Lia Perjovschi.

apoi în atelierul nostru din curtea Academiei de Artă București, 1990-2010, și mutată în construcția noastră din Sibiu, din 2010 până azi.

RECUPERARE TEORETICĂ, O STRATEGIE DE SUPRAVIEȚUIRE, UN SPAȚIU MOBIL
Prezentată în diverse forme, instalații sau rezumate pe diferite teme/subiecte în peste 700 de expoziții, prezentări, ateliere în muzee, spații alternative sau în mass-media (emisiunea „Totul la vedere” pe TVR 1 între 2000 și 2001 în cel mai extins program TV, 3 ore live, sâmbăta de la ora 11 la 13, un maraton de cultură și politică națională și internațională). CAA/AAC este inițiată și întreținută de mine (cu ajutorul financiar și al lui Dan) bazată pe o metodă detectivistă de investigare pentru articularea unui context profesionist fie el și în dosare. Cercetarea a dus la un *self-empowerment*, o platformă de artă contemporană în care puteam performa normalitatea, și la ideea creării unui *network* național cu speranța să pot forța apariția unor instituții și practici contemporane necesare pentru a deschide colaborări internaționale.

SURSĂ DE INFORMAȚII ȘI PLATFORMĂ PENTRU DIALOG, ACTIVISM
A devenit o căutare a sensului, recuperarea de idei pierdute, uitate, a unor lucrări și autori relevanți, normalitatea ca excepție prezervând local o atitudine critică, dizzydență (de la *dizzy*) în contextul stagnării intelectuale și a consumerismului. Contribuie la dezvoltarea artiștilor și instituțiilor independente din România, cât și la vizibilitatea acestora în context internațional.

O colecție de cărți, dosare cu fișe, materiale foto-video, obiecte/multipli, replici, publicații... Din 1999 arhiva se reciclează ca secțiunea Arta în Muzeul Cunoașterii, un proiect bazat pe o cercetare interdisciplinară, nu doar despre artă și contextul ei dar și despre Corp, Planetă, Univers, Cultură, Știință și Cunoașterea azi. Prezentările (*kit-ul*) arată ca un birou personal de lucru, o cameră de studiu cu un spațiu pentru dezbateri.

Pentru că accesul publicului la arhivă a fost dificil (spațiul mic, privat, lipsa unei finanțări), am rezumat arhiva în câteva publicații: Un ziar, glosar de cuvinte cheie din vocabularul cultural contemporan, cronologie de evenimente expoziționale în context internațional, național, despre educație artistică, management, curatoriat, despre performance art, foto video media, instalații/sculptură, critică de artă... Istoria subiectivă a artei din modernism până azi 1, 2, 3, o cercetare din 1990 până azi ce „părea o grilă extinsă de mici cadre alb-negru, un vast canon de imagini cu bienale și expoziții muzeale ce ar putea la fel de bine să fie arhiva de diapozitive a unui curs de istoria artei” (**Catrin Lorch** despre expoziția de grup *Academy*, de la MuKHA, 2007, *Frieze*). O publicație multiplicată de Royal College în Londra în 2005, de Walker Art Center în 2007 în SUA, de Fundația Jumex Mexico City în 2007, de MUSAC, Leon, în Spania în 2010 și de Cabaret Voltaire în Zurich în 2010. Cronologie de cultură generală, Cronologia culturii românești, cercetări din 1998 până azi editate și revizuite printr-o investigație permanentă (despre cine, ce și cum intră în arhiva istoriei). Diagrame de organizare sau cercetare/notații în forma unor hărți mentale.

A SOURCE OF INFORMATION AND A PLATFORM FOR DIALOGUE AND ACTIVISM

It became a search for meaning, the recovery of lost and forgotten ideas, of relevant works and authors, normalcy as exception, maintaining a local critical attitude, dizzydence in the face of intellectual stagnation and consumerism. It has contributed to the development of independent artists and institutions in Romania as well as to their international visibility. A collection of books, folders with files, photo-video materials, objects/multiples, copies, publications... From 1999, the archive has been recycled as the Art section in the Museum of Knowledge, a project based on interdisciplinary research not just on art and its context, but also on the Body, the Planet, the Universe, Culture, Science, and Knowledge in the present day. The kit looks like a personal workspace, a study room with a space for debates.



CAA kit la Royal College London, 2005. Credit foto: Lia Perjovschi.
CAA kit at Royal College London, 2005. Photo credit: Lia Perjovschi.

Because access to the archive was difficult (a small, private space, in the absence of funds), I summarized the archive in a few publications: A newspaper, a glossary of contemporary cultural parlance, a timeline of international and national exhibition events on arts education, management, curating, performance art, photo and video media, installations/sculpture, art criticism... The subjective history of art from modernism to the present, point by point, a research project from 1990 till today that “looked like a sprawling grid of tiny black and white snapshots, a vast canon of images of biennials and museum exhibitions that could easily serve as a checklist for the slide archive of an art history course” (Catrin Lorch, on the group show *Academy* at MuKHA, 2007, *Frieze*). A publication photocopied by the Royal College in London in 2005, by the Walker Art Center in 2007 in the US, by the Jumex Foundation in Mexico City in 2007, by MUSAC in Leon, Spain, in 2010, and by the Cabaret Voltaire in Zurich in 2010. A general timeline, the timeline of Romanian culture, research from 1998 till today reviewed and reedited through permanent investigation (about who and what enters the archive of history and how). Diagrams for organizing or research/ notation in the form of mind maps.



FRAGMENTE DIN TEXTELE/CITIRILE ALTORA 2006

„(...) Perjovschi creează în mod activ noi sisteme de cunoaștere și maniere de a le prezenta. (...) A dezvoltat o practică de documentare și prezentare care poate fi consultată în țări diferite (...)” **Elena Crippa** (*Again for Tomorrow*, expoziție curatoriată de studenții de la Master of Curating Contemporary Art, Royal College of Art, Londra, 2006)

2007 „Opera sa s-a maturizat sub dubla presiune a socialismului și globalismului, împărțind-o în două etape ce se susțin reciproc: prima se caracterizează prin lucrări mai private, intime, înainte de Revoluție, iar a doua prin artă publică ce abordează problematici globale (...) despre criză, schimbare și tenacitatea care trece dincolo de personal pentru a interacționa cu lumea și a-i inspira pe privitori să trăiască curajos.” **Kristine Stiles** (*States of Mind*, Duke University Press, 2007)

2008 „Lia Perjovschi explorează sau înfruntă frontierele fizice și mentale ce despart cunoașterea de nonsens, privilegiul de obișnuit, arhiva de uitare. Documentarea, apropierea și taxonomia sunt modurile ei de a se situa în lume. Lia a trăit comunismul, cenzura, frica, iar toate acestea i-au afectat într-o anumită măsură practica; aceasta a început să-și însușească toate lucrurile de neatins recreându-le și reorganizându-le: limbaje și lucrări artistice, referințe interculturale și interdisciplinare, simboluri și ideologii majore. Notele și diagramele sale se comportă precum o strategie de formă liberă, anti-formă, iconoclastă și inclusivă, cu scopul conectării diverselor locuri și «sub-locuri» ale istoriei într-o țesătură de schimburi non-lineare și non-ierarhice în permanentă expansiune.” **Simona Nastac**

2008 „Lia face artă din 1985. Este o sceptică ce s-a maturizat sub o dictatură ce s-a sfârșit în 1989 cu Revoluția Română. Libertatea gândirii critice este vitală practicii Liei, ce implică recuperarea, adunarea și diseminarea informației. Artista e – pe scurt – o alternativă personală la instituționalizarea cunoașterii, purtând cu ea propriul sistem portabil, emancipator de cunoaștere.” **Carolyn Christov-Bakargiev** (a XVI-a Bienală de la Sydney, 2008, la Art Gallery of New South Wales)

2009 „Am pășit într-o expoziție în Budapesta. (...) Pe pereții albi erau lipite hărți mentale de dimensiunea unor aviziere («mind maps» le numesc, pentru sortarea/coagularea/clasificarea temelor și ideilor). «(...) Un muzeu imaginar (...)»; Perjovschi, ca colecționară, a creat această idee în parte datorită interesului ei pentru «mutarea accentului de pe spectacol pe procesul de învățare.» De pe blogul lui **Lori Gordon**.

2010 „Un interes crescut pentru organizare, structurare, documentare (...). De la sfârșitul anilor 1980, mai multe motive au dus la apariția mai multor feluri de arhive, precum Arhiva de Artă Contemporană / Centrul de Analiza Artei al Liei Perjovschi (...). În 2006, Zdenka Badovinac a curatoriât o expoziție la Moderna galerija din Ljubljana care aborda strategiile de arhivare artistică din fostul Bloc Socialist, cu titlul *Interrupted Histories*. În textul de catalog, aceasta stabilește o definiție importantă a procesului de auto-istoricizare: deoarece instituțiile locale, ce ar fi trebuit să

FRAGMENTS FROM OTHERS' TEXTS/READINGS

2006 “(...) Perjovschi actively creates new systems of knowledge and means of presenting them. (...) Perjovschi has developed a documentation and display practice that can be consulted in different countries (...)” **Elena Crippa** (*Again for Tomorrow*, exhibition curated by students of the Master of Curating Contemporary Art, Royal College of Art, London, 2006)

2007 “Their work matured under the double pressures of socialism and globalism, dividing her work into two mutually enhancing phases: the first loosely characterized by more private, intimate work before the Romanian Revolution, and the second by public art addressed to global concerns (...) about crisis, change, and endurance that reaches beyond the personal to engage the world and inspire viewers to live with courage.” **Kristine Stiles** (*States of Mind*, Duke University Press, 2007)

2008 “Lia Perjovschi explores or confronts physical and mental frontiers that divide the knowledge from non-sense, the privilege from the ordinary, the archive from oblivion. Documentation, appropriation and taxonomy are her modes of positioning into the world. Lia experienced the communism, the censorship, the fear, and all these affected to a certain degree her practice; she started to take possession of anything that was not reachable by recreating and reorganising it: art languages and works, cross-cultural and interdisciplinary references, major symbols and ideologies. Her notes and diagrams behave as a free-form, anti-form, iconoclast and inclusive strategy aiming to connect various places and ‘sub-places’ of history within an ever growing web of non-linear and non-hierarchical exchanges (...)” **Simona Nastac**

2008 “Lia has been making art since 1985. She is a sceptic who matured under a dictatorship that ended in 1989 with the Romanian revolution. The freedom of critical thinking is crucial to Lia's practice, which involves recovering, collecting and disseminating information. She is – in sum – a personal alternative to the institutionalisation of knowledge and carries her own portable, emancipated system of knowledge with her.” **Carolyn Christov-Bakargiev** (16th Biennale of Sydney, 2008, at the Art Gallery of New South Wales)

2009 “I walked into an exhibit in Budapest (...). Plastered across the barren-white walls were posterboard-sized mental maps (‘mind maps’ I call them, for sorting/aggregating/classifying topics and ideas). ‘(...) An imaginary museum (...)’; Perjovschi, a collector, created the idea in part because of her interest in ‘shifting the focus from the spectacle to the learning process.’” **Lori Gordon's** blog

2010 “Increasing interest in organizing, structuring, documenting (...). Since the late 1980s, diverse motivations have inspired various forms of archives to emerge, such as Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive / Center for Art Analysis (...). In 2006, Zdenka Badovinac curated an exhibition at the Moderna galerija in Ljubljana that dealt with the artistic-archiving strategies in the former Eastern Bloc called *Interrupted Histories*. In the catalogue text, she established an important definition of the



CAA/CAA, final București, Berthelot 12, 2010. Credit foto: Dan Perjovschi.
CAA/CAA, final Bucharest, Berthelot 12, 2010. Photo credit: Dan Perjovschi.

sistematizeze arta neo-avangardistă și tradiția sa, fie nu existau, fie priveau cu dispreț acel fel de artă, artiștii erau nevoiți să devină proprii lor istorici de artă și arhiviști, o situație ce încă există în anumite locuri. Această auto-istoricizare presupune, printre altele, adunarea și arhivarea de documente, în legătură cu propriile acțiuni artistice sau, în anumite spații, cu niște mișcări mai mari, în general marginalizate de politica locală și invizibile într-un context artistic internațional. Începând cu performance-urile din apartamentul său din Oradea din anii 1980, sub unul din cele mai represive regimuri din Europa, activitățile Liei Perjovschi au creat un spațiu de rezistență. De la *body art*, aceasta a trecut la cercetarea corpului de artă internațională, spune soțul Dan Perjovschi despre schimbarea din practica sa. «(...) Cunoașterea despre practica artistică internațională pe care a acumulat-o a ajutat-o să dezvolte o critică locală.» Lia pune accentul pe cea mai importantă activitate pe care o poate cultiva o arhivă: împărtășirea și activitatea pedagogică. (...) În ultimii ani, Lia a lucrat la, și a și expus, Planuri pentru un Muzeu al Cunoașterii, un muzeu imaginar caracterizat printr-o practică interdisciplinară, acest viitor muzeu coordonat de artiști este dedicat îndepărtării de logica expoziției-ca-spectacol, fiind în schimb orientată către un proces de învățare a lucrului cu o arhivă de structură deschisă.” **Natașa Petreșin-Bachelez** („Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive”, © 2010 e-flux și autoarea)

2010 Arhiva de Arta Contemporană s-a mutat la Sibiu. „Au fost postate de curând pe nettime.ro și pe facebook o serie de mesaje generate de folosirea de către Universitatea de Arte și Galeria UNA a spațiilor din Casa Scarlat Ghica/Robescu (oare câți din cei care au primit anunțul au recunoscut locul după acest nume?!), pentru o expoziție, la scurtă vreme după ce din clădire au fost evacuați artiștii care mai aveau ateliere acolo, între ei Lia și Dan Perjovschi. (...) A fost și – sau în primul rând –

artistic process of self-historicization: because the local institutions that should have been systematizing neo-avant-garde art and its tradition either did not exist or were disdainful of such art, the artists themselves were forced to be their own art historians and archivists, a situation that still exists in some places today. Such self-historicization includes the collecting and archiving of documents, whether of one's own art actions, or, in certain spaces, of broader movements, ones that were usually marginalized by local politics and invisible in the international art context.

Starting with her performances in her Oradea apartment in the 1980s, under one of the most repressive regimes in Europe, Lia Perjovschi's activities created a space of resistance. From body art she switched to researching the body of international art, said husband Dan Perjovschi about the change in her practice. ‘(...) The knowledge of international art practice that she brought together helped to develop local criticism.’ Lia emphasizes the most important activity an archive can foster: sharing and teaching. (...) In the past few years, Lia has been working on and exhibiting Plans for a Knowledge Museum, an imaginary museum characterized by an interdisciplinary approach, this future artist-run museum is dedicated to moving away from the logic of the exhibition-as-spectacle, and towards a learning process of working with an open-structured archive.” **Natașa Petreșin-Bachelez** (“Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive”, © 2010 e-flux and the author)

2010 The contemporary art archive has moved to Sibiu “Recently, a series of messages have been posted on nettime.ro and facebook in connection to the use of the spaces in Casa Scarlat Ghica Robescu (I wonder how many of those who got the notification recognized the place by this name?!) by the University of Arts and UNA Gallery for an exhibition, shortly after the artists who still had studios there had been evicted, among whom Lia and Dan Perjovschi. (...) Additionally – or primarily – it was



CAA/CAA (ultimele zile în București) - vizita echipei Documenta 12 și artiștilor și curatorilor români, 2010. Credit foto: Lia Perjovschi.
CAA/CAA (last days in Bucharest) - the visit of the Documenta 12 team and Romanian artists and curators, 2010. Photo credit: Lia Perjovschi.

spațiul care a găzduit o instituție artistică creată de Lia Perjovschi, Arhiva de Artă Contemporană. O instituție obiectivă, e drept, una prea puțin interesată de regulile pe care cei din Universitatea de alături se străduiau câte 4-5 ani să le inoculeze studenților ca imuabile, o instituție care își schimba forma odată cu trecerea anilor și pe care Lia Perjovschi a deschis-o pentru nenumărate întâlniri. Termeni și formate precum arhiva, cercetare, educație non-formală, interdisciplinaritate, sunt astăzi pe buzele tuturor, fiecare le uzează ca și cum le-ar inventa, însă e interesant că ceea ce le lipsește multora e exact una din trăsăturile care ar trebui să le definească: memoria. În atelierul Liei ele nu apăreau din neant, și nu erau vizate de Lia peste noapte, ele erau subiecte, metode de lucru, preocupări, care să dea un context practicii acelor care nu credeau că știu deja totul și care la un alt nivel să facă posibilă o comunicare mai sinceră și un schimb real de cunoaștere (intelectuală sau afectivă). Această instituție a fost acolo, lângă Universitatea de Artă, și pentru mulți ea a reușit să facă (într-un timp mult mai scurt) unul dintre cele mai importante lucruri care lipsește în Universitate: să motiveze. Faptul că Lia și Dan Perjovschi au fost evacuați din atelier nu e poate un subiect mai grav decât alte situații similare, însă folosirea aceluia spațiu acum cu trecerea sub tăcere absolută a istoriei lui recente e simptomatică pentru acest context limitat și autist. Ultimele cutii din Arhiva de Artă Contemporană au plecat azi la Sibiu, împreună cu Lia Perjovschi. Vor fi cu siguranță multe ocazii în care cei interesați își vor găsi inspirație sau își vor recăpăta entuziasmul acolo. Universitatea de Artă din București (cu tot cu casa Scarlat Ghica/Robescu pe care o va fi transformat în galerie sau ateliere pentru studenți) va rămâne însă, mă tem, pentru încă multă vreme, același loc prăfuit, în care se vor transmite informații dar nu cunoaștere, în care se vor învăța stiluri dar nu se vor dezvolta concepte, în care ideile vor fi împachetate în învelișuri pompoase și cu iz învechit. Un loc cu istorie dar fără memorie.” **Raluca Voinea** (postare pe Facebook)

2012 „Olga Ștefan: Ați fost o parte fundamentală a înfloritoare scene artistice românești de după 1989, ca artiști și ca activiști. Care au fost provocările pe care le-ați întâmpinat înainte de 1989 și care au fost cele de după? **Lia Perjovschi:** Înainte de 1989, încremenirea unei societăți închise, lipsa de libertate și lipsa perspectivei. După 1989, zgomotul, tranziția haotică de la comunism la capitalism. (...)

OȘ: V-am admirat tenacitatea și dedicarea de când am făcut cunoștință cu voi, pentru prima dată, în 2001. Din exterior, impactul vostru asupra comunității artistice și intelectuale românești este extrem de evident. Ți se pare că opera și eforturile tale au făcut o diferență, sau te simți descurajată? **LP:** Da, iar alții au avut un impact asupra mea, sunt convinsă că i-am ajutat și eu pe alții la rândul meu. Trebuie să fim, de asemenea, flexibili și deschiși pentru a nu face greșeli; lucrurile sunt în continuă schimbare, relative.

OȘ: În ultimele două decenii, ai găzduit majoritatea curatorilor și profesioniștilor străini din domeniul artei veniți în vizită în România aici, în atelierul acesta. (...) Spune-mi despre CAA în prezent și în viitor. **LP:** Aflându-se în centrul orașului, în curtea Academiei

the space that hosted an art institution created by Lia Perjovschi, the Contemporary Art Archive. A subjective institution, it must said, one uninterested in the rules that those in the neighboring university labored for 4-5 years at a time to impose to their students as immutable, an institution that changes its form with the passing of time and which Lia Perjovschi opened for countless meetings. Terms and formats such as the archive, research, non-formal education, interdisciplinarity are on everyone's lips nowadays, everyone uses them as if they had come up with them, but it is interesting that what many lack is precisely one of the features that should define them: memory. In Lia's studio they didn't emerge from nothing, and she didn't dream them up, they were the subjects, methods, and preoccupations that were meant to offer a context to the practice of those that did not believe they already knew everything and that, on a different level, were meant to facilitate a more sincere communication, a real exchange of knowledge (be it intellectual or affective). This institution was there, next to the University of Arts, and, for many, it succeeded in creating one of the most important things lacking at the university (in a much shorter time): motivation. The fact that Lia and Dan Perjovschi were evicted from their studio is perhaps no more serious a subject than other similar cases, but the use of that space now, completely silencing its recent history, is symptomatic for our limited and autistic context. The last boxes of the Contemporary Art Archive have left for Sibiu today, together with Lia Perjovschi. There will certainly be future occasions for those interested to find their inspiration or recover their enthusiasm there. The Bucharest University of Arts (together with Casa Scarlat Ghica/Robescu, which will have been turned into a gallery or student studios) remain for a long time to come, I fear the same dusty place, where information, but not knowledge, is transmitted, in which styles are learned but no concepts developed, in which ideas will be packaged in pompous wrapping with an outdated feel. A place with a history but no memory.” **Raluca Voinea** (Facebook post)

2012 “Olga Ștefan: You have been a fundamental part of Romania’s burgeoning post-1989 art scene as artists, as well as activists. What were the challenges you faced before 1989, and what were the challenges you faced after? **Lia Perjovschi:** Before 1989, the stillness of a closed society, the lack of freedom, and lack of perspective. After '89, the noise, the chaotic movement from communism to capitalism. (...)

OȘ: I have admired your tenacity and your dedication since I met the both of you for the first time in 2001. From the outside, your impact on the art and intellectual community in Romania is very evident. Do you feel your work and efforts have made a difference, or are you discouraged? **LP:** Yes, as others have made an impact on me, I am sure I helped others in turn. Also, we have to be flexible and open to not make mistakes; things are in constant change, relative.

OȘ: Over the last two decades, you hosted most of the foreign curators and art professionals coming to Romania at this studio. (...) Tell me about CAA now and about its future.



Kit Muzeul Cunoașterii, Muzeul Cotroceni, București, 2018. Credit foto: Cătălin Georgescu.
Kit Knowledge Museum, Cotroceni Museum Bucharest, 2018. Photo credit: Cătălin Georgescu.

de Artă din București, și datorită corupției și lipsei de viziune pentru viitor, am pierdut spațiul. Academia de Artă ni l-a luat (vor să facă o arhivă cum știu ei). CAA devine o arhivă nomadă, cine chiar are nevoie va găsi o cale să acceseze informația.” (*artmargins* 07/06/2012)

2016 „Istoricul de artă Hal Foster a remarcat că există un impuls rizomatic deleuzian în lucrările anumitor artiști contemporani. Folosind diverse colecții, activate prin dinamici de conectare și deconectare, aceste proiecte artistice sunt axate pe reimaginarea spațiului instituțional, deconstrucția anumitor adevăruri, dezvoltarea unor instrumente de cercetare și promovarea interacțiunii pentru arhive viitoare. Artista Lia Perjovschi, fiind influențată de experiențele de represiune intermitentă din timpul dictaturii românești, și-a transformat opera de la utilizarea propriului corp ca semnificant pentru concept și emoții, la facilitarea recepției critice a ideilor prin intermediul modelelor educațional-estetice. Folosind arta ca un instrument de investigație critică și deschidere a imaginației privitorului, (...) emancipând publicul și încurajând formularea de întrebări critice, găsirea de răspunsuri colective și acțiuni sociale. Descriindu-se pe sine ca un «detectiv în artă și DJ de

LP: Being located in the center of the town, in the yard of the Art Academy Bucharest, and due to the general corruption and lack of vision for the future, we lost the space. The Art Academy took it (they want to establish an archive that they now know how to do). The CAA is becoming a nomadic archive, whoever really needs to, finds the way to the information.” (*artmargins* 07/06/2012)

2016 “Art historian Hal Foster noticed the existence of a Deleuzian rhizomatic impulse in the works of certain contemporary artists. By means of various collections, activated by connecting and disconnecting dynamics, these artistic projects are focused on re-imagining institutional space, on deconstructing certain truths, on developing certain research tools and promoting interaction for future archives. With an influence from intermittent repression experiences during the Romanian dictatorship, the artist Lia Perjovschi changed her work from the use of its body as a significant element for concepts and emotions to an easier critical reception of ideas through educational-aesthetic models. Using her art as a tool for critical investigation and opening the viewer's imagination, (...) thus emancipating the audience and encouraging the

texte (...) și imagini», Perjovschi a subliniat dorința de a recupera pentru comunitatea ei ceea ce generației ei i-a fost refuzat înainte de revoluția din 1989. (...) Ea concepe arhiva sa artistică, precum un depozit de documente și spațiu pentru gândirea critică care a fost începând încă din 1985 (...) o strategie de supraviețuire. (...) Bogăția epistemologică a acestui proiect contrazice teoriile negative cu privire la lipsa gândirii critice în Europa de Est, care provin de la generalizări despre sărăcia din regiune (...). Proiectul lui Perjovschi a reușit să inspire și să educe tineri artiști, curatori, filozofi, istorici de artă. Ca strategie de rezistență și spațiu alternativ de cunoaștere, proiectul a fost recunoscut la nivel internațional (...), demonstrează dorința puternică a artistei de a face posibile și accesibile spații de cunoaștere și autoeducare. (...) Lucrările ei trebuie înțelese ca practici culturale și forme deschise ce rezultă dintr-o locație de cunoaștere care este întemeiată în urma experiențelor din perioada socialistă și postsocialistă. Hărțile, diagramele, cronologiile și colecțiile ei reprezintă un proiect ce

expression of critical questions, the search for collective answers and social actions. While describing herself as an 'art detective and a text DJ (...) remixing texts and images', Perjovschi highlighted her desire to recover for the benefit of her community the things her generation had been denied before the 1989 revolution. (...) She perceives her artistic archive as a document storehouse and a space for critical thinking that began as early as 1985, (...) a survival strategy. The epistemological wealth of this project contradicts negative theories related to the lack of critical thinking in Eastern Europe, resulting from generalizations on poverty in this area, (...) Perjovschi's project managed to inspire and educate young artists, curators, philosophers, art historians. As a resistance strategy and an alternative knowledge space, the project was acknowledged worldwide, (...) [it] proves the artist's strong desire to make knowledge and self education spaces possible and accessible. (...) Her works should be understood as cultural practices and open forms resulting from a place of knowledge founded as a consequence of the

continuă să scaneze concepte și situații, pe măsură ce instalațiile sale se dezvoltă. Această abordare riguroasă a dezvoltării resurselor intelectuale, alături de dimensiunea morală și etică a muncii sale, au transformat-o pe artistă într-o figura vitală, mentor pentru generații de tineri artiști, curatori și teoreticieni. (...) «În general, sunt pentru implicare (cu responsabilitate), pentru o societate mai bună pentru toți. În ceea ce privește arta în special, eu sunt pentru ca instituțiile statului să aibă cel puțin un buget minim pentru arta contemporană și pentru stabilirea criteriilor profesionale într-un context global. Educație (cu empatie și modestie) este un cuvânt cheie»." **Corina L. Apostol** („Autoarhivarea și redefinirea rolului gândirii vizuale în arta Liei Perjovschi”, în Revista ARTA nr. 20-21, *Conceptualismul în Estul și Centrul Europei*)

a show or a type of entertainment. (...) Perjovschi suggests additional questions and keeps on scanning concepts and situations as her systems are developing. This rigorous approach of intellectual resource development, together with the moral and ethical dimension of her work, turned Lia Perjovschi into a vital character of the Romanian contemporary art, as well as a mentor for generations of young artists, curators and theoreticians. (...) 'Generally, I am a supporter of (responsible) implication, of a better society for all of us. As far as art is concerned, I encourage that state institutions have at least a minimum budget for contemporary art and for the establishment of professional criteria within a global context. Education (with empathy and modesty) is a key word.'" **Corina L. Apostol** ("Self-archiving and redefining the purpose of visual thinking in Lia Perjovschi's Art," in *Arta* no. 20-21, *Conceptualism in Central and Eastern Europe*)

Translated by Rareș Grozea



rezistă provincializării (...), o luptă pentru eliberare. (...) Această practică emancipatoare se află la polul opus al mentalității de frică și represiune care au dominat contextul local, timp de decenii. (...) De când a devenit o artistă nomadă autodeclarată, Lia Perjovschi a sintetizat documentația și practicile artistice asociate cu CAA/CAA în ceea ce ea a denumit «CAA/CAA kit». Deplasându-se la nivel global cu propria ei *boîte-en-valise* duchampiană, ea a invitat un public internațional să devină detectivi în artă – adică să analizeze, să judece, să învețe și să acționeze pentru viitor. (...) «Muzeul Cunoașterii» încapsulează diverse modele, încadrate într-o structură neconvențională și mai cuprinzătoare. (...) Caracterizat printr-o abordare interdisciplinară, acest viitor muzeu este o critică implicită a expoziției ca spectacol sau ca formă de divertisment. (...) Lia Perjovschi sugerează întrebări suplimentare și

experience during [the] socialist and post-socialist period. Her maps, diagrams, chronologies and collections should represent a project outstanding rustication (...) and a fight for freedom. (...) This emancipating strategy is at the opposite pole of the mentality of fear and repression dominating the local context for decades. (...) Ever since she became a self-proclaimed nomad artist, Lia Perjovschi synthesized the 'Caa/ Caa' documentation and artistic practices into what she named 'Caa Kit'. travelling the world with her own Duchampian 'boîte-en-valise', she invited an international audience to become art detectives – that is to analyze, to reason, to learn and to act for the future. (...) [The] 'Museum of Knowledge' encapsulates various models, framed into a non-conventional and larger structure. (...) With an interdisciplinary approach, this Future Museum is an implicit critique of the exhibition as

Spațiul telescopic al cunoașterii, Biblioteca Astra, etaj 5 și jumătate, Sibiu, 2018 - astăzi. Credit foto: Stefan Jammer.
The telescopic space of knowledge, Astra Library, 5 and a half floor, Sibiu, 2018 - today. Photo credit: Stefan Jammer.

ARHIVE ȘI MEMORIE - DISCUȚIE CU ARTISTUL IOSIF KIRÁLY

ARCHIVES AND MEMORY— A CONVERSATION WITH ARTIST IOSIF KIRÁLY

Interviu realizat de / An interview by Raluca Oancea

Iosif Király este unul dintre primii artiști români care au inițiat folosirea arhivelor de fotografii în practica artistică contemporană. Proiectele sale au ca principal resort mecanismele memoriei afective și destructurarea unității spațiu-timp în contextul relațiilor libere de imagini înregistrate în locuri și momente diferite. Conexiunile importante cu fenomenul mail-art, multitudinea de fotografii, pe film sau în format digital, ce constituie o arhivă în sine, merită cu siguranță în viitor un studiu amplu și amănunțit. Până atunci, profitând de relația noastră de colaborare apropiată, inițiez câteva întrebări în speranța de a livra o cheie de citire a acestui proiect arhivistic complex.

R.O.: Având în vedere folosirea atât de frecventă a arhivei din ultimii ani, cum îți explici acest fenomen și care crezi că sunt resorturile sale interioare?
I.K.: Colecțiile de imagini (care prin ordonare și indexare pot deveni arhive) au început să fie folosite de unii artiști conceptuali încă din anii 1960-1970. Inițial cred că motivația era similară cu cea a integrării de obiecte gata făcute (*readymade*) în configurațiile spațiale ale unor instalații, aceea de a lărgi granițele artei, de a arăta privitorilor că nu există obiecte, materiale care să nu poată fi folosite în creația artistică. Ulterior, tot mai mulți artiști au descoperit ce bune surse de inspirație și materie primă sunt aceste colecții de imagini ce există la tot pasul (printuri și negative foto, filme pe peliculă sau pe suport magnetic/video, iar mai recent imagini digitale). Astăzi, pentru unii tineri artiști alegerea acestui mediu a devenit un *statement*, care îi diferențiază de majoritatea fotografilor și ne-fotografilor ce folosesc aparate digitale (cel mai răspândit aparat foto digital fiind *smart-phone*-ul pe care-l avem cu toții în buzunar). Cu siguranță ai observat că, de vreo 10 ani, tot mai mulți studenți de-ai noștri utilizează fotografia digitală doar pentru Instagram în timp ce proiectele lor artistice sunt realizate pe fotografie argentică ori sunt bazate pe colecții de imagini deja existente. Pe de altă parte, este și o situație generată de legea prelucrării datelor cu caracter personal, care pe mine, ca fotograf, mă îngrijorează tot mai tare. Cred că 90% din imaginile iconice ale istoriei fotografiei nu ar fi existat dacă această lege ar fi fost pusă în aplicare de la apariția fotografiei, la începutul secolului al XIX-lea. E din ce în ce mai anevoios și problematic, nu să fotografiezi (asta e tot mai ușor) ci să expui fotografii ale unor persoane pe care nu le cunoști sau de la care nu ai obținut un acord prealabil. Problema se pune în special dacă imaginile devin virale și eventual capătă valoare de piață. În aceeași logică, oamenii au devenit

Iosif Király is one of the first contemporary Romanian artists to employ photo archives in their art practice. The primary drive of his projects are the mechanisms of affective memory and the destructuring of the space-time unity in free associations of photos taken at different times and places. His connections to mail art and his many photographs, on film or in digital format, which make up an archive in themselves, certainly deserve a comprehensive study in the future. Until then, taking advantage of our history of close collaboration, I asked him a few questions in hopes of delivering a way of reading this complex archive project.

R.O.: Given the frequent use of the archive in recent years, how do you explain this phenomenon and what do you think drives it?
I.K.: Image collections (which, through ordering and cataloguing, can become archives) started being used by some conceptual artists starting with the 1960s and 1970s. I think the initial motivation was similar to that of introducing readymades into the spatial configurations of installations, namely to extend the boundaries of art, to show the viewer that there are no objects or materials that cannot be used in art. Later, an increasing number of artists discovered just how good these image collections, which were present everywhere (prints and negatives, movies on film stock or magnetic/video tapes, and, more recently, digital images), were as sources of inspiration. For some young artists today, choosing this medium has become a statement that differentiates them from most photographers and non-photographers using digital cameras (the most widespread digital camera being the smartphone that we all carry around in our pocket). You have certainly noticed how in the past decade more and more art students in Romania only use digital photography for Instagram, while their art projects are analogue or based on existing image collections. On the other hand, this situation is also connected to the law regarding the processing of personal data, which, as a photographer, worries me more and more. I think that 90% of the iconic photos throughout history would not have existed if this law had been passed from the early days of photography, in the early 19th century. It is becoming increasingly difficult and problematic not to take photos (that is easier than ever) but to exhibit photographs of people you do not know and from whom you have not received express permission. It is especially a problem if the images become viral and eventually gain market value. As part of the same logic, people are increasingly reluctant to be photographed. This is also

tot mai puțin dispuși să se lase fotografiați. Asta fiind și o consecință a ușurinței cu care imaginile digitale pot fi difuzate, recontextualizate și manipulate în mediul online, devenit dominant. Ce vreau să spun e că pentru unii artiști pare mai *safe* să lucreze cu imaginile unor oameni din alte timpuri și locuri decât cu cele ale contemporanilor, care ar putea să-i interpeleze imediat pe rețelele sociale (sau în justiție!) cerând procente sau daune pentru „dreptul la propria imagine”.

R.O.: De ce artiștii aleg multiplicitatea și ce mai semnifică astăzi o fotografie disparată?
I.K.: Numărul imens de fotografii făcute zilnic (în medie 4 miliarde/zi în 2021!) face ca acestea să fie tot mai frecvent percepute ca niște atomi sau celule și nu ca elemente independente, de sine stătătoare. Fotografiile sunt consumate ca aerul sau apa în lumea rețelor sociale, care a devenit pentru mulți utilizatori mai reală decât lumea fizică. Arta contemporană nu poate să rămână indiferentă la această situație deoarece ea se hrănește și este dependentă de realitatea imediată. În aceste condiții, sunt mulți artiști, printre care și eu, care consideră că numărul, cantitatea, multiplul constituie o componentă esențială (chiar estetică) a fotografiei de azi. În ceea ce mă privește, eu mă folosesc de fotografii la fel ca scriitorii de cuvinte. Câteodată aceleași fotografii (instantanee) pot deveni fragmente ale unor narațiuni diferite. Mi-ar plăcea ca în viitor, dacă voi avea o perioadă mai liberă, mai liniștită, să scriu o istorie a fotografiei din perspectiva imaginii multiple. Ar fi o încercare totodată teoretică și istorică de a identifica posibile rădăcini ale proiectelor mele artistice (*Reconstrucții, Sinapse, Ecouri*). Dacă ne uităm cu atenție, descoperim mulți artiști sau teoreticieni care se foloseau de fotografii ca de mici particule cu care își vizualizau ideile. De la Eadweard Muybridge (*The Human și Animal Locomotion* dar și imaginile panoramice ale orașului San Francisco realizate din cadre multiple) și George Eastman, pentru care fotografia era un element dintr-o largă rețea economică, la André Malraux (muzeul imaginar) și Aby Warburg (*Mnemosyne Atlas*) sau Gerhard Richter cu al său *Atlas* de mii de instantanee așezate în sute de panouri, la Ed Ruscha (*Sunset Boulevard* sau *L.A. Streets*, cu sute de mii de imagini, azi incluse în arhiva Getty), Gordon Matta-Clark și David Hockney. De asemenea, i-aș include pe unii artiști care au lucrat efectiv cu colecții de fotografii: John Baldessari, Christian Boltanski, Akram Zaatari, Walid Raad/Atlas Group, Erik Kassels, Hans Peter Feldmann, Joachim Schmid, Adam Broomber & Oliver Chanarin, Eva Kotakova, subREAL etc. Apoi ar fi artiști care folosesc fotografiile pentru a crea fotomontaje: de la dadaști (Raoul Hausmann, Hannah Höch) și artiști pop (Robert Rauschenberg, Richard Hamilton), la artiști contemporani ca John Stezaker, Daniel Gordon, Lucas Blalock. Fără a nega posibilitatea unei fotografii unice de a deține calități estetice surprinzătoare, mi se pare totuși că astăzi concursurile care desemnează/premiază o singură fotografie au devenit anacronice. E ca și cum am premia cel mai frumos cuvânt.

R.O.: Ca inițiator al folosirii arhivelor instituționale în practica artistică autohtonă, povestește-ne cum a apărut proiectul subREAL de recontextualizare a fotografiilor *Revistei Arta*.
I.K.: Din perspectiva actuală, devine vizibil că acolo a fost

a consequence of the ease with which digital photos can be distributed, recontextualized, and manipulated in the now-dominant medium of the internet. What I'm trying to say is that for some artists it's safer to work with photos of people from different periods or places than with those of their contemporaries, who might quickly approach them on social media (or in court!), asking for a share or for damages, citing the “right to one's own image.”

R.O.: Why do artists choose multiplicity and what does the singular photograph signify today?
I.K.: The huge number of photographs taken every single day (on average four billion a day in 2021!) makes them increasingly be perceived as atoms or cells, and not as independent, self-sufficient monads. Photographs are consumed like air or water in the world of social networks, which, for many users, has become more real than the physical world. Contemporary art cannot remain indifferent to this situation, because it feeds and depends on immediate reality. In this context, many artists, myself included, believe that number, quantity, multiplicity are an essential (and even an aesthetic) component of photography today. Sometimes, the same photographs (snapshots) can become fragments of different narratives. In the future, if I have a free, quiet period, I would like to write a history of photography from the perspective of the multiple image. It would be a theoretical and historical challenge to identify the possible roots of my art projects (*Reconstructions, Synapses, Echoes*). If we look carefully, we can find many artists or theorists using photographs as small particles to visualize their ideas. From Eadweard Muybridge (*The Human and Animal Locomotion*, but also his panoramas of San Francisco made up of multiple snapshots) and George Eastman, for whom the photograph was one element in a large economic network, to André Malraux (the imaginary museum) and Aby Warburg (*Mnemosyne Atlas*) or Gerhard Richter with his *Atlas*, containing thousands of snapshots in hundreds of panels, to Ed Ruscha (*Sunset Boulevard* or *L.A. Streets*, with hundreds of thousands of photos, now included in the Getty Archive), Gordon Matta-Clark, and David Hockney. I would also include certain artists who actually worked with photography collections: John Baldessari, Christian Boltanski, Akram Zaatari, Walid Raad/Atlas Group, Erik Kassels, Hans Peter Feldmann, Joachim Schmid, Adam Broomber & Oliver Chanarin, Eva Kotakova, subREAL, etc. Then there are artists who use photographs in photomontages: from the Dadaists (Raoul Hausmann, Hannah Höch) and pop artists (Robert Rauschenberg, Richard Hamilton) to contemporary artists like John Stezaker, Daniel Gordon, and Lucas Blalock. Not to deny that a single photograph can possess striking aesthetic qualities, but I think that, nowadays, competitions that give out prizes for single photographs are anachronistic. It is like giving a prize for the most beautiful word.

R.O.: Having pioneered the use of institutional archives in Romanian art practice, tell us how subREAL's project of recontextualizing photographs from *Revista Arta* came about.
I.K.: Seen from the present, it is clear that it was in fact a series of closely related projects. Many were showcased throughout the years in various exhibitions, publications, radio/TV shows, made it into public and





Iosif Király, *Cer deschis*, revizitând spațiul public, *București*, 2012.
Iosif Király, *Open sky*, revisiting public space, *Bucharest*, 2012.

vorba despre o rețea de proiecte strâns conectate între ele. Multe au fost prezente de-a lungul anilor în diferite expoziții, publicații, emisiuni radio-tv, au ajuns în colecții publice și private, au fost subiectul unor lucrări de masterat, doctorat etc. Pot spune (și nu sunt singurul) că acest ansamblu a devenit, chiar și în afara contextului autohton, un reper în lucrul cu fotografii apropiate. Pe de altă parte, acest obiect/organism multifățetat e destul de greu de perceput și înțeles pe deplin dintr-o singură privire (sau expoziție). Tot retrospectiv, pot spune că principala problemă pe care am întâmpinat-o, inclusiv la Veneția în 1999, a avut legătură cu încercările de a separa și prezenta câte un proiect/fragment dispart din acest ansamblu (la care am lucrat aproape două decenii). Deși unele proiecte au avut impact imediat, altele au părut mai obscure dat fiind că sinergia care le unea și le potența ca ansamblu nu era vizibilă.

R.O.: Ca inițiator al unui proiect colaborativ care avea în centru *arhiva CNSAS*, cum comentezi importanța politică și socială a demersurilor artiștilor arhiviști? Presupune lucrul cu arhiva constituirea unei echipe, eventual interdisciplinare?
I.K.: Arhiva CNSAS este cea mai sensibilă și problematică arhivă din România (dintre cele accesibile azi publicului și cercetătorilor). Interesul meu nu a fost unul de factură istorică ci am încercat să pun accentul pe ceea ce este semnificativ dintr-o perspectivă contemporană. Deși nici comunismul și nici Securitatea ca poliție politică a acelui regim nu mai există, supravegherea cetățeanului în mod „preventiv” nu a dispărut ci, dimpotrivă, a devenit mai sofisticată și mai eficientă. Una dintre seriile de imagini derivate din arhiva CNSAS a fost revizitarea unor locuri precise fotografiate de agenții Securității și punerea lor în relație cu imagini obținute cu ajutorul

private collections, were the subject of master's and PhD theses, etc. I can say (and I'm not the only one) that this series has become a landmark of working with appropriated photographs, even outside Romania. On the other hand, this multifaceted object/organism is hard to fully take in and grasp in a single glance (or exhibition). Also retrospectively, I can say that the main problem we faced, including in Venice in 1999, was trying to separate and present just one project/fragment from this broader series (which we worked on for almost twenty years). Even though some projects had an immediate impact, others seemed obscure, given that the synergy that united and animated them as a series was not visible.

R.O.: You initiated a collaborative project based on the *CNSAS Archive*; what are your comments on the political and social importance of archivist-artists' projects? Does working with an archive require putting together a – perhaps interdisciplinary – team?
I.K.: The CNSAS Archive is the most sensitive and problematic archive in Romania (of those accessible to the public and researchers). My interest was not historical in nature, having tried to emphasize what was most meaningful from a contemporary standpoint. Even though neither the communist regime nor its political police, the Securitate, still exist today, the practice of “preventively” surveilling citizens has not vanished; on the contrary, it has become more sophisticated and efficient. One of my image series derived from the CNSAS Archive involved revisiting certain precise locations photographed by Securitate agents and relating them to images obtained using a contemporary orientation app that we all use almost every day.

unei aplicații contemporane de orientare în teritoriu, pe care o folosim cu toții aproape zilnic.

R.O.: Pe lângă lucrul cu arhive instituționale sau vernaculare, ai inițiat constituirea unor proiecte interdisciplinare, adevărate radiografii ale României post-tranziție către UE. Care crezi că a fost impactul unor cercetări ca *Ro Archive* asupra scenei artistice autohtone?
I.K.: Cred că a fost un semnal pentru mulți fotografi – în special cei formați în aria fotojurnalismului și astfel absorbiți de „eveniment”, de „extraordinar” – că și realitatea imediată, în care aparent nu se întâmplă nimic special, este, dacă știi să o privești, la fel de bogată ca un eveniment istoric spectaculos. Proiectele pe care le-ai menționat și în care ai participat din plin, alături de un grup de tineri artiști, fotografi, antropologi, peisagiști, au venit pe fundalul unui dezinteres general față de documentarea continuă și sistematică a realității. Noi am încercat să atragem atenția că realitatea de azi este istoria de mâine și indiferent de dominanta politică de la un moment sau altul, acest prezent trebuie documentat. Faptul că *Ro Archive* a fost inclus într-o mare expoziție¹ despre ample proiecte documentare fotografice din Europa, alături de DATAR (Franța) sau Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea (Italia), a validat internațional demersul nostru. De atunci au apărut și în România mai multe inițiative ale unor grupuri de fotografi în sensul acesta, ceea ce cred că este un lucru bun.

Note:

1. *FRAMED LANDSCAPES: European Photography Comissions, 1984-2019*, ICO Museum Madrid/Photo Espana 2019.

R.O.: In addition to your work with institutional and vernacular archives, you have launched some interdisciplinary projects, veritable cross-sections of Romania after joining the EU. What do you think the impact of research projects like *Ro Archive* has been on the Romanian art scene?
I.K.: I think it was a sign for many photographers – especially those formed in the field of photojournalism and preoccupied with “events” and by the “sensational” – that even immediate reality, in which nothing special seems to happen, is just as rich as a spectacular historical event if you know how to look at it. The projects you mentioned, and to which you contributed extensively, together with a group of young artists, photographers, anthropologists, and landscapers, came in the context of a general lack of interest in the continuous and systematic documentation of reality. We tried to draw attention to the fact that the reality of today is the history of tomorrow and that regardless of the political situation at any given moment, this present needs to be documented. The fact that *Ro Archive* was included in a large exhibition¹ about extensive photo documentation projects in Europe, together with DATAR (France) or Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea (Italy), validated our project internationally. Since then, other Romanian photographer groups have had similar initiatives, which I think is a good thing.

Translated by Rareș Grozea

Endnotes:

1. *FRAMED LANDSCAPES: European Photography Comissions, 1984-2019*, ICO Museum Madrid/Photo Espana 2019.

TIMPUL DIN IMAGINEA FOTOGRAFICĂ ȘI ARHIVELE DE ARTIST - UN DIALOG CU MATEI BEJENARU

TIME IN PHOTOGRAPHIC IMAGES AND ARTISTS' ARCHIVES— A CONVERSATION WITH MATEI BEJENARU

Interviu realizat de / An interview by Cristina Stoenescu

Seriile de fotografie documentară din portofoliul artistului Matei Bejenaru se extind dincolo de o simplă colectare a imaginilor asupra unor teme de angajament social și artistic. Colecțiile de clișee, de printuri analogice, de imagini scanate, acumulează un timp al istoriilor personale și al anilor de studiu și practică asiduă în laboratorul foto. Artistul se dedică unui inventar de lucru, unui vocabular tehnic și filosofic obținut prin conversații, călătorii sau prin eforturi imaginative, în timp ce selecția și prezentarea ulterioară a imaginilor în contexte artistice oferă arhivei posibilitatea de a trăi mai multe vieți. Înainte de a se constitui într-o arhivă și a fi expuse public, imaginile se află într-un spațiu liminal, între procesul de creație și promisiunea angajamentului artistic.

Cristina Stoenescu: Proiectele tale artistice și documentare despre care urmează să vorbim au un numitor comun: toate sunt realizate prin platforma fotografiei analogice. Este vorba de proiectul *Prut* (2009 -) de documentare a lumii rurale în județele din regiunea Moldovei, de proiectul *Între două lumi* (2011 -) a spațiilor de cunoaștere aproape uitate sau în stare de degradare din România, și un al treilea proiect, ce face apel la experiența de profesor universitar, printr-o serie de portrete anonime ale studenților tăi (2013 -). Care este motivul pentru care optezi pentru fotografia pe film, nu numai în proiectele tale conceptuale, dar iată, și în cele de documentare fotografică?

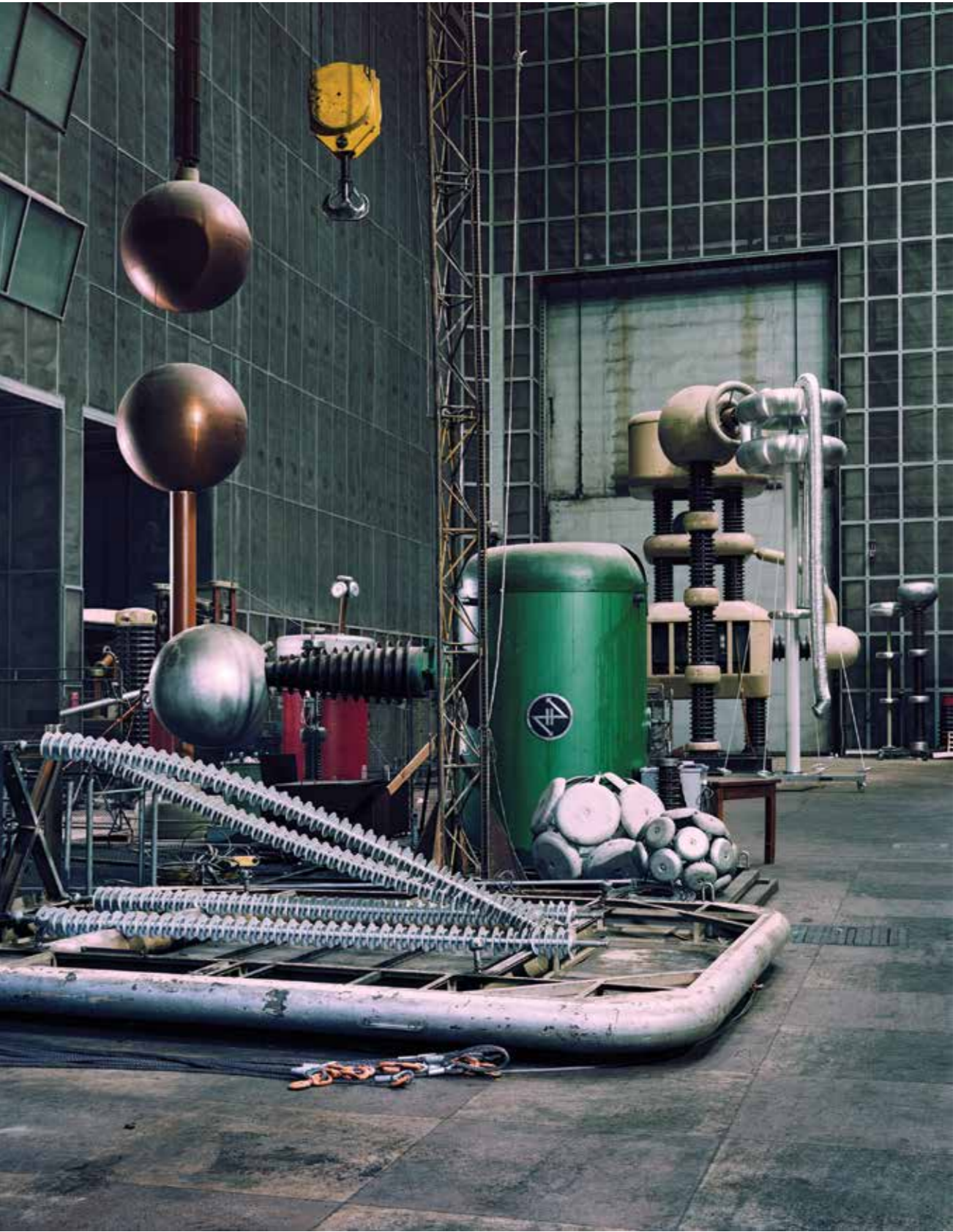
Matei Bejenaru: Eu abordez imaginea atât ca informație cât și ca prezență fizică, obiectuală. Fotografia analogică are astfel o prezență materială, spațială, înțeleasă mai ales la nivel conceptual. Profunzimea detaliilor, gradația tonală, creează o experiență vizuală puternică, iar pe mine mă interesează emoția creată de imagine. Așadar un prim răspuns vizează angajamentul meu artistic față de subiecte cu o dimensiune socială relevantă. Empatia față de subiect nu se traduce doar în felul în care încadrez subiectul, ci și în felul în care aleg un mod de fotografiere, în raport cu ceea ce reprezintă în imagine. Subiectul îmi influențează modul de raportare, de documentare și, ulterior în post-producție, modalitatea de editare a imaginii, fie ea digitală sau analogică, în *darkroom*.

În cazul proiectului *Între două lumi*, în care documentez

The series of documentary photos in artist Matei Bejenaru's portfolio are more than a simple collection of images on socially and artistically engaged topics. His collections, containing negatives, analog prints, and scanned images, bring together a temporality of personal histories and the artist's years of study and diligent practice in the photographic laboratory. Bejenaru commits to a working inventory and a technical and philosophical vocabulary gained through conversations, travels, or imaginative efforts, while the selection and later presentation of his images in art contexts give his archive the chance to live multiple lives. Before coming together into an archive and being exhibited, the images were in a liminal space, between the process of creation and the promise of artistic engagement.

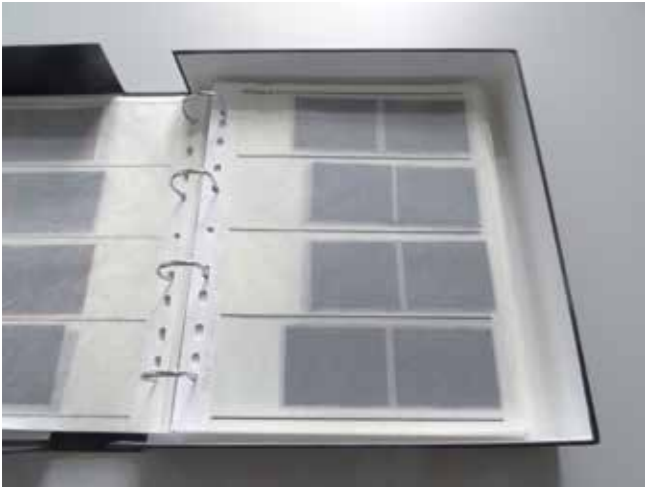
Cristina Stoenescu: Your artistic and documentary projects which we will discuss shortly have something in common: they were all created in the medium of analog photography. I am speaking of the projects *Prut* (begun in 2009), documenting rural life in the region of Moldova; *Between Two Worlds* (begun in 2011), dedicated to Romanian spaces of knowledge that now lie almost forgotten or in disrepair; and a project that relates to your experience as a university professor, a series of anonymous portraits of your students (begun in 2013). Why do you opt for film photography in your conceptual projects but also in your photo-documentary ones?

Matei Bejenaru: I approach the image both as information and as physical, objectual presence. Analog photography has such a material, spatial presence, understood especially on a conceptual level. The depth of detail and the tonal gradation create a powerful visual experience, and I am interested in the emotion that the image produces. So, one answer to your question refers to my artistic engagement with subjects that have a socially relevant dimension. My empathy towards my subjects is not only translated in how I frame them, but also in the photographic means I choose, relative to what it is I am representing by means of the image. The subject influences my means of relating to, documenting, and, later, during post-production, editing the (analog or digital) image in the darkroom. In the case of *Between Two Worlds*, in which I document



Matei Bejenaru, *ICMET Craiova, România, 02*, din seria „Între două lumi”, 90 x 120 cm, archival pigment print, 2019. Credit foto: Matei Bejenaru, prin amabilitatea Galeriei Anca Poterașu.

Matei Bejenaru, *ICMET Craiova, Romania, 02*, from the series “Between Two Worlds”, 90 x 120 cm, archival pigment print, 2019. Photo credit: Matei Bejenaru, courtesy of Anca Poterașu Gallery.



Matei Bejenaru. Filme negative arhivate din proiectul *Prut*. Credit foto: Matei Bejenaru, prin amabilitatea Galeriei Anca Poterașu.
Matei Bejenaru. Negative films archived from the *Prut* project. Photo credit: Matei Bejenaru, courtesy of Anca Poterașu Gallery.

fotografic locuri ale cunoașterii științifice și tehnologice, intervine și raportul istoric al mediului fotografic cu tema abordată. Tehnologia de realizare a imaginilor pe film fotografic este pusă în relație cu modul de producție al imaginilor din anii '60 – '70, anii de apogeu atât pentru fotografia analogică cât și pentru spațiile pe care le reprezintă. Laboratoare științifice ori muzee tehnice, acestea sunt emblematice pentru efortul de modernizare al României prin cunoaștere rațională, prin progresul științei și tehnicii. Din păcate, în prezent, acest tip de cunoaștere este ignorat sau contestat, fapt care mă întristează. Eu resimt nostalgia acestor lumi irecuperabile și trecătoare, cunoscute în perioada când eram elev și student.

CS: Nostalgia în acest caz creează și nevoia de a împărtăși schimbări, sau recuperări în timp ale acestor subiecte. Nu este o simplă febră a arhivei, în termenii lui Derrida, mai ales prin prisma subiectelor alese. Acestea nu numai că marchează absențe, dar și o stare de uitare voită. În acest sens, tocmai ideea de a realiza o colecție de imagini an de an reprezintă un manifest împotriva unui trecut respins sau ignorat și transportarea arhivei într-un viitor așteptat, când acestea vor putea fi citite într-un context mai larg, profund antropologic și reflexiv. Care este procesul prin care abordezi subiectele tale de interes?
MB: Nu aș zice că subiectele din proiectele *Prut* în care creez o arhivă de imagini documentare despre lumea rurală din Moldova sunt total ignorate, dar sunt totuși teme marginale, văzute într-o lumină schematică, și nu sunt prea dezbătute de elitele urbane sau artistice. Există, de exemplu, o viziune simplistă despre arhaismul lumii rurale, despre disfuncționalități, sărăcie și subdezvoltare, dar lucrurile sunt mult mai nuanțate. La început am vrut doar să cunosc zona în care trăiesc și lucrez, să explorez teritoriul, să cunosc așezările, oamenii. După mai multe excursii de documentare în teritoriu, mi-am dat seama că este important să aduc în discuție, cu un anumit tip de obiectivitate, complexitatea vieții rurale.

places of scientific and technological knowledge, the historical relationship of the medium of photography with the topic in question also plays a part. I relate the technology used to create images on photographic film to the means of image-making used in the '60s and '70s, the peak years of both analog photography and the places I photograph for this series. Scientific laboratories or technical museums – they are emblematic for the effort to modernize Romania through rational knowledge, through scientific and technical progress. Sadly, this kind of knowledge is ignored or contested, which does make me sad. I feel nostalgia for these unrecoverable and fleeting worlds which I knew when I was a student.

CS: In this case nostalgia also creates the need to share the changes or recoveries that these subjects undergo in time. It is not merely archive fever, as Derrida calls it, especially given your chosen subject matter, which not only marks absences but also a state of willed oblivion. In this sense, the idea of putting together a collection of images every year represents a manifesto against a past either rejected or ignored and the bringing of archives into an anticipated future, when they will be readable in a larger, deeply anthropological and reflexive context. How do you approach the topics that interest you?

MB: I wouldn't say that the topics in my project *Prut*, in which I create an archive of documentary photos about rural Moldova, are completely ignored, but they are still marginal, there is only an incomplete picture of them out there, and they are not discussed by the urban or artistic elites. There is, for example, a simplistic view on the archaism of the rural world, about dysfunctionalities, poverty, underdevelopment, but things are much more nuanced. First, I wanted to get to know the area I would live and work in, explore its territory, get to know its settlements and people. After a few documentary trips throughout the area, I decided it would be important to bring into discussion a certain kind of objectivity, the complexity of rural life.

In the case of the *Prut* project, I don't photograph under time constraints like in the case of *Between Two Worlds*, where I need to be aware of the degradation and decay of the technological and scientific buildings. The visual archive of *Prut* contains, at the moment, over 1700 images, negatives, and scanned photos, and will continue to expand. In *Between Two Worlds* there are fewer images because the subjects are also harder to find and it takes more negotiating to get approvals to photograph. For my most recent visual archive, titled *Students*, in which every year I create portraits of my students, the archive is still a work in progress. I will only bring the project to light when I am no longer a professor,

Sus: Matei Bejenaru, *Prut_Roscani_01.2014_09*, din seria „Prut”, 120 x 150 cm, archival pigment print, 2014.
Up: Matei Bejenaru, *Prut_Roscani_01.2014_09*, from the “Prut” series, 120 x 150 cm, archival pigment print, 2014.

Jos: Matei Bejenaru, *Prut_Stanca-Costesti_08.2011_08*, din seria „Prut”, 50 x 60 cm, print argentic realizat de artist, 2011.
Bottom: Matei Bejenaru, *Prut_Stanca-Costesti_08.2011_08*, from the “Prut” series, 50 x 60 cm, silver print made by the artist, 2011.

Credit foto: Matei Bejenaru, prin amabilitatea Galeriei Anca Poterașu.
Photo credit: Matei Bejenaru, courtesy of Anca Poterașu Gallery.



În cazul proiectului *Prut*, nu înregistrez fotografic sub o presiune a timpului, ca în cazul proiectului *Între două lumi*, unde am conștiința dispariției și a degradării structurilor tehnologice și științifice din România. Arhiva vizuală a proiectului *Prut* conține în prezent peste 1700 de imagini, clișee fotografice și imagini scanate, și va continua să se îmbogățească în viitor. În proiectul *Între două lumi* sunt mai puține imagini, pentru că și subiectele sunt mai greu de găsit și aprobările pentru fotografiere presupun multe negocieri. Pentru cea mai recentă arhivă vizuală în dezvoltare, intitulată *Studenti*, în care realizez an de an portrete ale studenților mei, arhiva este în așteptare. Nu voi scoate la lumină proiectul decât în momentul în care nu voi mai fi profesor, anticipând un dialog între generații, care poate nu este interesant acum. Timpul lasă o urmă și chiar și cele mai banale imagini sunt privite altfel după o perioadă. Peste câteva zeci de ani, portretele unor tineri anonimi din România vor spune ceva despre spiritul generației lor. Pentru mine este un proiect emoțional și nostalgic, pentru că e vorba și despre viața mea.

CS: Laboratorul tău conține sute și sute de clișee și negative, uneori scanate digital. Care este modul în care arhivezi proiectele, cum îți imaginezi citirea lor?
MB: Eu am produs aceste arhive de imagini organizate tematic și cronologic, în albume de clișee fotografice, fiecare negativ având un fișier corespondent ce reprezintă imaginea scanată și editată pentru print. În momentul în care imaginea ia o formă materială prin imprimare pe hârtie, atunci sigur că interesul față de obiectul artistic este în creștere. Printul fotografic, fie el realizat cu ajutorul unei imprimante sau chimic în *darkroom*, este, pentru mine, o sculptură care conține un strat subțire de pigment, de metale ori săruri metalice pe un suport de hârtie. Pe lângă faptul că imaginile pot fi consultate de antropologi, curatori, artiști sau sociologi, există și selecțiile, arhiva produsă de mine ca proiect artistic. Pe lângă expoziții și publicații, am început să creez și portofolii foto, urmând o practică obișnuită în istoria fotografiei. În timp, arhivele au devenit materiale de studiu pentru mine. Continua analiză și reinterpretare a imaginilor face ca arhiva să fie un instrument viu, care mă inspiră. Spre exemplu, în cadrul proiectului *Prut*, am ajuns la concluzia că trebuie să documentez fotografic schimbarea în timp a unor anume subiecte, fie ele un om, o casă, o pădure sau o formă de relief. Astfel, revin periodic pentru a fotografia acel subiect așezând camera în același loc și folosind aceeași încadrare.

CS: Modul tău de lucru, implicarea în realizarea imaginii generează un întreg spațiu de experiment și, odată cu el, arhiva. În fiecare căutare, modalitate de expunere și încercare de înțelegere a contextului, întrevăd și metoda conceptuală dezvoltată de tine, „Marșul gândirii”, dar replicată în laboratorul artistic. Unei scheme analitice i se interpune emoția unei imagini.
MB: După aproape 30 de ani de dezvoltare a atelierului meu de lucru am început să îl văd ca pe o lucrare de artă în sine. Procesul în care s-au cristalizat proiecte ce explorau limbajul fotografic, platforma tehnologică și poetica imaginii m-au făcut să înțeleg mai profund ce este imaginea, ce pot reprezenta, cum pot explora formatul documentar în imagine. Laboratorul meu este un spațiu care mă inspiră, pe care

anticipating an intergenerational dialogue that might not be interesting now. Time leaves its mark, and even the most banal images are seen differently after a while. A few decades on, those portraits of anonymous young people from Romania will say something about the spirit of their generation. For me it is an emotional and nostalgic project, as it is about my life as well.

CS: Your lab contains hundreds and hundreds of negatives, sometimes digitally scanned. How do you archive your projects, how do you imagine their reading?
MB: I have organized the images in these archives thematically and chronologically, in albums of negatives, each having a corresponding file representing the scanned image edited for printing. When an image takes a material form by being printed on paper, the interest towards the art object grows. Photographic printing, be it with a printer or chemically in a darkroom, is for me a sculpture made up of a thin layer of pigment, metal, or salts on a paper background. Besides the fact that the images can be examined by anthropologists, curators, artists, or sociologists, there are also selections – the archives I produce as art projects. Besides exhibitions and publications, I have started to create photo portfolios, a common practice in the history of photography. In the meantime, archives became study materials for me. The constant analysis and reinterpretation of images makes the archive a living instrument that inspires me. For instance, in the case of *Prut* I came to the conclusion that I had to document the change of certain subjects in time – a person, a house, a forest, or a landform. I return periodically to photograph that subject, placing the camera in the same spot and with the same framing.

CS: Your method consists in becoming involved in the image’s production. This generates an entire space of experimentation and, simultaneously, the archive. In each of your searches, exhibition methods, and attempts to understand contexts I also see the conceptual technique you have developed, a “Thought March” reproduced in an art lab. An analytic approach is combined with the emotion of an image.
MB: After almost 30 years of developing my studio, I have come to see it as an artwork in itself. The process through which projects exploring photographic language, technological platforms, and the poetics of the image have crystalized has helped me better understand what the image is, what it can represent, and how you can explore the documentary format through images. My lab is a space that inspires me, that I develop, and that is constantly changing. I project and perfect my own pieces of equipment which, in time, also become elements in my art installations which comment on the process of image production. My studio lab gives me the chance to meditate on the image and the subject represented. I try to strike a balance between cold rational reflection on the medium and a visually seductive quality to make the viewer sink into a visual ocean of signs, of stimuli. At that point I feel I can convey sincere emotion through visual language. If the image freezes a time to which we cannot return, the archive collects all recorded moments in anticipation of new discoveries.

Translated by Rareș Grozea



il dezvolt și care este în continuă schimbare. Proiectez și perfecționez propriile echipamente, care, în timp, devin și ele elemente în instalații artistice ce vorbesc despre procesul de realizare a imaginii. Atelierul-laborator îmi oferă ocazia de a medita asupra imaginii și a subiectului reprezentării însăși. Încerc să găsesc un echilibru între reflecția rațională, rece, asupra mediului, și o calitate seducătoare vizual, care să îl facă pe privitor să se cufunde într-un ocean vizual de semne, de stimuli. În acel punct simt că pot transmite emoția sinceră prin limbajul vizual. Dacă imaginea îngheață un timp în care nu ne mai putem întoarce, arhiva colecționează toate momentele înregistrate într-o anticipare a unei noi descoperiri.

▲ Matei Bejenaru. Imagine din atelierul camera întunecată.
Credit foto: Matei Bejenaru, prin amabilitatea Galeriei Anca Poterașu.
Matei Bejenaru. Image from darkroom.
Photo credit: Matei Bejenaru, courtesy of Anca Poterașu Gallery.

▼ Matei Bejenaru, *Banca de gene vegetale Suceava, 01*, 42 x 60 cm, din seria „Între două lumi”, 180 x 240 cm, 2019. Credit foto: Matei Bejenaru, prin amabilitatea Galeriei Anca Poterașu.
Matei Bejenaru, *Suceava Vegetable Gene Bank, 01*, 42 x 60 cm, from the series “Between two worlds”, 180 x 240 cm, 2019. Photo credit: Matei Bejenaru, courtesy of Anca Poterașu Gallery.





QAI/RO

Text: Valentina Iancu & Karol Radziszewski

Queer Archives Institute (QAI) este un proiect de cercetare artistică lansat în 2015 de artistul polonez Karol Radziszewski, după un deceniu de lucru cu micro-istoriile LGBT din Europa Centrală și de Est. Radziszewski este un artist pluridisciplinar, cu o practică complexă, orientată spre o istoricizare performativă a propriei sale identități homosexual-masculine, navigând cu atenție frânturile memoriei queer regionale. Căutarea sa în arhivă după urme ale expresiei atracției homosexuale, a tranzitivității genului și performativității sau a reimaginării masculinităților, a reprezentat pentru el un mod de a sfida modurile hegemonice de producție culturală.

În 2005, după prima sa expoziție personală, care explora atracția homosexuală masculină, fiind prima expoziție explicit gay din Polonia, intitulată *Fags (Poponari)*, Radziszewski a fost etichetat drept „artist gay”. În ciuda tendinței artiștilor de a respinge o asemenea etichetă, mulți preferând să trăiască neasumați, Radziszewski a decis să o accepte și să o transforme în practică. La început, s-a orientat spre materializarea etichetei, transformând-o în propria sa metodă de expresie queer culturală: în cadrul lumii artei, procesul lent de semnalare a diferenței de către artist poate fi văzut ca un act de rezistență în fața politicii violent anti-LGBT din regiune. Radziszewski a început să colecționeze amintiri, urme ale atracției homosexuale, făcând istoria gay vizibilă prin mijloace artistice. Cu timpul, acest corpus de cunoaștere acumulat despre viața ca homosexual în Europa Centrală și de Est s-a coagulat într-o instituție performativă, ce estompează granițele dintre practica artistică și cea instituțională. QAI este o ficțiune a unei instituții care se materializează în interiorul muzeelor de artă într-o celulă care oferă instrumente pentru o înțelegere complexă a rezilienței persoanelor LGBT. QAI

Queer Archives Institute (QAI) is an art research project launched in 2015 by Polish artist Karol Radziszewski after a decade of engagement with LGBT microhistories in Central and Eastern Europe. Radziszewski is a multidisciplinary artist with a complex practice directed towards a performative historicization of his male homosexual identity, carefully navigating the fragments of regional queer memory. His archival search for traces of homosexual attraction, of gender transitivity, and of performances or reimaginings of masculinities was for him a way of defying hegemonic means of cultural production.

In 2005, after his first personal exhibition exploring homosexual male desire, the first openly gay exhibition in Poland, *Fags*, Radziszewski was labeled as a “gay artist.” Contrary to a tendency in the region for homosexual artists to refuse such identification, sometimes at the cost of living in the closet, Radziszewski decided to claim the label and transform it into a practice. At the beginning he was oriented towards iterating the label and transforming it into his own culture-queering method: engaged in navigating the art world, the slow process of signifying difference can be seen as an act of resistance in the face of the violent anti-LGBT politics in the region. Radziszewski began collecting memories, recordings of homosexual desire, making gay history visible with his artistic means. In time, the accumulation of a body of knowledge about homosexual life in Central and Eastern Europe was transformed from a complex artistic research-based practice into a performative institution, blurring the boundaries between artistic and institutional practices. QAI is the fiction of an institution that materializes within art museums, in a cell that offers the instruments necessary for a complex understanding of the resilience



Vedere din expoziția QAI/RO (MNAC, 22.10.-19.11.2020). Credit foto: Andrei Mateescu.
Installation view from the exhibition QAI/RO (MNAC, 22.10.-19.11.2020). Photo credit: Andrei Mateescu.

organizează expoziții internaționale cu documente din colecția proprie, puse în relație cu artefacte păstrate local în spațiile în care activează. Până în prezent, QAI a operat cu predilecție în spațiile sudului global, acolo unde discuțiile despre istoricizarea vieților non-normative sunt încă mai complicate. În 2020 am invitat QAI într-un proiect de cercetare, dedicat documentării și posibilităților de istoricizare a culturii queer din România. În România, homosexualitatea a fost incriminată prin articolul 200, rămas în vigoare în diverse variante în Codul Penal din 1938 până în anul 2001. Articolul 200, care incrimina relațiile între persoanele de același sex, a făcut imposibilă afirmarea oricărui discurs public identitar sau despre sexualitatea gay. Dacă în primii ani după revoluție, homosexualitatea se discuta doar în articole aproape fanteziste inserate în revistele porno, de cvasi-informare despre sexualitate sau în anunțuri anonime în paginile dedicate anunțurilor matrimoniale, treptat în presa anilor '90 și-a făcut loc și „chestiunea homosexualității”. În 1993, apare primul ziar cu tematică LGBT, *Gay 45* (două numere), tot acum apar și primele reviste porno tematice (*Hot boys*), iar presa culturală începe să dea voce dezbaterii despre drepturile homosexualilor (*Revista 22*). Cercetarea în România, afectată desigur de pandemia de coronavirus, s-a finalizat cu o expoziție la MNAC, prima expoziție pe care am instalat-o într-un spațiu fără să fii prezentă fizic. Pentru expoziția de la Muzeul Național de Artă Contemporană, QAI s-a alăturat demersului artistului Adrian Newell Păun, care a reușit să strângă o colecție amplă de documente semnificative pentru istoria persoanelor LGBT în România. Adrian Păun este activist, artist autodidact, jurnalist, organizator de evenimente, DJ, actor amator

of LGBT people. QAI organizes international exhibitions with documents from its own collection that are placed in relation to artifacts stored at the local exhibition spaces. Thus far, QAI has operated especially in spaces in the Global South, where discussions around the historicization of non-normative lives are more complicated. In 2020 I invited QAI for a research project on the documentation and potential historicization of queer culture in Romania. In Romania, homosexuality was criminalized through article 200, which remained in force in various versions of the penal code from 1938 to 2001. Article 200 made the establishment of any public discourse around gay identity and sexuality impossible. If in the first years after the revolution homosexuality was discussed only in fanciful articles in porn magazines, in quasi-informative articles about sexuality, or in anonymous dating ads, slowly, the press of the '90s made space for the “homosexuality issue.” In 1993 the first LGBT-themed newspaper, *Gay 45* (*two issues*) and the first thematic porn mags (*Hot boys*) were released, and the cultural press began voicing the debate around homosexual rights (*Revista 22*). The research in Romania, which was of course impacted by the Coronavirus pandemic, ended with an exhibition at the MNAC, the first exhibition I installed in a space without being physically present there. For this exhibition, QAI joined efforts with artist Adrian Newell Păun, who has amassed an ample collection of documents relevant to the history of LGBT people in Romania. Adrian Păun is an activist, self-taught artist, journalist, event organizer, DJ, amateur actor, and more. Living as a political refugee in San Francisco between 1983 and 1996, Adrian Păun launched a mail exchange for gay people in Romania. A selection from the dozens



și multe altele. Refugiat la San Francisco între 1983 și 1996, Adrian Păun a lansat un club de corespondență pentru persoane homosexuale din România. La ODD a fost expusă o selecție din zecile de scrisori primite de Adrian Păun de-a lungul anilor de la diverși bărbați gay din România (sau de la români din diaspora). Aceste fragmente de memorie fac parte dintr-o istorie care încă nu a fost scrisă și arată câteva dintre realitățile trăite de persoanele gay în acei ani. Colecția lui Adrian Păun cuprinde publicațiile comunității și cele care aduc în discuție realitatea și drepturile persoanelor LGBT. Această colecție, alcătuită prin efortul și dedicarea unei singure persoane, explică nevoia arhivării memoriei și scrierii istoriei gay în România. În 2017, ODD a prezentat pentru prima dată fragmente din colecția artistului, istoricizată de activistul Vlad Viski și scriitorul Adrian Schiop în cadrul expoziției *SAVAGED pINK*, curatoriată de Cristina Bogdan. În spațiul ODD au putut fi răsfoite într-o atmosferă intimă reviste, tăieturi din ziare, materiale video, prima ediție din lucrarea lui Florin Buhuceanu, *Homoistorii*; anunțurile din revistele anilor '90 au format o hartă a spațiilor publice unde se întâlnea comunitatea în ilegalitate. Expoziția a deschis discuția realității dure cu care s-au confruntat în continuare persoanele gay imediat după căderea comunismului. Prezentarea colecției Adrian Păun în cadrul proiectului curatorial-artistic QAI/ro a oferit posibilitatea unei incursiuni în istoria LGBT locală, contextualizată regional. Alături de o selecție de materiale din cele două colecții, în copie sau original, expoziția reunește o serie de fotografii care documentează locurile de întâlnire pentru homosexualii din România comunistă și patru lucrări video, parte din colecția Queer Archives Institute de istorie orală.

Traducere de Rareș Grozea



of letters received by Adrian Păun from gay men in Romania (or from Romanians abroad) throughout the years was exhibited at ODD. These fragments of memory are part of a history that has not yet been written and reveal a few of the experiences gay people had during those years. Adrian Păun's collection comprises community publications and publications discussing the everyday life and the rights of LGBT individuals. This collection, put together through the efforts and dedication of a single person, explains the need to archive gay memory and historiography in Romania. In 2017, ODD showcased fragments from the artist's collection for the first time, historicized by activist Vlad Viski and writer Adi Schiop as part of the exhibition *SAVAGED pINK*, curated by Cristina Bogdan. At ODD visitors could look through magazines, newspaper clippings, video materials, and the first edition of Florin Buhuceanu's work *Homoistorii*, all in an intimate atmosphere. Ads from '90s magazines made up a map of the public spaces where members of the community met illegally. The exhibition opened up the discussion around the hardships that gay people continued to face after the fall of communism. Showcasing the Adrian Păun collection as part of the artistic-curatorial project QAI/ro made possible a look into local, regionally contextualized LGBT history. Together with a selection of materials from the two collections, as copies or originals, the exhibition brings together a series of photographs documenting the meeting spots of gay people in communist Romania and four video works, part of the Queer Archives Institute oral history collection.

„AM VISAT UN MUZEU AL FOTOGRAFIEI” - COLECȚIA MIHAI OROVEANU

"I DREAMED OF A MUSEUM OF PHOTOGRAPHY" — THE MIHAI OROVEANU COLLECTION

Text: Raluca Țurcanașu

La finalul anului trecut, în octombrie, Salonul de Proiecte a deschis la Palatul Universul din București un nou ciclu de expoziții de prezentare a colecției de fotografie Mihai Oroveanu. De fapt, ele urmează traiectoria privirii curatoriale a regretatului Mircea Nicolae, așa cum o definise el în 2019, pentru *Muzeul Absent*. În statementul curatorial, Mircea Nicolae scria: *Instituțiile muzeale din România se confruntă cu multiple probleme, carențe și inconsistențe, de natură internă și externă, în timp ce colecții importante de imagini și lucrări de artă se distrug sau se risipesc, fără a fi cooptate în vreun mecanism de preservare și inserare a lor în sfera publică. E un fapt cunoscut că Mihai Oroveanu, cel care a constituit această colecție fotografică, își dorea înființarea unui muzeu de fotografie în România.* Mulți au (și am) purtat acest vis instituțional și întotdeauna a rămas departe de materializare, așa că fiecare a încercat să-l aducă în concret prin mijloace proprii. Gestul echipei Salonului de Proiecte – Magda Radu, Alexandra Croitoru și Ștefan Sava – se înscrie în acest vis comun însă, spre deosebire de alte inițiative, concretizarea este profesionistă, iar displayul, cercetarea și evenimentele conexe sunt la nivel european. Totodată, deși esențială în acest context de vid instituțional, seria de expoziții nu a avut tracțiunea necesară în presă și atunci am simțit nevoia să mă aplec cu mai multă atenție asupra ei și întregului context. În schimb, nu o să găsești în acest text o analiză a unui corpus de imagini – însă te invit să le răsfoiești pe site sau in situ.



At the end of last year, in October, Salonul de proiecte opened its first exhibition showcasing the Mihai Oroveanu collection. It follows the curatorial path outlined by the late Mircea Nicolae, as he presented it in 2019 for *The Absent Museum*. In his curatorial statement, Mircea Nicolae wrote: *Museums in Romania are faced with multiple problems, shortages, and inconsistencies, both internal and external in nature, while major image collections and works of art are destroyed or lost without being co-opted into any mechanism to preserve them and place them in the public sphere. It is well known that Mihai Oroveanu, who built up this collection of photographs, wished to establish a museum of photography in Romania.*

Many have entertained this institutional dream and yet it never materialized, so that each tried to realize it through their own means. The project that the team of Salonul de proiecte (Magda Radu, Alexandra Croitoru, and Ștefan Sava) organized is part of this common dream, but, unlike similar initiatives, its materialization is professional, and the display, research, and associated events are of European quality. However, despite being essential in this context of institutional lack, the exhibition series did not receive the necessary attention in the press, and so I felt the need to look more closely into it and the whole context. What you will not find in this text is an analysis of an image corpus – but I invite you to browse through it, online or in the space itself.

I CONSTANTLY THINK OF IT. THE PART OF OUR HISTORY WE DO NOT KNOW.

The Mihai Oroveanu collection is one of the largest private collections in Romania: it covers the period between 1850 and 1990 and works as a guide through the history of photography, a collection of small histories that nuance, or even decenter, the discourse of capital H History. Until the end of the year, the collection will be used in three exhibitions that “make visible a few broad areas of representations in the archive’s corpus, with a focus on architecture and the public space, representations of gender, and vernacular photography. Each exhibition will also be accompanied by three interventions from contemporary artists,” the curatorial team explains.

DECONSTRUCTING ABSENCE AS A CURATORIAL STATEMENT

I wrote above that the work practice of Salonul de proiecte is of European quality (for lack of a better term, I deliberately let slip this self-colonizing phrase). Why? Because the three curators’ mission is greater than



◀ Sus și mijloc: Imagini din expoziția *EXPO_01_BUC_ARH_SP.PUBLIC*, Salonul de proiecte, București, 2.10.2020 - 31.01.2021. Credit foto: Ștefan Sava.

Top and middle: Images from the exhibition *EXPO_01_BUC_ARH_SP.PUBLIC*, Salonul de proiecte, Bucharest, 2.10.2020 - 31.01.2021. Photo credit: Ștefan Sava.

Jos: Vedere din expoziția *EXPO_02_GEN*, Salonul de proiecte, București, 4.03. - 4.07.2021. Credit foto: Ștefan Sava.

Bottom: View from the *EXPO_02_GEN* exhibition, Salonul de proiecte, Bucharest, 4.03. - 4.07.2021. Credit photo: Ștefan Sava.

► Sus: Vedere din expoziția *EXPO_02_GEN*, Salonul de proiecte, București, 4.03. - 4.07.2021. Credit foto: Ștefan Sava.

Top: View from the *EXPO_02_GEN* exhibition, Salonul de proiecte, Bucharest, 4.03. - 4.07.2021. Credit photo: Ștefan Sava.

Jos: Album cu Târgul Moșilor din perioada interbelică, prezentat publicului în timpul unui tur ghidat, Colecția de Imagini Mihai Oroveanu.

Bottom: Album with Târgul Moșilor from the interwar period, presented to the public during a guided tour, Mihai Oroveanu Image Collection.



MĂ GÂNDESC LA EA MEREU. LA ISTORIA PE CARE NU NE-O CUNOAȘTEM.

Colecția Mihai Oroveanu este una din cele mai mari colecții private: acoperă o perioadă lungă, de la 1850 la 1990, și funcționează ca un îndrumar prin istoria fotografiei, o colecție de istorii mici care nuanțează sau chiar descentrează discursul Istoriei Mari. Până la finalul anului, colecția va fi exploatată în 3 expuneri, ce „fac vizibile câteva paliere largi de reprezentare din corpul arhivei, cu accent pe arhitectură și spațiu public, pe reprezentări ale genului și pe fotografia vernaculară. De asemenea, fiecare configurație expozițională este punctată de trei intervenții realizate de artiști contemporani”, explică echipa curatorială. Expunerile pornesc de la grupaje organizate chiar de Mihai Oroveanu: antropologic (figuri – domni, doamne, etc), industrie, localități, București și merge mai în profunzime organizându-le tematic pentru a face colecția lizibilă pentru cercetători în viitor. „Pentru a transforma o colecție într-o arhivă, accesul trebuie facilitat”, explică Magda Radu în cadrul turului ghidat.

DECONSTRUCȚIA ABSENȚEI CA STATEMENT CURATORIAL

Scriam mai sus că practica de lucru a Salonului este de nivel european (în lipsa unui termen mai potrivit am lăsat intenționat să-mi scape această exprimare cu tentă autocolonială). De ce? Pentru că misiunea trio-ului curatorial este mai mare decât simpla filtrare a unor fotografii vechi și pentru că o execută impecabil. Spațiul destul de limitat din Palatul Universul devine un hibrid multifuncțional: expunere, depozitare, cercetare și totodată rămâne *clean*, curat vizual, un fel de white cube cu elemente funcționale. *Am dezvoltat această structură special pentru expoziție și pentru amenajarea spațiului în care lucrăm. Este astfel vorba de o expunere a muncii din spate – acesta a fost conceptul nostru primordial. Este o modalitate de a arăta că munca din spatele oricărei expuneri, munca în sine, există și ea trebuie cumva recunoscută și înțeleasă. Instituțiile sunt construite ca spații neutre, care își ascund mecanismul intern și nouă ni se pare important să și arătăm lucrul acesta și este sigur vorba și de un considerent pragmatic*, a punctat Magda Radu în timpul turului ghidat.

Acest gest arhitectural devine o elegantă critică la adresa precariatului lucrătorilor culturali și personal îl citesc chiar ca pe un gest de artă politică care nu doar adresează lipsa Muzeului Fotografiei dar și subliniază complexitatea muncii invizibile din spatele întregului ecosistem al arhivei. De aceea Salonul a expus și structura din spate: cutii, fișe, indexarea imaginilor: ca statement de bune practici de abordare a arhivelor fotografice pe plan local. După ce sunt scanate și fișate, imaginile sunt împachetate la loc în forma de organizare gândită de Mihai Oroveanu, astfel încât gândul-intenție original (care cumulează această istorie a precarității cunoașterii vizuale) să rămână intact (know-how de arhivare european punctează cazuri de „malpraxis” în care colecții au fost demantelate spre „o mai eficientă” structură, ceea ce le-a deturnat scopurile și traiectoriile inițiale). Fotografia este rareori prezentă în discursul patrimonial (fie că e cel material sau imaterial), iar acele instituții care au fonduri importante de fotografie nu le valorifică și nu le scot la lumină.

Am vrut să înțeleg mai bine cum ar vedea echipa SdP

simply filtering some old photos and because they do it impeccably. The rather limited space at Palatul Universul becomes a multifunctional (and truly functional!) hybrid, combining exhibition, storage, and research, and managing to remain clean and visually neat, a kind of white cube with functional elements. *We developed this structure specially for the exhibition and to allow for a more complex arrangement of the space we work in. It is about exhibiting the work that goes on behind the scenes – that was our main concept. It is a way of showing that the work that goes into any exhibition exists and it needs to be somehow recognized and understood. Institutions are constructed as neutral spaces, which hide their internal workings, and for us it is important to also show these workings. And there are also, of course, pragmatic considerations*, explained Magda Radu during the guided tour.



This architectural gesture becomes an elegant critique of the precariousness that cultural workers face, and I also read it as a political art gesture that not only addresses the lack of a Museum of Photography but also underscores the complexity of the invisible labor that goes into the entire archival ecosystem. That is why Salonul de proiecte exhibited the underlying structure (comprising boxes, files, shelves, image indexes), as a statement of good practice in terms of working with photographic archives on a local level. After being scanned and catalogued, the images are packed into the organizational model conceived by Mihai Oroveanu, so that the original intent (which encompasses this history of the precarity of visual knowledge) remains intact (European archive know-how points to cases of “malpractice” where collections were taken apart with the purpose of a more “efficient” structuring, which compromised their initial goals and trajectories). Photography is rarely discussed in discourse around (material or immaterial) heritage, and those institutions that have important photography collections do not use or exhibit them.

I wanted to better understand how the SdP team sees this dream that is always prevented from materializing: *The Museum of Photography is still at the level of a project that will likely not materialize any time soon, as*

acest vis sufocat înainte de orice devenire-materie: *Muzeul Fotografiei se află într-un stadiu de proiect care probabil că nu se va concretiza prea curând, deoarece condițiile de posibilitate pentru fondarea unei astfel de instituții par extrem de incerte, dacă nu chiar precare. Viziunea asupra culturii în contextul local este mai degradă conservatoare și inerțială. Fotografia nu este considerată ca făcând parte în mod real din ceea ce se numește „patrimoniu”, deși contribuția ei la edificarea moștenirii culturale și a memoriei colective este cât se poate de evidentă. Nu există o strategie culturală națională de protejare și valorificare a arhivelor și colecțiilor, private și chiar și instituționale. Bugetele alocate sunt minime, iar specialiștii sunt de multe ori vulnerabilizați și decredibilizați. Asta este trista situație în care ne aflăm. Noi avem totuși optimismul că putem să facem o diferență în felul în care poate fi perceput demersul de protejare și valorificare a unui astfel de fond de fotografii, încercând în același timp să fim racordați la metode și problematici contemporane* – a explicat echipa.

Așadar, expoziția devine un gest manifest pentru crearea unui astfel de spațiu, un „iată!” care nu doar indică lipsa instituțională cât și oferă – prin exemplu total transparent – know-how-ul necesar dezvoltării unui asemenea spațiu. M-am tot întrebat care ar fi fost devenirea noastră dacă acest patrimoniu vizual ar fi integrat în educație, dacă ar fi însoțit cursurile de istorie făcute prin text. Și am vrut să aflu și viziunea altor persoane. Întâi am întrebat-o pe Adina Marincea, cercetătoare în studii media și totodată responsabilă de comunicare a expoziției:

„Cred că e important cum construim povești, narațiuni și interpretări pentru istoriile astea care nu sunt doar niște întâmplări seci și obiective, ci experiențe subiective, perioade din viețile altora ca noi. În afară de puținele filme (documentare), picturi și fotografii sau alte documente de arhivă, nu prea avem alte reprezentări vizuale ale acestor istorii, iar relațiile textuale tip «manualul de istorie» creează un soi de detașare față de ele, o înțelegere fragmentară și depersonalizată. Însă când ai și reprezentări vizuale, e mai ușor să-ți formezi niște imagini mentale, să contextualizezi, să observi nuanțe și detalii care ajută să reconstruiești «spiritul epocii», sau să surprinzi unele contraste uneori frapante, pe care textul de sine stătător nu are puterea să le redea. Cred că genul ăsta de documentare fotografică ne poate da o perspectivă istorică mai amplă prin care să înțelegem de unde vin contrastele pe care le vedem, care de cele mai multe ori sunt rezultatul unor lungi procese și tumulturi sociale, politice și istorice complexe. Pentru mine asta înseamnă a conștientiza că *a fi* în contemporaneitate nu se petrece în vid, ci în strânsă relație cu continuități și discontinuități istorice pe care le observăm sau nu. Iar arhivele fotografice pot fi un mijloc ludic și captivant prin care să ne (re)conectăm cu ele.”

Concluziile sunt la fiecare în parte.

the conditions necessary to found such an institution seem uncertain if not precarious. The local view on culture is rather conservative and complacent. Photography is not seen as a real part of what's called “heritage,” even though its contribution to edifying cultural heritage and collective memory is quite obvious. There is no national cultural strategy for protecting and working with archives and collections, private or even institutional. Funding is minimal and specialists are often vulnerable and distrusted. This is the unfortunate situation we find ourselves in. We, who are working on the Mihai Oroveanu collection, are still optimistic that we can make a difference in how work of protecting and using such a photography collection is viewed. At the same time, we try to stay connected to contemporary methods and issues - the team explained. The exhibition therefore becomes a manifesto-like gesture towards creating such a space, a kind of *voilà!* or *there you go!* that does not just indicate institutional lack but also offers, through a transparent example, the necessary know-how for developing such a space.

I kept asking myself what would have become of us if this visual heritage had been integrated into education, if it had accompanied our text-based history classes. But I also wanted to gain some insight into other people's views, so I asked Adina Marincea, a media studies scholar and the contact person of the Oroveanu collection project:

“I think it is important to construct narratives and interpretations for these histories, which are not just dull objective events, but subjective experiences, times in the lives of people like us. Outside of a few documentary films, paintings, photographs, and other archive documents, there aren't too many visual representations of these histories in Romania, and the textual narratives one finds in history books for instance create a kind of detachment from them, a fragmented and depersonalized understanding. When visual representations are also present, however, it is easier to create mental images, to contextualize, and to observe the nuances and details that allow you to reconstruct the “zeitgeist,” or to notice potentially striking contrasts that the text alone cannot convey.

I believe this kind of photographic documentation can give us a broader historical perspective to help us understand where the contrasts we see originate from, contrasts that, most of the time, are the result of long-term, complex social and historical processes and upheavals. To me this means being aware that *being* in the present does not happen in a vacuum but in a tight relationship with historical continuities and discontinuities that we either notice or we don't. And photographic archives can be a playful and captivating way of (re)connecting to them.” Draw your own conclusions.

Translated by Rareș Grozea

PETER KRAUSZ -

MEMORIA CA LOC, ISTORIA CA SITUARE

MEMORY AS PLACE, HISTORY AS SITUATEDNESS

Text: Horea Avram

Peisajul este în arta lui Peter Krausz nu doar un gen artistic, o simplă imagine sau o situație locativă, ci o *relație cu un loc*. O relație de mereu-căutare, de temporară identificare, un moment de trecere și/ sau un mod de activare a memoriei. Artistul nu caută nostalgic în peisaj „rădăcinile” sau, dimpotrivă, „tărâmul ideal”, ci mai degrabă *locul ca potențial de semnificare*: ca depozitar al memoriei, sau dimpotrivă, ca arhetip fără coordonate clare de timp sau geografie (de aici și peisajele sale fără cer și fără oameni) și care astfel se pretează la interpretări și practici discursive. Peisajul la Peter Krausz constituie axa centrală a artei lui, de-a lungul a peste 40 de ani. Relația vizuală cu locul (ca peisaj) a început în mod sistematic prin fotografie, în anul pe care l-a petrecut împreună cu familia la Roma, imediat după fuga din România din 1969, în drum spre Montreal, acesta din urmă devenit apoi reședință artistică și de viață. Altminteri, fotografia a rămas o preocupare constantă, utilizată în egală măsură ca instrument de cercetare artistică și ca eboșă de peisaj. Cu importanta diferență că în timp ce fotografia lui e întotdeauna locuită, peisajele sale sunt mereu pustii. Peisajele sale din anii '70 și '80 sunt adeseori instalații, obiecte, asamblaje ce ocupă spațiul fizic imediat și care se construiesc pe istorii factuale și mitologii subiective. Semnificative în acest sens sunt lucrări precum *Apele Styxului* (1984), un peisaj tratat nu ca imagine, ci ca exercițiu de imaginație: un asamblaj construit din baloturi de cârpe plus muleje în ghips reprezentând probabil sufletele celor care trec faimosul râu. *Același vapor, același uragan, același neant* (1982/1986) este o lucrare care scufundă privitorul într-o suprafață acvatică întunecată și densă (realizată în gudron, cărbune, pastel, pigment) care e „străpunsă” de câteva portrete desenate și obiecte suspendate, o sugestie a memoriei (s)elective, a memoriei ca act de situație în timp și spațiu. *Câmpie (peisaj pașnic)* (1986) este un asamblaj care sugerează, prin cele două lemne lungi rezemate de panou care converg ascuțit și dramatic, perspectiva accelerată a unei căi ferate care duce către ceea ce bănuim a fi ieșirea dintr-un lagăr de concentrare; portretul din partea inferioară și peisajul urban de factură nord-renascentistă care se decupează dincolo de poartă evocă atât realitatea suferinței, cât și posibilitatea (sau poate doar speranța?) eliberării. *Peisaj idilic* (1988) este un peisaj departe, de fapt, de starea de idilic: o imagine grea, apăsătoare, post-industrială, apocaliptică, realizată în ulei pictat pe fotografie, montată pe panou de lemn plus ramă de cupru oxidat care poartă astfel urmele atmosferei mereu schimbătoare din jur. Articularea memoriei are și o dimensiune istorică și politică în lucrările lui Peter Krausz, în special în peisajele anilor '80-'90. Temele și referințele, sugestiile și citatele pe care le invocă artistul, apoi culorile întunecate, detaliile subtile, expresivitatea intensă a desenului

In Peter Krausz's art, the landscape is not just an artistic genre, a mere image, or a locational situation, but a *relationship with a place*. A relationship of permanent seeking, of temporary identification, a moment of passage and/or a means of activating memory. The artist does not nostalgically seek in the landscape the “roots,” or, on the contrary, “the ideal realm,” but rather *place as signification potential*, as a repository of memory or, on the contrary, as an archetype with no clear temporal or geographical coordinates (hence his landscapes lacking sky and people) and which therefore lends itself to discursive and interpretative practices. The landscape has been the central axis in Peter Krausz's art for more than 40 years. His visual relationship with place (as landscape) began, systematically, with photography, in the year he spent with his family in Rome, right after fleeing Romania in 1969, on their way to Montreal, which later became his artistic and personal home. Photographs remained a constant preoccupation for him, and he used them both as an instrument of artistic research and as sketches of landscapes. With the important difference that while his photographs are always inhabited, his landscapes are always empty. His landscapes from the '70s and '80s are often installations, objects, and assemblages occupying the immediate physical space and constructed on factual histories and subjective mythologies. Works like *Apele Styxului* (*The Waters of the Styx*, 1984), a landscape treated not as an image but as an imaginative exercise: an assemblage built from piles of rags and plaster casts probably representing the souls of those crossing the famous river. *Același vapor, același uragan, același neant* (*The Same Ship, the Same Hurricane, the Same Nothingness*, 1982/1986) is a work that plunges the viewer in a dark and dense aquatic surface (made with tar, charcoal, pastels, pigment) that is “pierced” by some drawn portraits and suspended objects, referring to (s)elective memory, to memory as an act of situating oneself in time and space. *Câmpie (peisaj pașnic)* (*Field (peaceful landscape)*, 1986) is an assemblage that suggests, by means of two long sticks leaning against the canvas and converging sharply and dramatically, the accelerated perspective of a railway leading to what we presume must be the exit of a concentration camp; the portrait at the bottom of the painting and the northern-Renaissance-style urban landscape beyond the gate evoke both the reality of suffering and the possibility (or, perhaps, merely the hope?) of freedom. *Peisaj idilic* (*Idyllic Landscape*, 1988) is a landscape that is actually far from idyllic: a heavy, oppressive, post-industrial, apocalyptic picture – an oil-painted photograph – mounted on a wooden panel with an oxidized copper frame that bears the marks of the everchanging atmosphere around. The articulation of memory also has a historical and



Peter Krausz, *(No) Man's Land* (2010). Instalație, panouri pictate 246 x 124 cm. Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal. Prin amabilitatea artistului.
Peter Krausz, *(No) Man's Land* (2010). Installation, painted panels 246 x 124 cm. Côte-des-Neiges House of Culture, Montreal. Courtesy of the artist.



◀ Peter Krausz, *Champs (paysages paisibles)*, 1986. Instalație. Prin amabilitatea artistului.
Peter Krausz, *Fields (peaceful landscapes)*, 1986. Installation. Courtesy of the artist.

▶ Peter Krausz, *Exilul Elenei #10*, 2005. Secco, panou de lemn, 204 x 92 cm. Prin amabilitatea artistului.
Peter Krausz, *Helen's Exile # 10*, 2005. Secco, wood panel, 204 x 92 cm. Courtesy of the artist.



și a obiectelor utilizate în lucrările sale din acești ani construiesc un discurs care trimite, uneori direct, alteori în mod voalat la suferință sau izolare, la opresiune și societăți totalitare. Și aici mă refer în special la lucrările *Miserere* (1987) și *Archipelago* (ambele făcând parte din expoziția *Stations*, de la CIAC Montreal din 1987), lucrări gândite ca un ansamblu care evocă într-un ton poetic sumbru și cu rezonanțe angoasante în egală măsură Holocaustul (temă inspirată aici de cutremurătoarele istorii orale din emoționantul film *Shoah* al lui Claude Lanzmann) și taberele de muncă ale gulagului comunist (plecând de la teribilele *Povestiri din Kolyma* ale lui Varlam Shalamov, despre viața de deținut în gerurile Siberiei). Tot despre drame umane și mai ales despre serializarea acestora, despre modul cum natura transformă orice loc al suferinței în spectacol vegetal este vorba într-o altă serie, emoționantă la rândul ei, intitulată *Trenul de noapte* (1990).

Important de spus e că în aceste serii nu avem de-a face cu impostări ideologice sau sloganuri polemice, ci doar cu evocări tăcute, sugestii de istorie, exerciții de comemorare și vizualizare, plecând de la loc, de la memoria locului ca peisaj. În aceeași cheie trebuie văzută și lucrarea *Urme ale memoriei* (1992), instalată pentru prima dată în Montpellier, Franța, constituită din 250 de plăci de plumb așezate regulat pe perete și pe care sunt înscrise cu o dureroasă placiditate locul și data în care au fost persecutați evreii din Franța, între anul 535 și 1990. Formatul egal, „comemorativ” al plăcilor pare un inventar cinic, o repetiție care parcă în egală măsură reiterează și neutralizează drama, lăsând doar texturile și irizațiile diferite ale plăcilor în urma oxidării să individualizeze fiecare loc/eveniment. *Cer de plumb* (1991-1996) este o revizitare a instalației *Urme ale memoriei*: plăcile de plumb sunt acum pictate cu peisaje, serene exerciții cromatice cu ceruri colorate, luminoase, picturale, dar de sub care răzbat ca niște răni numele orașelor și datele evenimentelor antisemite. Prezența cerului trimite fără îndoială la „prezența celestă”, o sugestie cu atât mai surprinzătoare cu cât știm că artistul îi face extrem de rar loc – în ambele sale sensuri ale expresiei – în lucrările sale.

Începând din anii '90, peisajele lui Peter Krausz schimbă treptat tonul, renunțând la sugestiile politice și referințele istorice directe. Desigur, asta nu înseamnă abandonarea cu totul a ideii de peisaj ca loc al memoriei, ca matrice (temporară) a vreunei istorii. Peter Krausz crede, alături de artiștii Komar și Melamid, amicii săi pe care îi citează adesea, că „soarta și neșansa noastră este să trăim în istorie. Nu avem ce-i face. Trebuie să învățăm să navigăm prin istorie. Cei care nu cunosc istoria sunt ca vacile. Un artist care nu cunoaște istoria pictează ca o vacă, căci vacile nu au memorie”. De fapt asta e și diferența dintre a privi peisajul și a reprezenta peisajul căci, ne spune și filosoful Edward S. Casey în *Representing Place*, „reprezentarea nu este o chestiune contingentă, ceva pur și simplu secundar; este parte integrantă a percepției peisajului, parte a ființei sale și un element esențial pentru manifestarea sa” cu tot cu – trebuie să adăugăm – încărcăturile sale istorice, culturale și ce-or mai fi.

Într-adevăr, filtrele culturale prin care Peter Krausz își construiește ideea de peisaj – deopotrivă cel al stampelor orientale și cel al acelor *vedutas* și *vistas* occidentale – sunt hrănite de fascinația artistului pentru istorie, mitologie, religii, migrații, arheologie, arhitectură, adică de acele elemente care pot marca memoria – și

political dimension in Peter Krausz's works, especially his landscapes from the '80s and '90s. The themes, references, allusions, and quotes invoked by the artist, and then the dark colors, the subtle details, the intense expressiveness of the drawings and objects used in his works throughout these years construct a discourse that, sometimes directly and sometimes obliquely, references suffering or isolation, the oppression of a totalitarian society. Here I am referring especially to his works *Miserere* (1987) and *Archipelago* (both part of the exhibition *Stations*, at CIAC Montreal in 1987), works conceived as an ensemble evoking, in a somber, angst-ridden poetic tone, both the Holocaust (inspired by the troubling oral histories from Claude Lanzmann's moving film *Shoah*) and the work camps of the communist gulag (starting from Varlam Shalamov's disturbing *Kolyma Tales*, about the life of inmates in the Siberian cold). Another moving series, titled *Trenul de noapte* (*The Night Train*, 1990), is also about human dramas and especially about their serialization, about how nature transforms every place of suffering into a vegetal spectacle.

It is important to mention that there are no ideological principles or polemical slogans in these series, only tacit evocations, historical suggestions, exercises in commemoration and visualization, starting from place, the memory of place as landscape. That is also how the work *Urme ale memoriei* (*Traces of Memory*, 1992) must be viewed. It was first installed in Montpellier, France, and is made up of 250 slabs of lead placed evenly on the wall, on which, with painful placidity, are written names of places and dates in which Jews in France were persecuted between 535 and 1990. The consistent, “commemorative” format of the slabs seems like a cynical inventory, a repetition that both reiterates and neutralizes tragedy, leaving only the different textures and coloring caused by each slab's degree of oxidation to individualize each place/event. *Cer de plumb* (*Lead Sky*, 1991-1996) is a revisiting of the installation *Traces of Memory*: the lead slabs are now painted with landscapes, serene chromatic exercises with bright, colorful, pictorial skies, through which one can still glimpse the names of places and dates of antisemitic events like wounds. The presence of the sky is undoubtedly a reference to a “celestial presence,” a suggestion all the more surprising given that, in his works, the artist only very rarely makes space for it – in both meanings of the phrase.

Starting with the '90s, Peter Krausz's landscapes gradually shift in tone, abandoning direct political suggestions and historical references. Of course, that does not mean completely abandoning the landscape as a place of memory, as a (temporary) matrix of a certain history. Peter Krausz believes, together with artists Komar and Melamid, his friends whom he often quotes, that “our fate and misfortune is to live in history. There's nothing we can do about it. We must learn to navigate history. People who do not know history are like cows. An artist who does not know history paints like a cow because cows have no memory.” That is also the difference between looking at and representing a landscape, because, as philosopher Edward S. Casey tells us in *Representing Place*, “representation is not a contingent matter, something merely secondary; it is integral to the perception of landscape itself – indeed part of its being and essential to its manifestation,” together with, we must add, its historical and cultural loads.

astfel chiar aspectul – unui loc. Nu întâmplătoare este, deci, opțiunea sa pentru spațiul mediteraneean, o admirație mai degrabă ca o vrajă ce ține captiv artistul în ultimii 25 de ani. Denumirile unor serii de peisaje din această perioadă sunt sugestive în acest sens: *Peisaj și memorie: Toledo revizitat* (*Vanitas*) (1996), *Breviar mediteranean* (1998-1999), *Elegie anatoliană* (2001), *Exilul Elenei* (2004-05), *Vesperale* (2005), alături de care trebuie amintită, chiar dacă nu aparține geografic spațiului mediteraneean, tulburătoarea serie *Suita românească* (1995), care pune laolaltă fotografii de mari dimensiuni cu scenele unei înmormântări la țară, cu peisaje inefabile care contextualizează mut dramaticele secvențe fotografiate.

Un proiect aparte în demersul artistic al lui Peter Krausz – aparte pentru complexitatea sa scenografică și conceptuală – l-a reprezentat (*No*) *Man's Land*, prezentat la Montreal în 2010. Lucrarea este o instalație picturală, i-am putea spune, al cărei spațiu e definit de două șiruri de lucrări parietale, situate față în față. Pe unul dintre pereți se află un peisaj imens, fragmentat în opt panouri verticale situate la distanță egală unele de altele, formând ciclul subintitulat *Insula Afroditei*, iar vis-à-vis sunt amplasate unsprezece panouri verticale, tot de mari dimensiuni, subintitulate *Nekri Zoni*, lucrări aparent abstracte, dar care se dovedesc a fi interpretări ale unor imagini satelitare din Google Earth, compuse cu atenție după coordonatele lor geografice. Dacă primul ciclu e pictat în secco, o tehnică migăloasă, rafinată, care emană lumină, cea de-a doua e realizată în ulei și gudron, producând un efect greu, neguros. Avem astfel două viziuni diferite ale aceluiași loc, adică teritoriul de tip „no man's land” dintre cele două comunități din Cipru, greacă și turcă, stabilită ca o zonă tampon în urma frumoașei și a frumuseții, căci ne aflăm în chiar insula Afroditei, iar pe de alta, o reprezentare întunecată a „zonei moarte”, așa cum o numesc localnicii, un spațiu gol, un tărâm al nimănu, fără urme de viață sau locuire. Interesat de relația dintre peisaj și frontiere (mai ales cele disputate), artistul problematizează de fapt peisajul ca loc tranzitoriu, atât din punct de vedere politic și administrativ, cât și în sens conceptual și artistic; locul ca timp suspendat, un spațiu mediat (cultural) și mediatizat (prin fotografie și tehnologie digitală), văzut până la urmă ca o permanentă tranziție sau oscilare dintre tentația de a rămâne obiectiv și impulsul de a fi subiectiv în fața motivului.

Poate ceva din identitatea multiculturală a artistului (evreu-român-maghiar-canadian) marchează această fascinație față de tranzitoriul locului, față de frontiere, sau mai degrabă față de dorința desființării lor. La care, desigur, se adaugă și experiența aventuroasă a trecerii graniței în fuga sa spre Occident (cu repetate încercări de a trece din Cehoslovacia în Austria și momentele de așteptare extrem de tensionate în prezența grănicerilor) care și-au lăsat amprenta asupra modului său actual de a negocia prin mijloace artistice frontiera, de fapt, limita dintre lumi și actul trecerii acesteia.

Indeed, the cultural filters through which Peter Krausz constructs his idea of landscape – those of oriental prints and of western *vedutas* and *vistas* – are fed by the artist's fascination for history, mythology, religion, migrations, archaeology, and architecture, those elements that can mark the memory – and even the aspect – of a place. His choice of the Mediterranean space is therefore not coincidental. This space is like a spell under which the artist has been for the last 25 years. The titles of certain series of landscapes from this period are therefore telling: *Peisaj și memorie: Toledo revizitat* (*Vanitas*) (*Landscape and Memory: Toledo Revisited* (*Vanitas*), 1996), *Breviar mediteranean* (*Mediterranean Breviary*, 1998-1999), *Elegie anatoliană* (*Anatolian Elegy*, 2001), *Exilul Elenei* (*Helen's Exile*, 2004-05), *Vesperale* (2005), together with which we must mention one troubling series, though it does not belong geographically to the Mediterranean, namely *Suita românească* (*Romanian Suite*, 1995), which places side by side a number of large photographs showing a funeral in the countryside and a series of ineffable landscapes that silently contextualize the photographed scenes.

A special project in Peter Krausz career – remarkable in its arrangement and conceptual complexity – is (*No*) *Man's Land*, showcased in Montreal in 2010. The work is a pictorial installation, we could call it, whose space is defined by two rows of works on the walls facing each other. On one of the walls is a massive landscape broken into eight vertical panels set at an equal distance from each other, making up the cycle *Insula Afroditei* (*Aphrodite's Island*), and facing it are eleven large panels titled *Nekri Zoni*, apparently abstract works that are in fact interpretations of satellite images from Google Earth, carefully composed after their geographical coordinates. If the first cycle is painted *in secco*, an intensive, refined technique emanating light, the second is made in oil and tar, producing a heavy, dark effect. We see therefore two different views of the same place, a no-man's-land-type territory between the two communities in Cyprus, the Greek and the Turkish one, established as a buffer zone following the conflict of 1974. On one side, we see a beautiful image of beauty itself, for we are right on Aphrodite's island, while on the other we see a dark representation of the “dead zone,” as the locals call it, an empty space, a no man's land, with no traces of life or habitation. Interested in the relationship between landscape and borders (especially disputed ones), the artist problematizes the landscape as a transitory place, both politically and administratively and in a conceptual and artistic sense; place as suspended time, a (culturally) mediated and mediatized (through photography and digital technology) space, seen as a permanent transition or oscillation between the temptation to remain objective and the impulse to be subjective before the motive. Perhaps something of the artist's multicultural identity (Jewish-Romanian-Hungarian-Canadian) marks this fascination for the transitoriness of place, for borders, or, rather, their dissolution. To this can be added his adventures in border crossing in his flight to the West (with repeated attempts to cross from Czechoslovakia to Austria and tense moments of waiting in the presence of border guards) which has left its mark on the artist's current approach to negotiating, through artistic means, the border, that is, the limit between worlds, and the act of crossing it.

Translated by Rareș Grozea



PORTOFOLII PORTFOLIOS

Cristina Passima Trifon, *Panglică fără sfârșit*, 185 cm x 95 cm x 50 cm, carton ondulat, plexiglas transparent.
Cristina Passima Trifon, *Endless ribbon*, 185 cm x 95 cm x 50 cm, corrugated cardboard, transparent plexiglass.

BOGDAN MATEIAȘ - APROPRIERE ȘI DOCUFICȚIUNE DOCU-FICTION AND APPROPRIATION

Text: Marilena Preda Sânc

Spațiul vizual contemporan post-media se definește prin pierderea unei corporalități specifice formelor de artă tradițională – mă refer la pictură, sculptură – și spre o decanonizare și fluidizare a granițelor acestora cu celelalte medium-uri artistice și noile media. Hibridizarea practicilor artistice, discursul inter-medial, exploatarea și coroborarea unor surse tematice diferite din sfera cunoașterii umane, adesea științifice, modifică gândirea vizuală și procesul creativ. Artistul investighează contextual și produce imaginea/obiectul artistic conștientizându-și demersul artistic din perspectivă conceptuală și a despecificărilor survenite, inventând noi modalități de expresie artistică și formule de prezentare și receptare culturală.

Artele vizuale și performative din România, în acord cu scena internațională, se află într-o dinamică, uneori bulimică, în căutarea inovației, a unei paradigme atotcuprinzătoare și putem considera că sintagma post-media oferă instrumentele necesare cartografierii unui teritoriu real-virtual, imaginat, obiectualizat, spațializat și integrat existențial în multiplele straturi de rețele ale comunicării vizuale contemporane.

În peisajul post-media autohton, Mateiaș Bogdan se remarcă prin investigarea memoriei în contexte generate de vectori diferiți de spațiu și timp, ceea ce provoacă în opera artistului o reinventare a arhivei istorice într-o docuficțiune personală. Artistul își apropiază din internet fotografii cu personaje necunoscute pe care le așază în relații imprevizibile cu alte elemente și le însoțește adesea cu reflecții personale meditative. Imaginea devine hazard și premeditare, acceptare și evadare în mitologii posibile, într-un non timp istoric în care coexistă mai multe trecuturi-prezenturi și în care viitorul pare a fi doar o repetiție.



The contemporary post-media visual space is defined by traditional art forms' (painting, sculpture) loss of inherent corporeality, coupled with a de-canonization and blurring of the boundaries between those and other art mediums, as well as new media.

The hybridization of artistic practices, intermedia discourse, and the exploration/linkage of various thematic human knowledge sources, often scientific, are shaping visual thinking as well as the creative process. The artist researches contextually and creates the image/art object while conceptually self-aware, being mindful of these de-specificities and creating new modes of artistic



expression, display formulas, and cultural reception. In Romania, both the visual and performing arts, in synch with the international scene, are engaged in a sometimes-bulimic dynamic search for innovation, for an overarching narrative where the term post-media has emerged as a tool for mapping out this real-virtual, imaginary, objectified, spatialized, and multi-layered territory existentially integrated in the growing contemporary visual communication hive. In the local post-media scene, Mateiaș Bogdan stands out through his investigation of memory in contexts generated by various time-space vectors that create a reinvention of the historical photo archive through personal docu-fiction. The artist takes photographs from the internet featuring anonymous people that he rearranges into unexpected situations in relation to other elements, accompanied by meditative personal reflections. The image is thus both chance and planning, acceptance and escapism into possible mythologies, in a



▲ ◀ Bogdan Mateiaș, *Amintirile noastre / Spațiul nostru*, environment media, Fabrica de Zahăr, Babadag, județul Tulcea, 2008. Credit foto: Tudor Cucu.
Bogdan Mateiaș, *Our memories / Our space*, environment media, Sugar Factory, Babadag, Tulcea county, 2008. Photo credit: Tudor Cucu.

„Sunt un creator de imagini ce folosește WWW-ul pentru a «dezgropa» și interpreta amintiri anonime sau istorii periferice.” (M. B.)

„Fotografiile realizate de necunoscuți cu necunoscuți mă ajută să îmi creez propriile scenografii emoționale și arheologii vizuale.” (M. B.)

Unul din primele sale proiecte, *Amintirile noastre*, 2007, a reprezentat o cercetare complexă cu privire la soarta Fabricii de zahăr din Babadag, dezmembrată și abandonată după 1990. Mateiaș Bogdan a utilizat arhiva bazată pe amintiri și fotografii culese din comunitatea respectivă ca sursă și metodă de lucru. Fotografii din arhivă, colaje realizate de artist, au fost proiectate în spațiul industrial părăsit și convertit temporar într-un environment media.

Lucrările artistului, singulare sau asociate în expoziții personale ca ample instalații în care discursul vizual se metamorfozează din pictură în neon-art, colaj, proiecție și obiect, aduc un univers de întâmplări, trăiri, ale unor necunoscuți, în conversii subliminale vizuale care ne obligă să medităm asupra războiului, agresivității și valorilor umane, asupra noastră și a celorlalți. În seria de picturi și colaje *The Dark History*, dincolo de accentele de ironie, sarcasm, și atitudinea critică vis-a-vis de istorie, pe care artistul le însoțește cu un subtil umor și jucăușe nostalgii romantice, descoperim compasiune pentru un perpetuum mobile existențial.

Pictura este arheologie, declară Mateiaș Bogdan. Fotografii, imagini apropiate sunt transferate și suprapuse în mai multe straturi pe pânză. Fragmente de realitate purtătoare de semantici interferează, se dizolvă, dispar sub pete de culoare, datorate unor gesturi aleatorii – accident, hazard – și se reconfigurează în *palimpseste* cu valoare mnemonică.

non-historical time where multiple past-presents co-exist and the future seems to be just a repetition.

“I am an image creator that uses the WWW in order to unearth and interpret anonymous memories or peripheral histories.” (M. B.)

“Photographs taken by unknown people with unknown people help me create my own personal emotional scenographies and visual archaeologies.” (M. B.)

One of his first projects, *Our Memories [Amintirile noastre]*, 2007, entailed a complex research on the fate of the Babadag sugar factory, dismantled and abandoned after 1990. As source material and methodology, Mateiaș Bogdan used an archive based on recollections and photographs gleaned from the community.

Photographs from the archive, as well as collages by the artist were projected into the derelict industrial space, temporarily turned into a media environment.

The artist's works, either by themselves or put in dialogue with each other in monograph shows as large-scale installations where the visual discourse shifts from painting to neon-art, collage, video projections, and objects, bring forth a world of happenstances and feelings of anonymous actors in subliminal visual conversions that oblige us to reflect on war, aggression, and human values, on ourselves and others. In his painting and collage series *The Dark History*, beyond the ironic accents, sarcasm, and the artist's critical view on history, we also find a deep compassion for an existential perpetuum mobile.

Painting IS archeology, he declares. Photographs and found images are transferred and superimposed onto multiple canvas layers. Reality fragments bearing semantics interfere, dissolve, and disappear beneath random (accidental, hazardous) canvas strokes, reconfigured as mnemonic palimpsests.

Translated by andra nikolayi



Bogdan Mateiaș, *Ajutor pentru un suflet fracturat*, asamblaj, 36 × 16 × 5.5 cm, 2019.
Bogdan Mateiaș, *Help for a fractured soul*, assembly, 36 × 16 × 5.5 cm, 2019.



Bogdan Mateiaș, *Violența este o cușcă*, asamblaj, 26 × Ø 12.5 cm, 2020.
Bogdan Mateiaș, *Violence is a cage*, assembly, 26 × Ø 12.5 cm, 2020.

CRISTINA PASSIMA TRIFON

Text: Magda Cârneci



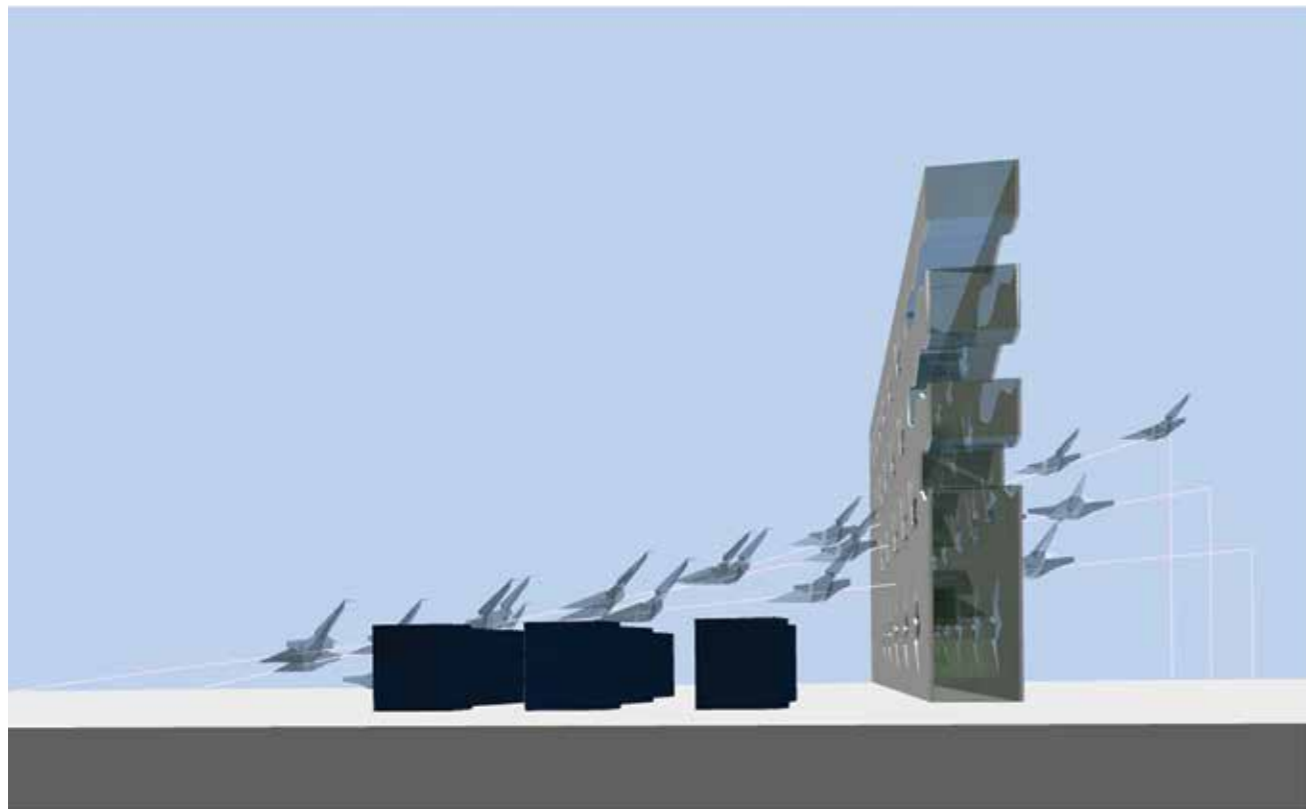
Absolventă de grafică la UNARTE din București, începându-și cariera artistică în anii 1990, Cristina Passima e o rară avis a spațiului cultural românesc de când s-a mutat la Paris acum peste două decenii. Cu un spirit deschis și jucăuș, dispus la experimente de tehnici și materiale surprinzător de eterogene, ea a dezvoltat diverse proiecte vizuale, dintre care unele ambientale implantate ca atare în parcuri pariziene. Formația ei de graficiană o urmărește în aceste lucrări, în care liniile expresive și petele de culoare intense creează o ambianță decorativă și ludică apropiată. Inserția formelor astfel create în natura înconjurătoare se produce firesc, dar conține și surpriza vizuală necesară unei conștientizări a privirii asupra raportului dintre artefact și natural. În mai multe proiecte create pe calculator, acest raport este explorat de artistă în direcția unei abstractizări sporite, deși dimensiunea decorativă, ambientală, nu lipsește niciodată. Decupaje de forme naturale (păsări) în materiale artificiale (plexiglas), nori de neon sau uriașe panglici din material abraziv duc mai departe, cu finețe și ingeniozitate, această căutare a unei visate armonizări între două regnuri opuse, cel tehnologic și cel natural, care-și dispută actualmente imaginarul artiștilor.

A graduate of the graphics department at UNARTE Bucharest, Cristina Passima began her career in the 1990s; she has been a rare bird in the Romanian cultural landscape since she moved to Paris over two decades ago. With an open and playful spirit, willing to experiment with surprisingly heterogenous techniques and materials, she developed various visual projects, some of which have been inserted as ambient works in Parisian parks. Her education as a graphic artist can be seen in these works, in which the expressive lines and the spots of intense colors create a suitable decorative and ludic ambiance. The insertion of these works in the environment is natural, but it also contains the visual surprise necessary for raising awareness about the relationship between the artifact and nature. In many computer-designed projects, this relationship is explored by the artist in the direction of an enhanced abstraction, although the decorative and ornamental dimension is always present. Crops of natural shapes (birds) in artificial materials (Plexiglas), neon clouds, or gigantic ribbons of abrasive material, with finesse and ingenuity, lead further this search of a dreamed harmony between two opposing kingdoms, the technological and the natural, currently disputing artists' imagination.



▲ Cristina Passima Trifon, *Cuplu*, 4 x 4 m, print digital, 2005.
Cristina Passima Trifon, *Couple*, 4 x 4 m, digital print, 2005.

◀ Cristina Passima Trifon, *WTC : 9/11*, serie de nouă picturi, 195 cm x 130 cm, acrilic pe pânză, 2012 - 2014.
Cristina Passima Trifon, *WTC: 9/11*, series of nine paintings, 195 cm x 130 cm, acrylic on canvas, 2012 - 2014.



Bleu, 2011-2015



▲ Cristina Passima Trifon, *Zarurile*, 16 cuburi, carton ondulat CO5, print digital, 2005.
Cristina Passima Trifon, *Dice*, 16 cubes, corrugated cardboard CO5, digital print, 2005.

◀ Sus: Cristina Passima Trifon, *Bleu*, simulare în All Plan 2016-2020.
Up: Cristina Passima Trifon, *Bleu*, simulare în All Plan 2016-2020.

Jos: Cristina Passima Trifon, *Zmeul*, 2,8 m x 5 m x R = 0,8 m, print digital, 2005.
Bottom: Cristina Passima Trifon, *Kite*, 2,8 m x 5 m x R = 0,8 m, digital print, 2005.

DIANA MATILDA CRIȘAN

Diana Matilda Crișan (n. 1995, București) reușește să se facă remarcată, în contextul revalorizării artelor textile pe scena contemporană, prin lucrările sale de broderie unde figura corpului feminin devine element central. Țese în jurul unor mitologii personale, abordând teme precum identitatea de gen, transgresiunea erotică, scenarii BDSM, extinderea esteticii corpului queer și poziția femeii în lumea artei, unde personajele feminine pot căpăta valențe mitologice de sirenă, vrăjitoare, sau demon. Aduce un comentariu dublului standard vizavi de corpul feminin, utilizat constant atât în media cât și în artă spre a fi obiectificat. Matilda are grijă ca acest lucru să nu se întâmple și în parcursul său artistic. Interesată de latura educativă a artei, nu doar de cea estetică, încearcă să rescrie reprezentările societății actuale ale eroticului printr-o viziune feminină, în raport cu dihotomia masculin-feminin, jocul de rol, fantezii și tabuuri. Fără a trece sub tăcere puternice rădăcini ancorate în feminism, ea se focusează mai curând asupra conceptului de transgresiune văzut printr-o lentilă queer feminină. Aproximarea de artele textile a coincis cu perioada trăită la Paris, unde prezența viguroasă a acestui mediu în expoziții, muzee, târguri de artă și bienale i-a atras atenția. Curiozitatea vizavi de acest mediu a luat amploare în perioada pandemiei, pe timpul stării de urgență, când a fost nevoită să se adapteze la noile restricții de circulație, absența magazinelor de materiale închise, ceea ce a coincis cu faptul că a fost nevoită să renunțe la spațiul atelierului din incinta unei fabrici, în schimbul un spațiu mult mai mic. Procesul de lucru implică o metodă de tensiune și totodată eliberare, căci acul străpunge materialul cu o anumită cruzime. Prin tehnica utilizată – broderia – se produce o descărcare emoțională imediată. Transformă personalul în mitologie, iar temele cu multă încărcătură autoreferențială nu sunt alese aleatoriu, ci merg mână în mână cu valoarea cathartică a acestei tehnici. Louise Bourgeois spunea într-un interviu: „Actul coaserii este un proces emoțional de reparație”. Plecând de la mitologie și istorii personale, Diana Matilda Crișan dorește să aducă vizibilitate asupra corpului feminin și funcțiilor sale fiziologice, subiecte de actualitate în contextul dezbaterilor despre necesitatea predării educației sexuale în școli. Artă poate educa, nu doar încânta. În urma unei expoziții la Muzeul Național de Artă Contemporană, intitulată *Modulated Histories/ Istории Declinate* și curatoriată de Laboratorul Artistic (Dana Pârvulescu, Iselin Luisa și Miruna Moraru), două dintre lucrările Dianei Crișan au fost ținta unor reacții furtunoase pe social media, reușind să atingă un nerv adânc în corpul privitorului, întărind astfel unul dintre rolurile artei, acela de a aduce în discuție tabuuri și prejudecăți.

DMC

Diana Matilda Crișan (b. 1995, Bucharest) succeeds in making herself noticed through her works of embroidery where the figure of the female body becomes a central element, in the context of the reassessment of the textile arts on the contemporary scene. She sews around personal mythologies, addressing concepts such as gender identity, erotic transgression, BDSM scenarios, the expansion of the queer body aesthetic, and the woman's role in the art world, where female characters can reach mythological dimensions, in the shape of a mermaid, a witch or a demon. She makes a commentary on the double standard regarding the female body, which is used constantly in the media as an object. Matilda takes care that this doesn't happen during her artistic process. Manifesting an interest in the educational side of art, not only the aesthetic one, she tries to rewrite the erotic interpretations of our present-day society from a woman's perspective in relation to the feminine vs. masculine dichotomy, role play, fantasies, and taboos. She rather focuses on the concept of transgression viewed through a queer female eye, without ignoring the powerful roots anchored in feminism. The pursuit of textile arts coincided with the period of time she spent in Paris, where the vigorous presence of this medium in exhibitions, museums, art fairs, and biennials caught her eye. The curiosity regarding this medium took over during the pandemic state of emergency when she had to adapt to the new circulation restrictions, the absence of textile shops, which had been closed, which also meant that she had to give up her studio space inside a factory and settle for a much smaller one. The work process involves a method that generates tension but also liberation, the needle that penetrates the fabric with certain cruelty. Through the technique she uses – embroidery – a feeling of emotional relief is immediately achieved. She transforms the personal into mythology and the themes that carry great self-referential significance are not randomly chosen but go hand in hand with the cathartic aspect of this process. Louise Bourgeois once said in an interview: “The act of sewing is a process of emotional repair.” Starting with mythology and personal histories, Diana Matilda Crișan wishes to bring visibility to the female body and its physiological functions, a current topic considering the debate on the necessity of teaching sexual education in schools. Art can also be educational not only entertaining. Following the exhibition at the National Museum of Contemporary Art titled *Modulated Histories*, curated by the “Artistic Laboratory” (Dana Pârvulescu, Iselin Luisa, and Miruna Moraru) two of Diana Crișan's works became the target of turbulent reactions on social media, she hit a visceral nerve in the viewer's body, reinforcing one of the purposes of art, that of shattering taboos and misconceptions.

DMC





◀ Diana Matilda Crișan, *Soarele (tarot)*, broderie pe bumbac, 40 x 30 cm, 2021.
Diana Matilda Crișan, *The Sun (tarot)*, embroidery on cotton, 40 x 30 cm, 2021.

▶ Diana Matilda Crișan, *L'amant imprudent [Amantul imprudent]*, 200 x 150 cm, 2021.
Diana Matilda Crișan, *L'amant imprudent [The reckless lover]*, 200 x 150 cm, 2021.

Diana Matilda Crișan, *Lună plină*, broderie pe bumbac, 40 x 30 cm, 2021.
Diana Matilda Crișan, *Full Moon*, embroidery on cotton, 40 x 30 cm, 2021.

GEORGE BODOCAN/BODO - PRIMITIVE URBAN

Text: Codrina Pricopaia & Claire Savina

Artistul româno-francez George Bodocan/BODO locuiește și lucrează în Franța. El consideră desenhul ca fiind limbajul universal original și cea mai veche formă de comunicare.

Definindu-se pe sine drept un observator social, el își vede propria muncă creativă ca o afirmare și o mărturie a interacțiunilor sale și ca pe o traducere a experiențelor umane, o traducere a propriilor sale observații.

Confruntat cu și conținut de sistemele și invențiile noastre umane, el a ales să ocupe un spațiu între conștient și inconștient din care să își facă observațiile. Un loc liber, pur și real, construit pe energii invizibile. Un ritual de purificare a sufletului prin linii și culori. Artă este, pentru artist, numai instrumentul prin care își exprimă percepțiile întâlnirii celorlalți.

Brâncuși a spus că el nu sculpta pasărea, ci zborul; Bodo crede că el nu desenează figurile umane, ci întâlnirea cu ele, interacțiuni de toate felurile și în toate formele, opera sa fiind obsesia care țese o radiografie socială. Grație aventurilor sale în spații alternative – mai exact, în clădiri locuite clandestin din Paris de peste zece ani, Bodo și-a dedicat timpul și energia creației, ajutat și sprijinit de diverse comunități. Acest mod de viață i-a permis să observe îndeaproape intimitatea umană, dar și să înțeleagă că efemerul este un parametru al construcției de proiecte. Acele proiecte de viață sunt motivate de umanitate, schimb și prietenie, oferind un model social și artistic pe care Bodo l-a experimentat, de care s-a bucurat și de care va rămâne legat. Ale sale *performances* de desen și deschiderea atelierului său către public sunt dovezi ale unei nevoi de a își comunica libertatea de expresie direct și spontan, de a inspira și a permite circulația energiilor.

Stilul său primitiv-urban, în evoluție constantă, a început să includă natura – deoarece artistul și-a mutat atelierul în zona rurală a Franței. Într-un peisaj mai puțin urban, compozițiile sale se ocupă și de tema singurătății. Lucrările sale, conținând din ce în ce mai multe straturi complexe de amintiri și experiențe trăite, prezintă o constantă: personajele sale sunt întotdeauna întoarse către soare și privesc spre viitor și absolut. Privirea este cea care dă viață personajelor sale și este, pentru Bodo, experiența originală. Este condiția întregii comunicări și originea legăturilor dintre oameni.

Traducere de Daniel Clinci

French-Romanian artist George Bodocan/BODO lives and works in France. He considers drawing to be the original universal language and the most ancient method of communication.

Defining himself as a social observer, he imagines his creative work as an affirmation and testimony to his interactions and translation of human experiences; a translation of his observations. Confronted and confined by our human systems and inventions, he has chosen to occupy a space between consciousness and unconsciousness from which to make his observations. A free place, pure and real, rooted in invisible energies. A soul-cleansing ritual through lines and colours. Art is, for this artist, simply the tool for expressing his perception of meeting others.

Brancusi said that he did not sculpt the bird, but the flight; Bodo thinks that he doesn't draw human figures but their encounters, interactions in all their states and shapes, his work being an obsession that weaves a social radiography. Thanks to his adventure in alternative spaces, namely: artistic squats in Paris for over 10 years, Bodo dedicated his time and energy to creation, being helped and supported by different communities. This way of life has allowed him to closely observe human intimacies, as well as to apprehend the ephemeral as a parameter in project building. Those life projects are motivated by humanity, exchange, and friendship, and offer an artistic and social model that Bodo experienced and enjoyed and to which he will remain linked. Live drawing performances and the opening of his workshops to the public are proof of a need to communicate his freedom of expression directly and spontaneously, to both inspire and allow the circulation of energies. His Urban-Primitive style, in constant evolution, has started to include nature – since the artist moved his workshop to the French countryside. In a less urban landscape, his compositions also engage with loneliness. His works, with more and more numerous and complex layers of memories and lived experiences, present a constant: his characters are always turned towards the sun, and they are looking towards the future and the absolute.

The gaze is what gives life to his characters and is, for Bodo, the original experience. It is the condition of all communication and origin of bonds between humans.



▲ George Bodocan, *Les murs du rencontre*, Galeria 1001 Arte București, 2021. Credit foto: George Bodocan.
George Bodocan, *Les murs du rencontre*, Galeria 1001 Arte Bucharest, 2021. Photo credit: George Bodocan.

▼ George Bodocan, expoziția *Primitiv Urban*, Galeria 1001 Arte București, 2021. Credit foto: Sorina Andreica.
George Bodocan, *Primitiv Urban* exhibition, Galeria 1001 Arte Bucharest, 2021. Photo credit: Sorina Andreica.





George Bodocan, *Humanoid harmony*, acrilic pe pânză 200 x 200 cm, 2020. Credit foto: Sorina Andreica.
George Bodocan, *Humanoid harmony*, acrylic on canvas 200 x 200 cm, 2020. Photo credit: Sorina Andreica.



George Bodocan, *To surrender*, acrilic pe pânză 100 x 100 cm, 2016. Credit foto: Sorina Andreica.
George Bodocan, *To surrender*, acrylic on canvas 100 x 100 cm, 2016. Photo credit: Sorina Andreica.

SU YAN

„Cunoaște Albul, păzește Negrul /
Cunoaște strălucirea, păzește umilința”
(Lao Zi).

Expoziția „Metamorfozele lui Dao seria III. Dao în spațiul românesc” de la Galeria Simeza, București desfășurată în aprilie-mai 2021 constituie seria a III-a din expozițiile pregătite pentru 2021, care redau prezența lui Dao în spațiul românesc prin câteva locuri emblematic: Cetatea bisericii din Alba Iulia, Cetatea Deva, Regia, situri arheologice la Sarmizegetusa, Vulcanii Noroiși din Buzău, Munții Făgăraș, Stâncile din Valea Prahovei...
După publicarea în 2009 a celor două traduceri Lao Zi - *Dao De Jing* și *Lao Zi și Biblia*, la care am lucrat vreme de 7 ani, am observat că Dao, care în chineză înseamnă cuvânt, rostire, logos, rațiunea, calea, principiul, dreptatea, măiestria de a crea ceva, ceea ce a generat toate lucrurile din univers, poate fi sesizat nu doar prin cuvinte, ci și prin culori, sunete, forme, miresme. Am avut revelația reîntâlnirii cu Dao al chinezilor și Cuvântul creștinilor în arta vizuală. Demersul meu artistic începe cu simbioza dintre caligrafia și pictura chineză și arta europeană contemporană. Am asociat

Su Yan, *Dao în spațiul românesc IV*, 80 x 120cm, tehnică mixtă.
Su Yan, *Dao in the Romanian space IV*, 80 x 120cm, mixed media.



“Know White, guard Black / Know
brilliance, guard humility.” (Lao Zi)



Su Yan, *Lambda și Dao*, 70 x 50cm, ulei pe pânză.
Su Yan, *Lambda and Dao*, 70 x 50cm, oil on canvas.

The exhibition “The Metamorphoses of Dao Series III. Dao in the Romanian space”, organized this year at Simeza Gallery in Bucharest, is the third from a series prepared for 2021, which aim to illustrate the presence of Dao in the Romanian space, through several emblematic places such as the Church Fortress in Alba Iulia, the Deva Fortress, Archeological sites at Sarmizegetusa, the Muddy Volcanoes in Buzău, the Făgăraș Mountains, the Cliffs in the Prahova Valley, etc.
After the publication in 2009 of the translation of the original *Dao De Jing* by Lao Zi and the treatise *Lao Zi and the Bible*, I noticed that the word “Dao” in Chinese has an extensive meaning such as word, utterance, logos, reason, path, principle, justice, the mastery of creating something, that generated all the things in the universe, which could be perceived not only by words, but also by colors, sounds, shapes, scents. I had the revelation of the encounter between the Chinese *Dao* and the Christian *Logos* in visual art. My artistic approach begins with the symbiosis between Chinese calligraphy and painting and contemporary European art. I associated the spontaneity of the calligraphic gesture with the dynamics of composing a visual structure/representation, the calligram of Dao is constant, but the compositional approach is variable. I came to an almost mathematical approach to how I imagined a few elements of the passage in Genesis. Calligraphy is a first art of plastic expression not only of words, but also of concepts, of the fundamental principles present in the phenomenon of knowledge.
In the beginning was the Word (John 1: 1) translated into Chinese: In the beginning was the Dao. The first attempt is the work called “The Beginning of the Beginnings.” “In the beginning was the Word (Dao),” “The Word became flesh,” and “The Word was God” – are calligraphic writings



Vedere din expoziție, Galeria Simeza.
Exhibition view, Simeza Gallery.

spontaneitatea gestului caligrafic cu dinamica alcătuirii unei structuri /reprezentări vizuale, constantă fiind caligrama lui Dao, iar variabilă fiind abordarea compozițională. Caligrafia este o primă artă a exprimării plastice nu doar a cuvintelor, dar și a conceptelor, a principiilor fundamentale prezente în fenomenul cunoașterii.
La început era Cuvântul (Ioan 1:1) tradus în chineză: La început era Dao. Prima încercare este lucrarea numită „Începutul începuturilor”. „La început era Cuvântul (Dao)”, „Cuvântul s-a făcut trup”, „Cuvântul era Dumnezeu” – sunt scrieri caligrafice pe o bucată de pânză, dintr-o cămașă, un produs românesc, de o calitate extraordinară, pe care am purtat-o timp de peste 20 de ani de când trăiesc în România. Motivul se reia ulterior prin alte încercări plastice de exprimare. Expoziția cuprinde și o serie de lucrări care povestesc chiar începutul creației caracterului lui Dao în ideogramele chinezești, cu o istorie de peste 5000 de ani, fiind singurele ideograme și pictograme care sunt folosite și în zilele noastre.
În această expoziție, culoarea dominantă este Negrul. De ce negru? Negrul este începutul artei. Din momentul în care omul a început să deseneze pe pereții peșterii, a ales negrul. Ulterior negrul folosit în istoria culturală a omenirii evocă originile sale rituale și rezonează cu sentimentul de renaștere. Deși, din punct de vedere optic, poate denota absorbția completă a luminii, la un nivel artistic mai profund, negrul este în sine (și prin sine) pentru strălucire. Negrul nu e numai culoarea limbajului, este mai ales limbajul caligrafiei și al poeziei... De la Geneză până la Big Bang, totul se bazează pe negrul preexistent pentru a evidenția strălucirea care urmează. Negrul nu este pur și simplu de unde începem, ci înainte de a începe.

on a piece of cloth taken from a shirt, a Romanian product, of extraordinary quality, which I wore for over 20 for years since I have been living in Romania. The motive is later resumed by other plastic attempts at expression. The exhibition also includes a series of works that tell the very beginning of the creation of Dao's character in Chinese ideograms, with a history of over 5,000 years, being the only ideograms and pictograms that are still used today.
In this exhibition, the dominant color is Black. Why black? Black is the beginning of art. Ever since the moment that man started making drawings on the cave wall, he chose black. Later, the black used in the cultural history of mankind evoked its ritual origins and resonated with the feeling of rebirth. Black is not only the color of language; it is especially the language of calligraphy and poetry... From Genesis to the Big Bang, everything is based on pre-existing black to highlight the glow that follows. Black is not simply where we begin, but before we begin.



EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA

DINCOLO DE CHIPUL CIOPLIT

BEYOND THE GRAVEN IMAGE

Text: Adriana Oprea

SENSUL SCULPTURII

Artiști: Apor – Nimbert Ambrus, Rudolf Bone, Norbert Costin, Teodor Graur, Roxana Ionescu, Adi Matei, Alexandru Mirutziu, Vlad Nancă, Mihai Olos, Alexandra Pirici, Bogdan Rață, Cristian Răduță, Mircea Spătaru, Patricia Teodorescu, Napoleon Tiron, Casandra Vidrighin

Curatoare: Liviana Dan

25.09.2020 - 24.01.2021, Kunsthalle Bega, Timișoara

5.03. - 20.04.2021, Galeria Sector 1, București



Vedere din expoziția *Sensul Sculpturii*, Kunsthalle Bega Timișoara, © Kunsthalle Bega.
View from the exhibition *The Meaning of Sculpture*, Kunsthalle Bega Timișoara, © Kunsthalle Bega.

With a title reminiscent of Anca Arghir's wonderful articles in the old issues of *Arta* about the conception of sculpture and the new forms and styles it had gained in Romanian art in the '60s and '70s, the exhibition *The Meaning of Sculpture*, at Kunsthalle Bega, Timișoara, was an elegant curatorial invitation. We are living in post-medium art history: art projects, books, exhibition spaces, and institutions approach the old media of art history either as something extinct and just now making a comeback or as something that transpires involuntarily, memoryless, in forms, places, ideas, and cultural areas where nobody would have expected. I know curators and artists who make exhibitions about photography that contain nothing about actual cameras. There is this whole phenomenon of detection and rediscovery – or, on the contrary, of banishing and disavowing old media and arts in contemporary technological, sophisticated, and unlikely paradoxes: exhibitions about painting with no trace of painting in them, studies about the pictorial or the sculptural that survive their own death, a spectral and sublime rebirth in a multimedia spectacle with flashing screens and digital sequins that ensures the success of many such exhibition formulas in the present. In the “age of amnesia” (Andreas Huyssen), this afterlife also transpires in types of participative and social art that contain within them, willingly or not, the defining elements of old media: drawing beyond drawing, architecture beyond architecture, craft beyond craft, color and sculptural form beyond themselves. The way Liviana Dan introduces the meaning of this new kind of sculpture in the Timișoara exhibition is through a short curatorial text that acts like a crash course on the history and theory of sculpture. Liviana Dan is a protean author who writes in many ways, sometimes fragmentedly and cryptically (which I don't necessarily like), other times extensively and explicitly, as is the case here (which I like a lot), where the curatorial text is a mature, synthetic presentation of the history, theory, and situation of the medium of sculpture in the present, to which the exhibition at Kunsthalle Bega refers through its curatorial selection. Liviana Dan talks about sculpture with a small s, sculpture without its grand tradition and without its ineluctable technological and ideological apparatus (the great bronze piece, the great monument, the great volume, the great virile master rousing form from stone like a woman from sleep), telling us that if we really want those, we need only look around us. We see the borders

Cu un titlu à la Anca Arghir, amintindu-mi de minunatele ei texte din vechea revistă *Arta* despre concepția sculpturii și despre noile ei forme și stiluri pe care le căpătase în arta românească a anilor '60-'70, expoziția *Sensul sculpturii* de la Kunsthalle Bega din Timișoara a fost o invitație curatorială elegantă. Suntem în *post-medium art history*: proiecte de artă, cărți, spații de expunere, instituții tratează vechile medii ale istoriei artei fie ca pe ceva care a dispărut și renaște, fie ca pe ceva care transpare involuntar, anamnezic, în forme, locuri, idei, zone culturale la care nimeni nu s-ar fi gândit înainte. Știu curatori și artiști care fac expoziții despre fotografie care să nu conțină nimic legat de camera de luat vederi în ele. E un întreg fenomen al detectării și redescoperirii – sau din contră, al izgonirii și dezavuării vechilor medii și vechilor arte în travestiuri tehnologice contemporane, sofisticate și improbabile: expoziții despre pictură fără picior de pictură în ele, studii întregi despre pictural sau sculptural care își supraviețuiesc ca medii artistice proprii morții, renăscând spectral și sublim în spectacularul multimedial cu ecrane lucioase și paiete digitale care face succesul multor rețete de producție și expunere azi. În „era amneziei” (Andreas Huyssen), acest *afterlife* transpare chiar și în forme de artă participativă și socială, care conțin în ele, voluntar sau nu, ingredientele definitorii ale *old media*: desen dincolo de desen, arhitectură dincolo de arhitectură, meșteșug dincolo de meșteșug, volum, culoare și formă sculpturală dincolo de ele însele. Liviana Dan introduce sensul acestei noi sculpturi din expoziția de la Timișoara printr-un succint text curatorial care preia funcția unui *crash course* în istoria și teoria sculpturii ca mediu. Liviana Dan e un autor cameleonic, scrie în multe feluri, uneori fracturat și criptic (când nu-mi place neapărat), alteori larg și explicit, cum e cazul aici (când îmi place mult), unde textul curatorial e o matură și sintetică prezentare a istoriei, teoriei și situației contemporane a mediului sculptural la care trimite, prin selecția curatorială, expoziția de la Kunsthalle Bega. Ea vrea sculptură fără S mare, adică sculpturalitate fără marea ei tradiție și fără ineluctabilul ei aparat tehnologic și ideologic (marele bronz, marele monument, marele volum, marele maestru viril care scoate forma din piatră ca pe o femeie din somn), și ne spune că dacă într-adevăr vrem asta, ne uităm atunci puțin în jur. Ne uităm la perimetrul lumii artei cu sculptura ei în ea, așa cum se uită la un spațiu, prin analogie, cel care știe că arhitectura e ceea ce rămâne după ce dărâmi toate zidurile. Unde și ce este sculptura dacă scoți din ea propriile-i ziduri, propriul ei mit ca artă majoră, și mult perpetuatele ei mitologii inițiatice de breaslă profesională? Am stat de vorbă cu artiștii pe care i-am găsit în zilele de după vernisaj la Timișoara, gravitând împreună cu ei în jurul lucrărilor selectate pentru *Sensul sculpturii*. Într-un *collective show* ai câte o piesă pusă sub reflector, dintr-un *puzzle* mult mai mare pe care îl știi (sau îl afli acum) ca fiind producția artistului în ansamblul ei, rămasă, prin regula jocului, în culise (de unde și caracterul ingrat al cronicilor de artă despre colective: nu poți spune tot ce-ar trebui spus, sau o spui trunchiat, lacunar, prin abreviere până la irelevant). L-am regăsit totuși pe Alex Mirutziu ca fiind mai mult ca oricând el însuși, un performer de cursă lungă dar și o sensibilitate foarte specială dincolo de performativitate și corporal – aici el e, cum e și în alte momente, *sleazy* și teatral, *smelly* și înmătășit, printre proteze, secreții, organe, corpuri care-i



Vedere din expoziția *Sensul Sculpturii*, Kunsthalle Bega Timișoara, © Kunsthalle Bega.
View from the exhibition *The Meaning of Sculpture*, Kunsthalle Bega Timișoara, © Kunsthalle Bega.

of art with sculpture within it like a person who knows that architecture is that which remains after tearing down all walls looks at a space. Where and what is sculpture if you remove its walls, its myth as a major art, and its much-perpetuated guild mythologies? I spoke to the artists who were in the city during the days after the opening, going through the artworks selected for *The Meaning of Sculpture* with them. In a collective show you have one piece in the spotlight that is part of a much greater puzzle which you know (or find out) to be the artist's work as a whole. As a rule, this greater part remains behind the scenes (hence the unsatisfying nature of reviews of collective shows: you can't say all that you should, or you say it fragmentedly, with gaps, condensed to the point of irrelevance). I found Alex Mirutziu more himself than ever, a tenacious performer with a truly special sensibility that goes beyond the performative and the corporeal – here, he is sleazy and theatrical, smelly and silk-like, among prostheses, bodily secretions, organs, and bodies that serve as instruments of knowledge and meaning-making. I recognized Cristian Răduță, the (former) young prodigy of the new generation of Romanian sculptors, from his well-known rhinoceroses to his obelisks, dogs, and menageries of living creatures in a humorous mass migration from one exhibition to the next in these last few years. From these menageries, only a supersized, lowbrow cat made it into the exhibition to playfully mock the idea of public



▲► Vedere din expoziția *Sensul Sculpturii*, Kunsthalle Bega Timișoara, © Kunsthalle Bega.
View from the exhibition *The Meaning of Sculpture*, Kunsthalle Bega Timișoara, © Kunsthalle Bega.

servesc drept instrumente de cunoaștere și producere de semnificație. L-am recunoscut încă o dată pe Cristian Răduță, (fost) copil minune al noii generații de sculptori români – de la binecunoscuții lui rinoceri la obeliscurile, căteii și menajeriile întregi de viețuitoare aflate într-o migrație masivă, plină de umor, de la o expoziție la alta în ultimii ani – din care aici s-a extras doar o, măi să fie!, pisică, dar una supradimensionată și *lowbrow* care ia în derâdere jucăuș ideea de monument și spațiu public. În schimb Bogdan Rață, unul din sculptorii români înzestrați, la mijlocul carierei, pedagog la școala de artă timișoreană, e aproape de nerecunoscut: mai nou nu mai face fragmentele de corpuri – sculpturalul prin excelență – care l-au făcut cunoscut, ci inversează jocul și ia amprenta, în toate sensurile – face cumva negativul fizic și conceptual al unora din lucrările propriilor lui studenți și produce la rândul lui lucrări pornind de la această sursă de inspirație. Se mișcă, altfel spus, în calitate de sculptor, în bătaia directă de pușcă a mitologiei de care vorbeam: obsesia maestrilor de a fi inimitabili, obsesia învățăceilor lor de a nu-i copia, obsesia ambilor de a nu fi confundabili unii cu alții, într-o dinamică profesională care, tocmai, îi predispune pe ambii la contaminare reciprocă prin însăși natura ei. Sculptura este – sau a fost – un mediu artistic în care, să ne amintim, „anxietatea influenței”, obsesia originalității și preocuparea pentru unicitate și excepțional, sunt, ca și în pictură, piatra și temelia, dogma *sine qua non* a tradiției artei. Selecția curatorului este atât de versatilă încât respectă conceptul expoziției chiar și atunci când pare să-l contrazică, jonglând de fapt cu noțiunea tradițională a sculpturalului: Napoleon Tiron și Mircea Spătaru, „grei” ai canonului sculpturii moderniste românești, pe care nu i-ai vedea neapărat într-o expoziție despre o sculptură care nu mai este ea însăși, sunt totuși prezenți. Hrănită poate de gustul pentru ruine al optzeciștilor, binecunoscuta epavă fotografiată a lui Teodor Graur, una din cele mai frumoase și melancolice imagini din arta noastră recentă, îl introduce în expoziție pe un artist care e una din cele mai consecvente, robuste și longevive prezențe în arta contemporană românească, un profesionist ordonat și coerent în toate secvențele carierei lui de artist, despre care Liviana Dan spune că, în instalațiile cu *ready-made*-uri prin care el comentează istoria estetică a modernismului, întotdeauna l-a considerat un sculptor, și pe ele, instalațiile, obiectele,

monument. On the other hand, Bogdan Rață, a gifted Romanian sculptor, now in the middle of his career, and a professor at the Timișoara art school, is almost unrecognizable: recently he has stopped making the body parts – the very essence of the sculptural – which have made him famous, instead turning everything on its head and taking fingerprints, producing physical and conceptual negatives of some of his students' works and then making his own works starting from those. In other words, as a sculptor, he moves in the firing line of the mythology we mentioned earlier: the masters' obsession to be inimitable, the students' obsession to not copy them, the obsession of both parties to not get mixed up, all in a professional dynamic that makes both prone to contamination. Sculpture is – or was – an artistic medium in which, let's keep in mind, the “anxiety of influence,” the obsession of originality, and the concern with one's uniqueness and magnificence are, as in painting, the very cornerstone, dogma, and sine qua non of its artistic tradition.

The curator's selection is so versatile that it respects the exhibition's concept even when it seems to contradict it by working with traditional notions of the sculptural: Napoleon Tiron and Mircea Spătaru, the heavyweights of the Romanian modernist sculpture canon, who you would not expect to see in an exhibition about sculpture no longer being itself, are yet present. Perhaps nourished by the taste for ruins characteristic of Romanian artists of the eighties, the famous photograph of a shipwreck, one of the most beautiful and melancholy images in recent Romanian art, introduces Teodor Graur, one of the most consistent, vigorous, and long-established Romanian artists, an ordered and coherent professional at all stages of his career. Because of his ready-made installations through which he comments on the aesthetic history of modernism, Liviana Dan says that, for her, he has always been a sculptor and his installations, objects, and projects have always been sculptures and nothing else. An artist I really like, Vlad Nancă, consistently works on a different side of the modernist heritage (together with Liviana Dan he has had a very elegant exhibition at Calina Gallery, a space with a pretty long and prolific activity recently, managed by the same Alina Cristescu hosting us at Kunsthalle Bega, at 10 Circumvalațiunii Street).



Vedere din expoziția *Sensul Sculpturii*, Galeria Sector 1, București. Credit foto: Nini Rădulescu.
View from the exhibition *The Meaning of Sculpture [Sensul Sculpturii]*, Sector 1 Gallery Bucharest. Photo credit: Nini Rădulescu.

proiectele lui, întotdeauna le-a văzut drept sculpturi și nimic altceva. Cineva care îmi place foarte mult, Vlad Nancă, lucrează pe un alt versant al moștenirii moderniste, și aici nu se dezice (împreună cu Liviana Dan făcuse o expoziție foarte elegantă la galeria Calina, un spațiu cu o destul de lungă și prolifică activitate recentă, administrat de aceeași Alina Cristescu, cea care ne găzduiește și la Kunsthalle Bega, pe strada Circumvalațiunii 10). Prin *Freedom she said* (2011), un fain video feminist, Patricia Teodorescu – cu care am discutat mult la Timișoara despre ce a însemnat pedagogia lui Napoleon Tiron, care-i fusese profesor pentru generația ei de studenți la sculptură în anii '90 – devenise un *icon* pentru mine, dar aici ea vine cu altceva, un experiment foto-cinematic în care o floare descrie o mișcare circulară continuă, creând astfel o formă impermanentă în spațiu, numită tehnic torus în geometrie (imagine pe care eu am văzut-o ca o dezvoltare a unei alte lucrări din 2013, *Rose (breath)*). Nu îi știam pe Casandra Vidrighin cu proiectul ei social despre migranți al căror mesaj răzbate dintr-un container de lemn care plutește parcă ținut în aer de un balon negru, și nici pe sculptorul tânăr cu nume ezoteric Apor-Nimbert Ambrus, cu o sculptură reticulară, rizomatică, asemenea cosmosului extins în toate părțile pe care vrea să îl reprezinte. (Ca și lucrarea lui, lucrările promoțiilor de licență și master ale școlilor de artă din toată țara, care pot fi văzute comprimat la expozițiile anuale *Diploma* ale celor de la The Institute din București, sunt o bucurie în general și, apropo de

Because of *Freedom she said* (2011), a nice feminist video, Patricia Teodorescu – whom I talked a lot to in Timișoara about what the teaching of Napoleone Tiron, the professor of her generation of students studying sculpture in the '90s, meant to her – became an icon for me. But in this exhibition she brings something else, a photo-filmic experiment in which a flower describes a circular motion, tracing a fleeting form in space which is called a torus in geometry (which I saw as a development of a previous work of hers, from 2013, *Rose (breath)*). I did not know Casandra Vidrighin, with her social project about migrants whose message makes its way out from inside a wooden crate that seems suspended in the air by a black balloon, or the young sculptor with the esoteric name, Apor-Nimbert Ambrus, who has a networked, rhizomatic sculpture, similar to the cosmos extending in all directions which it tries to represent. (Like his work, the works of recent bachelor's or master's graduates from art schools throughout the country can be seen every year at the *Diploma* exhibitions at The Institute in Bucharest, in a condensed form, and they are generally a joy to see. And, regarding the traditional medium of sculpture, they represent a statement that contradicts Liviana Dan, and Rosalind Krauss for that matter, telling us loud and clear that old-school sculpture still lives on in perfect identity with itself, thank you very much.) Two comically sized parallelepipeds quietly laugh at the myth of the pedestal, so assiduously cultivated in the grand history of western sculpture, especially public



Vedere din expoziția *Sensul Sculpturii*, Galeria Sector 1, București. Credit foto: Nini Rădulescu.
View from the exhibition *The Meaning of Sculpture [Sensul Sculpturii]*, Sector 1 Gallery Bucharest. Photo credit: Nini Rădulescu.

mediul tradițional al sculpturii, ele sunt un *statement* care o contrazice pe Liviana Dan, și pe Rosalind Krauss *for that matter*, și care ne spune răspicat că sculptura *old school* persistă totuși în perfectă identitate cu ea însăși, binemersi.) Două paralelipede exagerat de mari rîd molcom pe seama mitologiei pedestalului, cultivată asiduă în marea istorie a sculpturii occidentale, mai ales a celei de for public, fiind aici suptorii arhitecturali, de-un alb care se pierde frumos în *white cube*-ul general, ai unor infiniți de fragile lucrșoare liliputane: minusculele asamblaje, bijuterii constructivist-conceptuale ale lui Mihai Olos, pe care le văzusem în toată splendoarea diversității lor texturale la MNAC și la Galeria Plan B. În timp ce de undeva din spate apare un fel de altă versiune a acestora, explodată în spațiu, metalică, alambicată, contorsiunea lucioasă de aluminiu a *Zarului* frumos ca un candelabru căzut al lui Rudolf Bone, una din lucrările reîntoarcerii la artă de după 2000 a unui artist pe cît de interesant pe atît de discret, pînă la misterios. Totul e fie foarte mare, fie foarte mic în *Sensul sculpturii*, ca și cum jocul conceptual în jurul mediului sculptural ar implica nu doar transgresia medială (de la fizicalitatea sculpturii la imaterialitatea video și performativă) dar și registrul dimensional, ca și cum sculptura de dincolo de sculptură ar fi o tulburare de spectru metric, de scară, fie ceva infim fie ceva colosal, dramatic (performance-ul lui Mirutziu), în niciun caz ceva previzibil normal, „în parametri”. În acest sens, frontispiciul conceptual al expoziției, fără de care ideea ei ar fi fost într-adevăr incomplet ilustrată, poate fi practica performativă a Alexandrei Pirici, care a dat lovitura cu una din prezențele cele mai speciale și mai ieșite din parametri în Pavilionul României la Bienala de la Veneția (2013), când colectivul ei de performerii impersonau și actau corporal, ca niște sculpturi *vivante*, „chipuri cioplite” vii, diverse lucrări și proiecte internaționale de artă expuse anterior în bienală pe tot parcursul istoriei sale. În spațiul alb, scund, mai mult lat decît înalt, al fostei fabrici cu traverse uriașe, planșeul gri de beton separă etajul de sus al Kunsthallei de nou apărutul Mega Image care te întâmpină lângă o sală de sport la parter. Ca toate noile spații industriale în care vedem arta contemporană românească în ultimii ani, Kunsthalle Bega e un spațiu fotogenic, cum e și sculptura prin natura ei, iar fotografia e o creație a capitalismului târziu, ne-o spune Susan Sontag, nu scăpăm de el niciunde și nicicum. Tocmai în virtutea acestui capitalism târziu am putut ajunge eu la Timișoara să văd această expoziție – și îi sunt onest recunoscătoare profesional pentru o asemenea grațitudine Alinei Cristescu, inițiatoarea unui tip de mecenat privat (practicat și de cîtiva alții la noi) pe care mulți oameni de artă care se bucură de el îl consideră o realitate de la sine înțeleasă în lumea artei contemporane și binemeritată în propriul lor beneficiu, cînd de fapt nu e niciuna nici alta. Înotăm într-o lume plină de artiști, plină de imagini-chipuri cioplite și plină de bani, în care cele trei există, nefast, invers proporțional unele cu altele, vorba cuiva: „noi, creștinii, avem o relație bună cu imaginile, dar avem o relație proastă cu banii; în alte religii pare să fie invers”. *Sensul sculpturii*, o aliterație în acest caz reușită, este o expoziție ușoară, fără sosuri și pompoșenii, consistentă, profundă și jucăușă, făcută de un curator rasat într-un spațiu de artă fain și profesionist, care îți oferă ceea ce de fapt vrei întotdeauna să vezi: o expoziție pe care ți-ai fi dorit să o fi făcut tu însuși.

sculpture. So white as to almost blend into the gallery's white cube, they act as the bases of tiny infinitely fragile objects: miniature assemblages, Mihai Olos's conceptual-constructivist gems, of which I had seen the full splendor of their textural variation at Galeria Plan B. At the same time, from somewhere behind, a sort of second version of them appears, expanded in space, metallic, twisted: Rudolf Bone's beautiful, shiny aluminum contortion called *Dice*, like a fallen chandelier, one of the works marking the post-2000 return to art of an artist that is as interesting as he is discreet and mysterious. In *The Meaning of Sculpture*, everything is either very large or very small, as if the conceptual game played around the medium of sculpture involved not only medial transgression (from the physicality of sculpture to the immateriality of video and performance art) but also the transgression of expected size, as if sculpture beyond sculpture were a disruption of scale, either minuscule or colossal, dramatic (Mirutziu's performance), anything but predictable, normal, or “within parameters.” In this sense, the exhibition's conceptual frontispiece, without which its idea would have been incompletely illustrated, could be the performance practice of Alexandra Pirici, who took the spotlight as one of the most special and unconventional presences of the Romanian Pavilion at the Venice Biennale (2013), where her performance collective embodied and acted out various international artworks exhibited at the biennial throughout its existence, like living sculptures, living “graven images.” In the space of the former factory – short, white, wider than it is tall, lined with huge beams – the grey concrete decking separates the upper floor of the Kunsthalle from the newly opened Mega Image that greets you on the ground floor next to a gym. Like all new industrial spaces in which we see contemporary Romanian art recently, Kunsthalle Bega is a photogenic space, as is sculpture through its very nature, and photography is a creation of late capitalism (there is just no escaping it anywhere), as Susan Sontag tells us. It is precisely by virtue of late capitalism that I have been able to go to Timișoara to see this exhibition – and I am professionally grateful for this to Alina Cristescu, who has initiated a kind of private patronage (practiced by a few others in Romania), which many people in the contemporary art world who benefit from it take for granted and for something well-deserved for themselves, when in fact it is neither. We are swimming in a world full of artists, graven images, and money, in which the three unfortunately exist inversely proportional to one another; as someone once said: “we, Christians, have a good relationship with images, but a bad one with money; in other religions the opposite seems to be the case.” *The Meaning of Sculpture*, a successful alliteration (*Sensul sculpturii*), is a straightforward exhibition, without embellishments and pompousness. It is consistent, profound, and playful, made by a distinguished curator in a fine, professional art space that offers what you, in fact, always want to see: an exhibition that you wish you had made yourself.

Translated by Rareș Grozea

ELENA SCUTARU - AVATARURILE SCULPTURII ȘI ALE IDENTITĂȚII ÎN ERA PREFIXELOR POST SCULPTURĂ AND IDENTITY AVATARS IN THE POST-EVERYTHING ERA

ELENA SCUTARU: AVATAR
Sandwich Offspace (Atelierele Malmaison)
21.05 - 11.07.2021

Text: Raluca Oancea



Elena Scutaru, *Portret al unui necunoscut*, teracotă angobată, soclu de pin, 2014.
Elena Scutaru, *Portrait of a Stranger*, Terracotta, Pine Base, 2014.

Modernizarea sculpturii a presupus, printre altele, renunțarea la un mod de reprezentare topologic, în care lucrarea era creată pentru un spațiu anume, semnificația sa construindu-se în directă legătură cu istoria unui loc (momente, personaje relevante). După cum nota Rosalind Krauss în *Sculpture in the Expanded Field*, această renunțare a permis sculpturii

Modernizing sculpture meant, among other things, giving up on a topological representation approach, where the artwork was created for a specific space, building its meaning in accordance to a certain place's history of moments and key players. As Rosalind Krauss observed in *Sculpture in the Expanded Field*, this rejection allowed for sculpture's separation from moment-based thinking, freeing it towards nomadism and multiplicity. The very definition of the concept of *sculpture* has seen sharp shifts since the emergence of seminal works like Rodin's *Balzac*, a statement in itself, repudiated by the Parisian who commissioned it for being too subjective, thus free to roam in multiple versions and inhabiting museums around the world today. The pedestal, this umbilical cord that once used to link the sculpture to both the architectural tissue and the history of a certain type of housing, has been completely dissolved or simply integrated into the artwork. Elena Scutaru's show *Avatar*, which opened at Sandwich gallery in the new Offset within the Malmaison Studio complex (Atelierele Malmaison din București), reiterates all these changing principles in a discourse that links sculpture's own permutations with contemporary identity politics under the *post*- tutelage – post-modernism, post-feminism, post-humanism, post-truth. Honing her skills in the epoch of hope and openness right after the fall of the communist regime of the early '90s, Elena Scutaru had the opportunity to study with Napoleon Tiron and travel to Germany, where, alongside Marcel Scutaru, they assisted famous diaspora artist Peter Jacobi. Her influences are thus varied, including Western artists such as Kiki Smith, Louise Bourgeois, Antony Gormley, or Sarah Lucas. As for the Romanian scene, her artistic sensitivities stretch both towards the eighties generation and its intermediate waves, as well as the effervescent 1965-1974 period that critic Magda Cârneci associates with the cultural liberalization that allowed for the local experimental neo-avantgarde to flourish. We can thus trace an interest for exploring inner worlds, the expressionist reading for human faces and affects, pop irony, mixing multiple media, as well as the use of unconventional materials and readymade objects in her work. Scutaru's recent work, centered around a series of previously unreleased characters, masks, and virtual



Vedere din expoziție. Credit foto: Sandwich & Elena Scutaru.
Exhibition view. Photo credit: Sandwich & Elena Scutaru.

desprinderea de logica monumentului, eliberând-o în direcția multiplicității și a nomadismului. Însăși definiția conceptului de sculptură a înregistrat modificări abrupte odată cu apariția unor lucrări manifest precum *Balzac* al lui Rodin, prea subiectivă pentru a fi acceptată de comanditarul parizian, liberă în schimb a circula în variante multiple, populând astăzi muzee din întreaga lume. Soclul, cordon ombilical ce odinioară conecta sculptura la țesutul arhitectural cât și la istoria unui tip de locuire, a fost dizolvat sau integrat în lucrare. Expoziția *Avatar* a Elenei Scutaru, deschisă de galeria Sandwich la noul Offset din cadrul Atelierele Malmaison din București, reia toate aceste principii ale schimbării într-un discurs care pune în relație mutațiile sculpturii cu cele ale identității în epoca recentă a prefixelor post (postmodernitate, postfeminism, postumanism, postadevăr). Formată în anii '90, în perioada de speranță și deschidere care a urmat prăbușirii regimului ceaușist, Elena Scutaru a avut ocazia de a studia cu Napoleon Tiron și de a călători în Germania, unde, împreună cu Marcel Scutaru, l-a asistat pe cunoscutul artist din diaspora, Peter Jacobi. Influențele ei sunt în consecință multiple, incluzând artiști occidentali precum: Kiki Smith, Louise Bourgeois, Antony Gormley, Sarah Lucas. În ceea ce privește scena românească, vecinătățile artei privesc atât *generația optzeci* și valurile intermediale cât și anii 1965-1974, pe care Magda Cârneci i-a asociat cu liberalizarea culturală ce a făcut posibilă lansarea experimentelor de neoavangardă. Regăsim astfel: interesul pentru sondarea interiorității, citirea expresionistă a chipului și a afectelor umane, ironia pop, intermedialitatea, folosirea unor materiale neconvenționale și a obiectelor *readymade*. Creația recentă a Elenei Scutaru, centrată în jurul unei serii inedite de personaje, măști, identități virtuale, lansează o salutară încercare de resemnificare a conceptelor „date dispărute” de reoreticienii imaginii

identities sets about a hopeful attempt of re-instilling meaning into concepts marked as “extinct” by image theorists (Benjamin, Virilio) such as aura, authenticity, or persona. She shows full-scale representations of the human figure, derived from the mannequin motif, that evolve over time, gathering connotations outside the realm of the fragmented, organ-less virtual body. This continual sculptural investigation of body and identity has translated into participating in a series of exhibitions, being awarded the Visual Artists' Union (Uniunea Artiștilor Plastici) award for sculpture in 2019. One defining aspect of the aforementioned shows is the characters' interaction both with the space and the viewer. If in her 2019 solo show *Elevatio*, curated by Simona Vilău and Adriana Oprea, at the Mogoșoaia Museum (Muzeul Mogoșoaia), her characters were either suspended or gathered in a Dionysian choir doubled by sonic incantations, in her Malmaison show they are separate, in formation, or simply oppositional. The separation takes place with being isolated in a claustrophobic room attributed to an enigmatic character, whose body is restrained by an elegant resin and plaster corset, created after 2003, a self-referential mold of the artist herself, later accessorized with a taxidermy creature as headgear. Facing it, in a much larger hall, an eclectic group of characters are theatrically confronting the viewers. This play on relationship modes incites both a commentary on the individual/group dichotomy and an analysis of the way artwork and space relate to one another after the dissolution of traditional opposites: full/empty, form/matter, sculptural object/space. Furthermore, two of the works shown in *Avatar* touch on the various metamorphoses of the pedestal, from the Ancient Greek-Roman columns to the modern day rolling suitcase, this necessary mobile support for our nomadic, fluid lifestyle. Another important direction to consider is the

tehnice (Benjamin, Virilio) – aură, autenticitate, *persona*. Este vorba de reprezentări la scară 1:1 ale siluetei umane, ce au la origine motivul manechinului, dar care evoluează în timp, adunând conotații din zona corpului virtual, fragmentat, fără organe. Acest demers susținut de investigare sculpturală a corpului și a identității se concretizează într-o serie de participări expoziționale și obținerea premiului Uniunii Artiștilor Plastici pentru sculptură în 2019.

Definițiile pentru expozițiile amintite este relația personajelor cu spațiul și spectatorul. Dacă în contextul personalei de la Muzeul Mogoșoaia (*Elevatio*, 2019, curatori Simona Vilău și Adriana Oprea) personajele erau suspendate în aer sau adunate într-un cor dionisiac (susținut de incantații sonore), expoziția de la Malmaison le va separa, grupa, opune. Separarea se instituie odată cu izolarea într-o încăpere claustantă a unui personaj enigmatic, al cărui corp este imobilizat într-un corset elegant din ipsos și rășini (creat după un mulaj autoreferențial al artistei din 2003, accesoriizat într-o fază ulterioară cu o „vietate împăiată” pe post de podoabă capilară). Față în față cu acesta, într-o sală mai largă, un grup eterogen de personaje înfruntă teatral spectatorii. Acest joc al relaționărilor generează atât un comentariu privitor la opoziția individ/comunitate cât și un prilej de analiză a raportului dintre operă și spațiu în urma disoluției dihotomiilor tradiționale: gol/plin, formă/materie, obiect sculptural/spațiu. În plus, două dintre lucrările incluse în expoziția *Avatar* reușesc să problematizeze metamorfozele soclului de la pedestalul coloanelor antice către modelul *trollerului*, suport mobil necesar existenței nomade, fluide.

Performativitatea se relevă la rândul său ca o coordonată importantă. Construcția lucrărilor include astfel luarea unor mulaje, corpul și chipul evoluând în timp. Aceeași paradoxală apropiere a sculpturii de artele spectacolului este confirmată de personajele teatrale, a căror expresie percutantă și disponibilitate pentru recontextualizare lansează un discurs al ființării ca situate în relație și al imposibilității limitării în timp sau spațiu. Personajul principal al expoziției *Avatar*, un șaman asamblaj compus, printre altele, dintr-o masă de tarot și o oală destinată preparării potjiunilor cathartice, îmbină performativitatea cu principiul intermedialității. Tuturor acestora li se alătură dematerializarea: materialele monumentale sunt înlocuite de hârtie, carton ondulat, ipsos, obiecte *readymade* resemnificate. Gândite ca remix postmodern între postura imobilă a statuarului antic, identitatea incertă a manechinului și celebra *vizualitate fără privire* (Virilio), personajele de la Malmaison exhibă corpuri de lemn (ce iau uneori forma unui sicriu abstract), hârtie de nepal mulată cu rășină acrilică (în forme ce îmbină umanul cu roboticul și canelurile coloanelor grecești), piele albă artificială, tablă zincată cu accente pop (un don Quixote de tinichea, cu trunchi de burlan și umerii acoperiți de o mantie roșie, se sprijină pe un băț de schi).

Sondând cu o ascutită intuiție evoluția fluidei identități contemporane, fără gen sau natură, pe palierele fragmentării, multiplicității, relaționării problematice dintre individ și comunitate, cercetarea Elenei Scutaru reușește o relevantă redefinire a sculpturii ca *work in progress* și act performativ de sorginte *body art*, ce transgresează actul punerii în formă și al limitării.

În acest context, limita unei ființe sau opere este interpretată heideggerian, nu ca închidere, ci tocmai ca punct de plecare în definirea acestora.

performative element, as the construction of the works integrates taking actual molds that trace the evolution of the body and face over time. This paradoxical proximity of sculpture to the performing arts is echoed again by the dramatic, theatrical characters, whose piercing expressions and openness to recontextualization talk about being-as-relating, together with the impossibility of being constrained by time and space. The protagonist of *Avatar* is an assemblage of a tarot table and a pot for witches' brew in the form of a shaman that combines performativity with intermedia principles, coupled with dematerialization: monumental materials are replaced by paper, cardboard, plaster, or readymade objects instilled with new meanings.

Conceived as a postmodern remix between the immobile pose of ancient statues, the relative anonymity of the model and Virilio's famous *vision without producing any visual output*, the Malmaison protagonists display wooden bodies that sometimes verge towards abstract coffins, Nepal paper molded with acrylic resin in shapes that mix human with android and Greek column decoration, or white artificial skin, or pop-accented galvanized steel in the form of a tinplated Don Quixote with a drain pipe body and a red cape draped over his shoulders leaning on a ski stick. Investigating the evolution of today's fluid identity, free of gender or nature with a piercing intuition in the realm of fragmentation, multiplicity, and the problematic dynamic between self and community, Elena Scutaru achieves a relevant reframing of sculpture as *work in progress*, as a body-art, descending performative act that transgresses form and limitations. Within this context, the boundaries of being or artwork take on a Heideggerian turn, not as closure, but as a starting point in their very definition.

Translated by andra nikolayi

► Elena Scutaru, *Autoportret cu pasăre*, rășină, ghips, blană artificială, 2003 - 2015.
Elena Scutaru, *Self-portrait with bird*, resin, plaster, artificial fur, 2003 - 2015.



LUCIAN BRAN - PE URMELE UNUI PEISAJ FĂCUT ABSENT ON THE TRAIL OF A LANDSCAPE MADE ABSENT

FROM CENTURIES AGO TO EONS TO COME

Artist: Lucian Bran
Galeria ElectroPutere, Craiova
23.04. - 23.05.2021

Contextul pandemic al anului trecut pare să nu fi făcut nicio diferență în programul de vară AiR al galeriei Electroputere, și, după cum ne-a obișnuit spațiul craiovean de artă contemporană, în acest an au fost organizate expoziții dedicate lucrărilor produse în respectivele rezidențe artistice. Din acestea, de prima expoziție personală a beneficiat *From Centuries Ago to Eons to Come (Din secole în urmă spre eonii care vor veni)*, de Lucian Bran, o serie fotografică axată pe insula Ada Kaleh și notoria sa istorie recentă (din care am văzut deja o parte în expoziția de grup *D Platform Season 2*, la Victoria Art Center, în 2017, curatoriată de Raluca Oancea).

O mică parte din lucrări le-am văzut și cu ocazia expoziției de grup *D Platform Season 2* de la Victoria Art Center, în 2017, curatoriat de Raluca Oancea. Însă era nevoie demult de un spațiu dedicat unui demers artistic ce, tratând istoria insulei Ada Kaleh, întruchipează perfect calități descrise de Thomas Weski ca „artistice și documentare”, „prezență istorică” și „o descriere precisă a obiectului”. Într-adevăr, precum incertele granițe geopolitice ale insulei pe parcursul anilor, proiectul lui Lucian Bran se situează însuși la o răscruce. Acesta documentează urmele unei strămutări absurde de populație și aferenta memorie colectivă rămasă, folosindu-se în același timp de un peisaj *făcut* absent pentru a pune sub semnul întrebării dominația omului asupra pământului (terenului) și ce înseamnă să *locuiești* pe acesta în fața enormității timpului și mâinii implacabile a sorții.

Expunerea întregii istorii a insulei este deopotrivă redundantă și departe de scopul textului de față, dată fiind abundența de surse de informare disponibile azi. Pe scurt însă, aceasta a avut un trecut tumultos pe parcursul secolelor XVIII și XIX, trecând în repetate rânduri de la Imperiul Otoman la Imperiul Austro-Ungar și invers. Disputa dintre cele două puteri s-a sfârșit când insula a devenit o enclavă turcească, pentru a fi cedată într-un final României prin Tratatul de la Lausanne în 1923. Iar scufundarea sa definitivă în 1970, în timpul construcțiilor la barajul Porțile de Fier, a fost un șoc pentru populația sa (predominant turcească), care, până atunci, se dovedise de altfel extrem de rezistentă. Acestea fiind spuse, înainte de a continua ar trebui să menționez și că Ada Kaleh joacă pentru artist mai degrabă rolul unui *personaj* absent decât cel al unui peisaj. (Desigur, *peisaj* nu înseamnă pur și simplu mediul înconjurător, ci ceva ce se definește prin uzul social, peisajul fiind esențialmente determinat cultural, mereu legat de o civilizație, format prin acțiunea și interacțiunile omenești.) Cum altfel, dat fiind nu numai

Text: Andrei Mateescu

Last year’s pandemic context seems to have made no difference for Electroputere Gallery’s AiR summer programme and, as is customary for Craiova’s contemporary art space, this year saw a number of shows dedicated to the works developed during the artists’ residency there. Among them, the first project to receive the attention of a solo exhibition was Lucian Bran’s *From Centuries Ago to Eons to Come* – a photographic series focusing on the Ada Kaleh island and its notorious recent history.

We first managed to catch a glimpse of the work in the D Platform Season 2 group show at Victoria Art Center, in 2017, curated by Raluca Oancea. A dedicated venue, however, was long overdue for an artistic endeavour which, in its treatment of Ada Kaleh’s story, perfectly embodies qualities defined by Thomas Weski as “artistic and documentary”, “historically present” and “a precise description of the object.”¹ Indeed, similar to the island’s own blurred geo-political (border)lines throughout the years, Lucian Bran’s project sits at a crossroads itself. Namely, it documents traces of an absurd population displacement plan and the collective memory left in its aftermath, while simultaneously using landscape *made* absent to question man’s hold on land and what it means to *dwell* on it when faced with the enormity of time and with fate’s fickle finger.

Rigorously recounting the islet’s history is both beyond this text’s scope and redundant, given the abundance of source material available today. But suffice to say it had a tumultuous past throughout the 18th and 19th centuries, repeatedly exchanging hands between the Ottoman Empire and the Austro-Hungarian one. The dispute between the two resolved when it became a Turkish exclave, only for it to be given in the end to Romania in the Treaty of Lausanne in 1923. When it was finally submerged in 1970 during the construction of the Iron Gate dam, it came as a shock to its (predominantly Turkish) population, who otherwise proved to be extremely resilient up until that point.

All that being said, going forward I should probably disclose that Ada Kaleh serves for the artist a role more in tune with an absent character than of a landscape. (Of course, landscape is not just another term for the surrounding environment but also for something that is defined through social use, for landscape is always culturally determined per se, ever linked to civilisation and formed by human hand and interactions.) After all, not only is the memory of this small strip of land still vivid in the population surrounding the Danube and beyond (its Google Maps marker a testament to this), but by way of speculative documentary process the artist

Stânga: „Fosta locație a insulei Ada Kaleh”, 2017.
Dreapta: „Insula K, Golful Musura”, 2017.
[fiecare]
Negative dezvoltate cu apă din fluviul Dunărea, imprimare ultracrom.
50 x 40 x 15 cm, lightbox. Credit foto: Electroputere Gallery.

Left: “Former location of Ada Kaleh island”, 2017.
Right: “K Island, Musura Bay”, 2017.
[each]
Negatives developed with water from the Danube river, ultrachrome print.
50 x 40 x 15 cm, lightbox. Photo credit: Electroputere Gallery.



că amintirea acestei mici fâșii de pământ este încă vie în populația din jurul Dunării (și dincolo de ea, markerele de pe Google Maps confirmând acest lucru), dar și că, prin procesul de documentare speculativă, artistul reușește să pună la îndoială chiar și presupusa sa dispariție geografică.

Un exemplu grăitor al acestei abordări, care din multe puncte de vedere stă la baza proiectului, se găsește în printurile argintice din colțul din dreapta odată intrat în galerie. Studiul lui Bran pe marginea aluviunilor dunărene folosește camera foto pentru a urmări mișcările sedimentelor, pe durata a patru săptămâni și în patru locuri – Sucidava, Corabia, portul Calafat, plaja Calafat. Pentru a se lua în calcul distanța parcursă de aluviuni – 57 de metri pe săptămână – o fotografie a fost făcută în fiecare săptămână, camera fiind mutată corespunzător de la poziția inițială. Date fiind cele două casete luminoase din expoziție, conținând film dezvoltat cu apă din Dunăre, putem și să ne facem o idee asupra destinației acestor sedimente. Impresionând prin grosimea lor, cu o suprafață înclinată, deseori plasate pe podea (pentru a trimite la actul privirii unei ape curgătoare), cele două reprezintă marcaje strategice într-un curs imaginar. Într-una din casetele luminoase se află fotografia fostei locații Ada Kaleh, în timp ce în a doua este fotografiată Insula K, în proces de formare, localizată în Golful Musura la gurile brațelor Sulina și Chilia. S-ar părea așadar că ceea ce s-a pierdut în 1969 (dintr-un simplu punct pe Dunăre) se regăsește azi nu doar în aval de-a lungul fluviului, mărginind patru țări (Serbia, România, Bulgaria și Ucraina), ci și într-o nouă fâșie de pământ localizată tocmai la granița dintre România și Ucraina, sfidând din nou delimitări teritoriale și notiuni de proprietate impuse de state. În cercetarea sa, artistul a vizitat și insula Șimian – unde autoritățile intenționau să reconstruiască Ada Kaleh și să mute populația acesteia. Ambițiile regimului, desigur, nu au funcționat întocmai conform planului. Proiectul a fost anulat când populația în cauză a decis să se mute în orașele învecinate, în Dobrogea, dacă nu chiar în Turcia. Iar Bran a abordat procesul acesta de migrație și a sa memorie colectivă (împreună cu

managed to cast doubt on its supposed geophysical disappearance too.

An evocative example of this approach, which in many regards also stands at the basis of the project, could be found in the silver gelatin prints located on the right-hand corner upon entering the gallery. Bran’s study of Danube deposits uses the camera to follow the movement of the river’s sediment downstream, across four weeks and in four locales – Sucidava, Corabia, Calafat harbour, Calafat beach. The distance covered by the deposits, i.e. 57 metres per week, was accounted for by taking a photograph each week and moving the camera from its initial shooting spot accordingly. Considering the two lightboxes also present in the show, holding film developed with water from the Danube, we might get an idea of where all this sediment is headed. Impressive in thickness, with a slanted surface and usually put on the floor (to convey one’s gaze on bodies of flowing water), the two represent strategic pins forming an imaginary course. One of the lighthboxes is a photo of Ada Kaleh’s former location, while the other shows the newly forming K Island, located in Musura Bay at the mouths of the Sulina and Chilia river branches. It would seem what was lost in 1969 (from a single spot on the Danube) has found its way not only through the rest of the river’s flux downstream, bordering four countries (Serbia, Romania, Bulgaria, Ukraine), but also into a new strip of land located just smack on the border between Romania and Ukraine, defying state imposed land delimitations and ownership yet again.

In his research, the artist likewise visited Șimian – the island where authorities planned to architecturally rebuild Ada Kaleh and move its displaced populace. Needless to say, the regime’s ambitions didn’t work out exactly as planned. The project was soon cancelled when said populace decided to move in neighbouring cities and Dobrogea instead, if not even Turkey. Bran treated this migration process and collective memory (along with its trauma) in a number of works. Beside the portrait of a displaced Turkish shopkeeper (*Mr. Engur*) taken in 2019, probably the most suggestive of them are the two photographs of the rebuilt citadel on Șimian,

trauma sa) în mai multe lucrări. Alături de portretul unui vânzător strămutat – *Mr. Engur*, creat în 2019, probabil cele mai sugestive lucrări sunt cele două fotografii ale citadelei reconstruite pe Șimian, prezentate în rame negre și cu desene laser subtile executate pe sticla protectivă. Ambele desene sunt bazate pe fotografii arhivistice de pe Ada Kaleh, reprezentând, cu ajutorul siluetelor minimaliste, perspectivele idealiza(n)te pe care autoritățile și fosta populație și le proiectau asupra insulei (și încă o fac). Prin una din ele este suprapusă ceea ce pare imaginea unei familii perfecte (ca o *stock photo* marca Ikea), invocând tema nostalgiei în confruntare cu realitatea, în timp ce prin cealaltă este suprapus un monument de pe Ada Kaleh cu citadela reconstruită, reprezentând un memento asupra așteptărilor instituționale nerealiste. Dacă Homi K. Bhabha, în eseul său „Beyond Photography”, descria opera lui Taryn Symon drept „o repetiție continuă a trecutului-în-prezent”², s-ar părea că cercetarea artistică a lui Lucian Bran merge mai departe, oscilând fluid între trecut-prezent-viitor. Acest lucru este cel mai evident în seria sa *Reverse Archaeology [...]*, cu cele trei vase imprimate 3D PET, scufundate și recuperate din Marea Neagră – unul dacic, unul turcesc și unul grecesc. Creându-le cu mijloace contemporane, acoperindu-le cu o patină de antichitate și prezentându-le drept descoperiri arheologice, artistul emite cu precizie proiecții asupra istoriilor (civilizațiilor) viitorului.

În altă parte a podelei galeriei se afla și o instalație minimalistă făcută din zahăr cubic, sticlă și cărămidă găsită pe Insula Șimian – *Soluble Model of Ada Kaleh Island*. Lucrarea evocă nu doar esența seriei fotografice de față, ci chiar (reieșind din conversații cu artistul) baza majorității practicii lui Lucian Bran de până acum. Dacă, de pildă, anumite opere fotografice, precum cea a lui Meghann Riepenhoff, atrag atenția asupra efemerității axiomatice a naturii (și peisajului), atunci poate că Bran ne arată ceva mult mai relevant și ironic, în contextul perioadei Antropocenului târziu și dezastrului nostru/ său inevitabil – schimbările climatice. Mai exact, acesta atrage atenția asupra controlului efemer pe care îl are umanitatea asupra teritoriului, mării și oricărei forțe a naturii de fapt, cu atât mai mult când vine vorba de timp. Devine de asemenea din ce în ce mai clar și că *From Centuries Ago to Eons to Come* întruchipează cu succes perspectiva istorică a lui Fernand Braudel bazată pe noțiunea de „longue durée”, atrăgând atenția asupra întrepătrunderii și relației cauzale dintre trei temporalități – geologicul, (socio-economico-)culturalul și evenimentul de suprafață (politic sau individual, bazat pe conflict). În reprezentările acestui concept de *longue durée*, proiectul lui Lucian Bran este o mărturie a tendinței omului către planificarea atentă și către speranță, precum și zădărnicia lor; este de asemenea o dovadă a puterii noastre distructive precum și a capacității incontestabile a naturii de a-și găsi cursul.

Note:

1. Heinz Liesbrook, Thomas Weski, *How You Look at It: Photographs of the 20th Century*, Distributed Art Publishers, 2000.
2. Homi Bhabha, Geoffrey Batchen, *Taryn Simon: A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII*, Gagosian / Rizzoli, 2012.

Traducere de Rareș Grozea

displayed in black frames with subtle laser drawings applied to their protective glass. Both drawings were derived from actual photos taken on Ada Kaleh, using minimalistic silhouettes to represent the different idealised perspectives which authorities and former population projected (and still do so) on the island. One superimposes what seems to be a perfect family image (not unlike Ikea stock photos) thereby raising issues of nostalgia vs. reality, while the other overlays an Ada Kaleh landmark building over the rebuilt citadel, thus being a sore reminder of unrealistic institutional expectations. With that in mind, if Homi K. Bhabha in his essay “Beyond Photography” described Taryn Symon’s work as a “continual looping of the past-in-present,”² it would appear Lucian Bran’s artistic research goes further and fluidly oscillates between past-present-future. Nowhere is this more discernible than in his *Reverse Archaeology [...]* series using three PET 3D printed vases submerged and recovered from the Black Sea – one Dacian, one Turkish, and one Greek. In creating them with present means, overlaying a patina of antiquity and presenting them as archaeological discoveries, the artist accurately emits projections of future (civilisation) histories. Elsewhere in the gallery sits a minimal installation made using cubic sugar, glass and a brick found on Șimian Island – *Soluble Model of Ada Kaleh Island*. It evokes not only the essence of this particular series, but indeed (talking with the artist) the basis of most of Lucian Bran’s practice up to this point. If, for example, photographic work such as Meghann Riepenhoff’s is known for drawing attention to nature’s (and landscape’s) axiomatic state of impermanence, then perhaps what Bran reveals is far more relevant and ironic given the age of the late Anthropocene and its/our impending doom – climate change. Specifically, it draws attention to humanity’s impermanent hold and control on land, sea, and any other force of nature really, even more so when confronting time itself. Not only that, but it becomes clear how *From Centuries Ago to Eons to Come* poignantly embodies Fernand Braudel’s “longue durée” view of history, drawing attention upon the intertwining and causality between three temporalities – the geological one, the (socio-economic-) cultural one, and the surface-level event one (political and individual, conflict-ridden). In its representation of *longue durée* the project serves as a testament to man’s propensity for carefully laid plans and hope as well as to their futility, and as much a proof of our destructive power as of nature’s irrefutable capabilities to find its course.

Endotes:

1. Heinz Liesbrook, Thomas Weski, *How You Look At It: Photographs of the 20th Century*, Distributed Art Publishers, 2000.
2. Homi Bhabha, Geoffrey Batchen, *Taryn Simon: A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII*, Gagosian / Rizzoli, 2012.



▲ Vedere din expoziție *From Centuries Ago to Eons to Come*, Electroputere Gallery Craiova. Credit foto: Electroputere Gallery.
Exhibition view *From Centuries Ago to Eons to Come* at Electroputere Gallery Craiova. Photo credit: Electroputere Gallery.

► Lucian Bran, *Redesenând repere peste insula Simian*, print ultrachrome pe Hanhemühle baryta paper, sticlă gravată, 64 x 80 cm, 2020. Credit foto: Electroputere Gallery.
Lucian Bran, *Redrawing landmarks over Simian Island*, ultrachrome print on Hanhemühle baryta paper, engraved glass, 64 x 80 cm, 2020. Photo credit: Electroputere Gallery.



ANCA BOERIU - IMPACT ȘI INTIMITATE IMPACT AND INTIMACY

PUSH ME NOT

Artistă: Anca Boeriu

Atelier 030202, București

21.07. - 21.08.2021

Din cauză că deseori este invocat în contexte nepotrivite, termenul „impact” pierde urma înțelesului original. Cunoaștem că derivă din lat. *impingo, impingere*¹, așa că tocmai datorită acestei legături etimologice nu mă sfiesc să-l atribui expoziției Ancăi Boeriu, găzduită în spațiul galeriei Atelier 030202. Încăperea *protejează* douăzeci și una de lucrări care tatonează un soi de drum sau traseu al împingerii.

Printre rândurile textului de sală, Anca Boeriu divulgă în fapt trăiri, parcă (ne)scrise, dintr-un jurnal. Pe de-o parte transmite că lucrările prezentate s-au soldat în urma unor căutări intrinseci și au avut ca punct de plecare filmul regizat de Adina Pintilie – *Touch me not* – și pe de altă parte, atribuie întregului proiect natura unui manifest. Punctul meu de plecare în elaborarea următoarelor rânduri a fost acest *impact* amintit anterior. Au fost câteva momente interesante pe care le-am remarcat în timpul vizitei. Mi-am dat seama, odată cu privirea trupurilor și a chipurilor, că mă aflu în mijlocul unei discuții. Posturile contorsionate, expresiile confesiv-iconice, adesea încremenite, și dialogul dintre lucrările suspendate și cele așezate de-a stânga și de-a dreapta sălii, m-au poziționat în centrul unui univers al *intimității*. Așadar găesc firesc, sau mai degrabă natural, ca descrierea traseului parcurs să continue într-o notă similar-confesivă.

Așezarea lucrărilor conferă o cheie de lectură destul de limpede pentru întreaga încăpere. Totuși, accentul pare îndreptat către cele trei plăci incizate, suprapuse pe suporturi transparente: la intrarea în spațiu, apar frontal și trimit către o istorie a limbajului non-verbal. De altfel, plăcile capătă un rol mediator, constând în arcuirea unei punți între acuarelele pudice (stânga) și desenele pigmentate în spiritul recunoașterii și vizibilității cercului protector (dreapta). Astfel, prin transparența suportului, sunt create niște diagonale imaginare, niște trasee pe care nu le poți parcurge fără să fii „protejat”.

Figura dezmembrată – protectoare a personajelor pictate pe hârtia rotundă – aduce cu armura purtată de un soldat. Brațele, *torso-ul* – sunt elemente separate care devin veșminte în virtutea protejării sinelui, a intimității. Totodată, nu se îndepărtează nici de scopul armurii *per se*, adică protejarea trupului și păstrarea posturii ferme în fața violenței sau încălcării limitelor. Cea de-a doua lucrare din acest ciclu se găsește circumscrișă în „cercul protector”, o trimitere în zona sacră, unde chipul, împreună cu mâinile (văzute perpendicular, evidențiate în figurile roșii individuale, spate-n spate, din stânga sălii) devin o reprezentare iconică. Apoi, încovoierea revelatoare a corpului, în cea de-a treia lucrare suspendată, apare în contrast cu

Text: Călina Coman

Because it is widely used in inappropriate contexts, the term “impact” loses its original meaning. We know that it comes from the Latin *impingo, impingere*¹, and due to this etymological connection, I do not shy away from using it in relation to Anca Boeriu’s exhibit, hosted at the gallery Atelier 030202. The space *protects* twenty-one works which deal with a kind of road, or itinerary of pushing.

In the presentation text, Anca Boeriu truly divulges feelings as if they were (un)written in a diary. On the one hand, she tells us that the works are a result of an intrinsic search and began from Adina Pintilie’s film – *Touch Me Not* – and, on the other hand, attributes to the entire project the nature of a manifesto. My initial point in writing the following lines was this *impact* I previously mentioned. There were a few interesting moments that I noticed during my visit. I realized, in looking at the bodies and faces, that I am in the middle of a discussion. The contorted postures, the ironic-confessing expressions, frozen at times, and the dialogue between the suspended works and the ones placed to the left and the right of the room positioned me at the center of a universe of *intimacy*. Thus, it is normal or rather natural that the description of my visit would continue on a similarly confessing note.

The placement of the works offers quite a clear way to read the entire room. Still, the emphasis seems placed on the three incised works, placed on transparent holders: upon entry, they frontally appear and refer to a history of non-verbal language. Likewise, the works acquire the role of a mediator, a bridge arching between the shy watercolors (left) and the pigmented drawings in the spirit of a recognition and visibility of the protective circle (right). Thus, through the transparency of the holder, some imaginary diagonals are created, some itineraries, so that you cannot travel unprotected.

The dismembered figure – protector of the characters painted on the round paper – seems like the armor worn by a soldier. The arms and the torso are separate elements which become clothing while protecting the self and intimacy. At the same time, they do not fall behind the purpose of the armor *per se*, that is, protecting the body and keeping a firm posture in the face of violence or trespassing. The second work from this series is circumscribed by the “protective circle,” a reference to the sacred where the face together with the hands (seen perpendicularly, emphasized in the red individual figures, back-to-back, on the left) becomes an iconic representation. Then, the revelatory bend of the body from the third suspended work appears in contrast with the dignified attitude and the hieratic spirit of the



Vedere din expoziție / Exhibition view. Credite foto / photo credits: Mihai Theodor Sava.

atitudinea demnă și suflul hieratic evocate în celelalte două plăci, și creează astfel un dialog organic între stările polarizate aflate sub semnul intimității. Astfel, dincolo de tehnica de lucru căreia îi este fidelă de mai bine de trei decenii, împărtășită studenților departamentului de grafică ai UNArte din București, deopotrivă cu impregnația acuarelei, conceptul propus urmează un drum drept, fără ocolișuri sau obstacole, către o tematică recurentă în rândul obiectelor și practicilor artistice actuale – *intimitatea* – o idee care reunește aspecte polivalente. Cercetări ale specialiștilor realizate de-a lungul vremii, în domeniul preponderent umaniste, nu fac altceva decât să contribuie la un compendiu teoretic, care pentru unii poate fi necesar. Cu toate acestea, lăsând la o parte referințele teoretice, înclinația către intimitate poate deveni un alibi al sinelui. Ca urmare a legăturilor strânse cu cei apropiați, a sentimentelor profunde, a intențiilor, dorințelor și aspirațiilor împărtășite fără ocară, trebuie indispensabil lăsat un locșor pentru recunoașterea și acceptarea propriilor limite în acest cerc al intimității; iar alături, un loc ceva mai generos pentru conștientizarea importanței pe care o are un *PUSH ME NOT*, în anumite momente/contexte.

Note:

1. Verb al cărui participiu trecut are forma impactus.

two other works, creating an organic dialogue between the polarized states under the sign of intimacy. Beyond the working technique which she has used for more than three decades, shared by the students of the graphics department at the UNArte Bucharest, together with the impregnation of the watercolors, the concept follows a straight line, without obstacles and diversions, towards a recurrent topic among current artistic practices and objects – *intimacy* – an idea that reunites polyvalent aspects. Pieces of research throughout time, mostly from fields in the humanities, have contributed to a theoretical compendium which may be necessary for some. Aside from the theoretical references, the inclination towards intimacy may become an alibi of the self. As a result of the deep connections with people one is close to, of the profound feelings, of intentions, desires, and aspirations shared without negation, there must still be a place for the recognition and acceptance of one’s own limits in this circle of intimacy; and nearby, a more generous place for the awareness of the importance which a *Push Me Not* has in some moments and contexts.

Translated by Daniel Clinci

Endnotes:

1. Verb whose past participle has the form impactus.

VIOARA BARA - ÎNTRE NEO-EXPRESIONISM ȘI FEMINISM BETWEEN NEO-EXPRESSIONISM AND FEMINISM

DESPRE DRAGOSTE ȘI ALȚI DEMONI

Artistă: Vioara Bara

Curatoare: Antigona Silvia Rogozea

Muzeul Național de Artă Contemporană, București

22.04 - 03.10.2021

Text: Magda Cârneci



Vedere din expoziția Vioara Bara: *Despre dragoste și alți demoni*. Credite imagini: © Vioara Bara, 2021. Credit foto: New Folder Studio & MNAC.
Installation view from the exhibition Vioara Bara: *Of Love and Other Demons*. Image credits: © Vioara Bara, 2021. Photo credit: New Folder Studio & MNAC Bucharest.

Neo-expresionismul a fost strigătul de luptă și drapelul estetic cel mai pugnace al generației optzeci din artele vizuale. Alături de intermedialitate și neo-modernism, dar mai mult decât ele, neo-expresionismul românesc și internațional a aruncat în arena culturală un „nou subiectivism”, cum îl numește criticul american Donald Kuspit. Regăsind figurativul frust – după decenii de abstracție și conceptualism în cadrul neo-avangardelor postbelice – neo-expresionismul recuperează importanța conținutului față de formă: prin realismul său primitiv și prin culorile agresive, el urmărește un nou acces la „deep content” (Dokoupil), conținutul profund, regresiv al imaginii. Prin expresia dezlănțuită de sine, urmărind o coerență pierdută a psihicului, neo-expresionismul trece dincolo de formalismul modernist, deschizând porțile postmodernismului recuperator al unor nivele mai adânci ale ființei. Sub umbrela acestui „nou brutalism” sau „figurație sălbatică”, cum a mai fost denumită direcția neo-expresionistă a anilor '80-'90, se așază cu evidentă pictura Vioarei Bara. Aceasta și-a găsit tonul vehement și personal încă de la început și și l-a păstrat neobosită până în prezent. Marile ei pânze – adeseori tripticiuri – desfășoară, „strigă” compoziții convulsive cu femei uriașe, îngeri și demoni, animale și păsări și pești, care pun în scenă o răbufnire teribilă de energie emoțională, o dramă ascunsă. Pe fundaluri nocturne, în culori intense, aprige, cu simboluri conturate infantil ca la Chagall sau în arta copiilor, picturile Vioarei Bara copleșesc printr-o „viziune colaj” a unei dramaturgii interioare.

Nu întâmplător, scenografia de teatru pe care a practicat-o în viața profesională de zi cu zi îi furnizează mijloacele vizuale de a încena în pictură amestecuri de specii, înălțări și căderi, încleștări tensionate – pe fundaluri încărcate, baroce. „Pictură isterică”, cum s-a spus și despre Francis Bacon, imageria Vioarei Bara ne lasă să asistăm la o luptă lăuntrică – luptă cu propriile frici și vedenii, luptă cu limitările impuse dinafară, cu clișeele sociale și culturale. Titlurile lungi și poetice ale picturilor ei dau seama despre această dezlănțuire – *Țipătul femeii-pasăre, Universul cel mare mănâncă universul cel mic, Fata din spatele soarelui, Poartă spre cerul dinăuntrul meu, Un abis între bestie și supraom* etc. Ele proclamă curajos subiectivitatea descătușată a artistei, care are curajul să se întoarcă la „teme importante” – precum sexualitatea, căderea, păcatul, transgresarea, înălțarea, salvarea sufletului și chiar mântuirea.

Vioara Bara preferă întoarcerea regresivă la un figurativism simplificat, aparent anacronic, dacă aceasta îi permite explorarea abisală a propriului subconștient și eventual sublimarea acestuia. Tactica ei vizuală e provocatoare, confruntonală: prin brutalitate asumată, ea transferă puterea originară a simbolurilor utilizate către puterea gestului pictural. Acesta depășește prin forță tematica imaginii, o sabotează, dar eliberează în același timp mari cantități de energie psihică, vital-emoțională. Pictura aceasta e în căutarea unei puteri taumaturgice, dar nu în realitate, ci în interiorul nostru; și satisface o nevoie profundă de catharsis, de purificare.

Pe de altă parte, polul motivațional cel mai profund al acestei picturi rămâne femininul. Elementele trupești, fiziologice, sexuale, reproductive, abortive ale condiției feminine sunt ingredientele unor „măcelăriri vizuale” care-și etalează, cu o perversitate neascunsă a

Neo-expressionism was the battle cry and the most pugnacious aesthetic flag of the eighties generation in the visual arts. Along with inter-media and neo-modernism, but more than them, Romanian and international neo-expressionism has thrown into the cultural arena a “new subjectivism,” as the American critic Donald Kuspit calls it. Rediscovering the raw figurative – after decades of abstraction and conceptualism in the post-war neo-avant-garde period – neo-expressionism regains the importance of content over form: through its primitive realism and aggressive colors, it seeks a new access to “deep content” (Dokoupil), the deep, regressive content of the image. Through self-unleashed expression, pursuing a lost coherence of the psyche, neo-expressionism goes beyond modernist formalism, opening the gates of postmodernism and recovering deeper levels of being. Under the umbrella of this “new brutalism” or “wild figuration” of the '80s-'90s, the painting of Vioara Bara stands out. She found her vehement and personal tone from the beginning and has kept it tirelessly until now. Her large canvases – often triptychs – unfold, “shout” convulsive compositions with huge women, angels and demons, animals and birds and fish, which stage a terrible burst of emotional energy, a hidden drama. On nocturnal backgrounds, in intense and fierce colors, with childlike outlined symbols as in Chagall or in children's art, Vioara Bara's paintings overwhelm the viewer with a “collage vision” of an inner drama.

Not coincidentally, the theatrical scenography she practiced in her daily professional life provides her with the visual means to stage, in painting, mixtures of species, rises and falls, tense clashes, on loaded, baroque backgrounds. “Hysterical painting,” as it was said about Francis Bacon too, Vioara Bara's imagery allows us to witness an inner struggle – a struggle with our own fears and visions, a struggle with the limitations imposed from the outside, with social and cultural clichés. The long and poetic titles of her paintings give an account of this outburst – *The scream of the bird-woman, The big universe eats the small universe, The girl behind the sun, Gate through the sky inside me, An abyss between the beast and superman*, etc. They bravely proclaim the unleashed subjectivity of the artist, who has the courage to return to “important themes” – such as sexuality, sin, transgression, exaltation, saving the soul, and even salvation.

Vioara Bara prefers a regressive return to a simplified, apparently anachronistic figurative, if it allows her to explore her own subconscious and possibly sublimite it. Her visual tactics are provocative, confrontational: through the assumed brutality, she transfers the original power of the symbols used to the power of the pictorial gesture. It goes beyond the theme of the image, it sabotages it, but at the same time it releases large amounts of vital-emotional and psychic energy. This painting is in search of a thaumaturgical power, not in reality but within us and satisfies a deep need for catharsis, for purification.

On the other hand, the deepest motivational pole of this painting remains the feminine. The bodily, physiological, sexual, reproductive, abortive elements of the female condition are the ingredients of her “visual slaughters” that display – with a hidden perversity of the imagination but also with narcissism – beauty and horrors. Over the psychoanalytic dimension of images, as ways of reintegrating a fragmented self, is now added the



Vioara Bara, *Antepenultima poartă spre cerul dinlăuntrul meu*, ulei pe pânză, 330 x 210 cm, 2018, Colecția MNAC. © Vioara Bara, 2021, prin amabilitatea artistei & MNAC.
Vioara Bara, *The before Last Gateway to the Sky within Me*, oil on canvas, 330 x 210 cm, 2018, MNAC Collection. © Vioara Bara, 2021, courtesy of the artist & MNAC

imaginației, dar și cu narcisism, frumusețea și ororile. Peste dimensiunea psihanalitică a imaginilor, ca modalități de reintegrare a unui sine fragmentat, se adaugă acum stratul feminin/feminist care-și proclamă la fel de curajos subiectivitatea și individualismul. Feminismul acesta poate părea puțin anacronic acum, după jumătate de secol de luptă politică, dar de fapt feminismul nu e încheiat, căci – pare să spună Vioara Bara – subconștientul feminin e încă devalorizat, disprețuit, deklasat. A-l expune ca atare e un fel de a-l îmblânzi și a-l integra, mereu și mereu, în discursul cultural comun acceptat. De altfel, în ciuda brutalității lor explozive, ceea ce emană din pânzele Vioarei Bara este energia dionisiacă a conștiinței de sine eliberate, plină de încredere și putere. Între apartenența la neo-expresionism și poziționarea feministă, s-a desfășurat de-a lungul a trei decenii evoluția artei semnate de Vioara Bara. Alături de alte artiste importante ca Aniela Firon, Ioana Bătrânu și Marilena Preda-Sânc, Vioara Bara încarnează poate atitudinea cea mai radicală ideatic și vizual a recuperării feminității în artele vizuale românești.

feminine/feminist layer that courageously proclaims its subjectivity and individualism. This feminism may seem a little anachronistic now, after half a century of political struggle, but in fact feminism is not over because – Vioara Bara seems to say – the female subconscious is still devalued, despised, downgraded. Exposing it as such is a way to tame it and integrate it, over and over again, into the accepted common cultural discourse. In fact, despite their explosive brutality, what emanates from Vioara Bara's canvases is the Dionysian energy of liberated self-consciousness, full of confidence and power. Between belonging to neo-expressionism and feminist positioning, the evolution of Vioara Bara's painting took place over three decades. Along with other important artists such as Aniela Firon, Ioana Bătrânu, and Marilena Preda-Sânc, Vioara Bara embodies perhaps the most radical ideational and visual attitude of the recovery of femininity in the Romanian visual arts.

DE-A PRINSELEA TAG

MILLIONS OF RUINS

Artiști: Thea Lazăr, Adrian Ganea, Flaviu Rogojan
Galeria Quadro, Cluj
28.05. - 23.07.2021

Probabil cea mai nostalgică reacție pe care o are generația născută în 1980-1990 – așa-numiții infami mileniali – este vizavi de tot ceea ce înseamnă deceniul anilor '90 și începutul anilor 2000. Indiferent de ce am învățat sau citit, calitatea de istorie „recentă” face cumva și, pentru noi, se atașează de amintiri precum jocurile video, de clădiri atât de mari pe lângă niște copii mici, de calculatoare și de internet, de jocul de-a previziunile și de-a „oglinđa” cu Occidentul. Toate rămase ancorate în prezent sub forma unor ruine ale turbocapitalismului, a tuturor turboschimbărilor și ideilor amintite de către artiști în textul curatorial, care s-au demonstrat a fi în timp simple forme fără fond.

Text: Diana Sîngeorzean

The generation born between 1980 and 1990, the infamous millennials, has perhaps the strongest nostalgic reaction to anything related to the '90s and early 2000s. Regardless of what we have learned or read, this quality of “recent” history manages to connect to memories like video games, buildings so large next to such small kids, computers, and the internet, the game of prediction and of “mirroring” the West. All of these remain anchored in the present as ruins of turbocapitalism, of all the turbochanges and ideas mentioned by the artists in the exhibition text, which proved, in time, to be nothing but forms without substance.

De la stânga la dreapta: Adrian Ganea, *It's Salsa Time*, 2021, rășină acrilică, lemn, ceas; Adrian Ganea, *Studiu după pictura lui Arsenie Boca din Drăgănescu*, 2021, animație video 3D, 30” loop; Thea Lazăr, *Possible Outcomes*, 2021, print cașerat pe globuri. Prin amabilitatea galeriei. Credit foto: Roland Văczi.
From left to right: Adrian Ganea, *It's Salsa Time*, 2021, acrylic resin, wood, clock; Adrian Ganea, *Study after the painting of Arsenie Boca from Drăgănescu*, 2021, 3D video animation, 30 ”loop; Thea Lazăr, *Possible Outcomes*, 2021, printed on globes. Courtesy of the gallery. Photo credit: Roland Văczi.





De la stânga la dreapta: Flaviu Rogojan, *Jag är ingen bot*, transfer pe perete site-specific și muzică Basshunter - Boten Anna pe player mp3; Adrian Ganea, *Young Tree*, 2021, placaj, animație video 3D. Prin amabilitatea galeriei. Credit foto: Roland Váci.
From left to right: Flaviu Rogojan, *Jag är ingen bot*, site-specific wall transfer and Basshunter music - Boten Anna on mp3 player; Adrian Ganea, *Young Tree*, 2021, plywood, 3D video animation. Courtesy of the gallery. Photo credit: Roland Váci.



Vedere din expoziție. Prin amabilitatea galeriei. Credit foto: Roland Văczi.
Exhibition view. Courtesy of the gallery. Photo credit: Roland Văczi.

În expoziția *Millions of Ruins*, găzduită de Galeria Quadro din Cluj în cadrul unuia dintre programele expoziționale în derulare, Adrian Ganea, Thea Lazăr și Flaviu Rogojan au căutat ce înseamnă nostalgia pentru ei și pare că fiecare a găsit un răspuns diferit și uneori poate chiar critic la adresa bucățelelor de istorie abordate. În ciuda faptului că răspunsurile lor sunt atât de diferite se regăsesc foarte multe concepte comune și corelații mai mult sau mai puțin subtile. Ganea aduce în discuție o istorie arhitecturală, decorativă, care întâlnește tehnologia și religia în rolul lor profetic; Lazăr caută înțelesuri într-o zonă mult mai intimă, mistică și misterioasă; iar Rogojan se întoarce la începuturile internetului și a *Big Data*, pe când lumea nu depindea încă de liberalizarea spațiului și universului personale. Expoziția începe cu gravurile lui Adrian Ganea așezate aluziv pe structura metalică a scării postmoderniste. Clădiri precum cea a Bibliotecii Județene „Octavian Goga”, fostul sediu BNR sau fosta clădire a Romtelecom sunt dovezi ale efortului strident al orașelor de a se rupe complet de trecut și de a se alipi vestului. Ganea le numește „ruine recente”, a căror Ană a lui Manole sunt straturi și straturi de ideologii socio-economice, culturale și liste de priorități pentru trecerea de la socialism la turbocapitalism. În continuare, pe dreapta, un sentiment fals de reușită, pe care Ganea îl surprinde subtil într-o nouă gravură, *Tattoo for Girl* (2021), inspirată de un desen dintr-un catalog internațional de tatuaje, era menit să servească drept meniu à la carte pentru

In the exhibition *Millions of Ruins*, hosted by Quadro Gallery in Cluj, as part an exhibition program in progress, Adrian Ganea, Thea Lazăr, and Flaviu Rogojan investigated what nostalgia meant to them, and it seems each one found a different answer, one sometimes even critical towards the historical fragments tackled. Despite the differences in their answers, there are many more or less subtle concepts and correlations that they have in common. Ganea tackles an architectural and decorative history that meets technology and religion in its prophetic role; Lazăr searches for meaning in a more private, mystical, and mysterious area; and Rogojan returns to the dawn of the internet and Big Data, when the world was not yet based on the liberalization of personal space and the personal universe. The exhibition opens with Adrian Ganea's etchings, allusively placed on the metallic structure of the postmodern scale. Buildings like the Octavian Goga County Library in Cluj, the former head office of the BNR, or the former Romtelecom building show cities' efforts to completely break with the past and merge with the west. Ganea calls them “recent ruins,” which are built upon layers and layers of socio-economic and cultural ideologies and lists of priorities for the transition from socialism to turbocapitalism. Moving forward in the exhibition, to the right, Ganea subtly captures a false sense of success in a new etching titled *Tattoo for Girl* (2021), inspired by a drawing in an international tattoo catalogue, meant to serve as an à la carte menu with

„Individualism nr. 1”, „2” sau „241”. Tot el așază pe o masă de vitrină o serie de figurine în pași de dans, în poziție „cocor”, emanând mândria unui „folclor ambiguu”. *Studiu după pictura lui Arsenie Boca din Drăgănescu* (2021), o imagine tulburătoare chiar și în format original, este o animație-video-comentariu și o apreciere a artistului pentru profețiile tehnologică, socială și religioasă ale teologului, dar în special pentru modul în care a ales să le exprime în pictura sa. Jos, în pivnița galeriei, Ganea revine în actualitate și subliniază prezența aceluiași impresii false asupra controlului, ascunzându-le într-o plimbare romantică prin pădure, în mersul la cabană, amuțite de sunetul melodios de fundal al unui birou ocupat.

Thea Lazăr se îndepărtează de forfota corporatistă spre o natură frumoasă din punct de vedere estetic, dar acaparantă și sufocantă: iedera. Ea apelează la tehnici demult uitate în viațile noastre de zi cu zi – macrame și broderie – conferind o notă nostalgică unor ruine de natură personală. Lucrările orbitează în jurul unor simboluri mistice: pisica neagră, iepurele, constelații și asocierea lor cu jocuri ale copilăriei: un joc de cărți – *Urania's Mirror* – și un joc video – *Barbie Rapunzel*. Lazăr abordează și ea viitorul, mai apocaliptic decât previziunile picturii de la Drăgănescu, jucându-se cu „câteva ipoteze posibile pentru un viitor distopic”. Globurile (*Possible Outcomes*, 2021) sunt suspendate în câteva fire de ață, în cadrul instalației de iedera, subliniind limita aproape inexistentă dintre Pământul din viitor și Pământul ca ruină.

Lucrările pregătite de Flaviu Rogojan pentru *Millions of Ruins* stârnesc un alt fel de nostalgie, o altă față a anilor 1990-2000, poate cea mai globală și mai subtilă dintre toate. Pornind de la conceptul de WEB 2.0, punctul de origine al internetului participativ, Rogojan face o comparație interesantă cu proiectul Cíberson din Chile în anii '70, o utopie socialistă de centralizare informatică a tuturor datelor socio-economice ale țării. Proiectul, cu un centru de comandă parcă extras din serialul *Star Trek (Cíberson UI, 2021)*, nu se deosebește semnificativ de structura internetului social. *Time Magazine's Person of the Year 2006* (2021), „tu”, readuce în prim plan falsul sentiment de deținere a controlului, falsul individualism, marketizat sub forma unor tehnici de tipul zâmbetului lui Tom Anderson (*Tom Anderson's Goal, 2021*) și dând naștere proto-hashtag-ului.

Milioanele de ruine din jurul nostru au expresii diverse, au o notă personală și un efect colectiv, pe care încă îl resimțim la nivel local și global. Expoziția semnalează latura negativă a sentimentului de nostalgie pe care noi, copiii anilor '90, îl simțim în momentul în care se aude o melodie de-a lui Basshunter.

choices like “Individualism no. 1,” “2,” or “241.” On a glass table he places a series of figurines frozen in dance steps, in a “crane” pose, displaying the pride of an “ambiguous folklore.” *Studiu după pictura lui Arsenie Boca din Drăgănescu* [Study after Arsenie Boca's Painting in Drăgănescu] (2021), a troubling image even in its original version, is a video/animation/commentary and the artist's appreciation of the theologian's technological, social, and religious prophecies, but especially of the way he chose to express them through painting. In the gallery's basement, Ganea returns to the present, highlighting the presence of the same false impressions of control, concealing them in a romantic walk through the forest, towards a cabin, drowned out by the melodic background noise of a busy office.

Thea Lazăr steps away from the corporate hubbub towards an aesthetically pleasing kind of nature that is also enthralling and stifling: ivy. She employs techniques that have been long forgotten in our daily lives – macramé and embroidery – offering a nostalgic touch to ruins of a personal nature. The works revolve around a series of mystical symbols: the black cat, the rabbit, the constellations and their association with childhood games: a card game – *Urania's Mirror* – and a video game – *Barbie Rapunzel*. Lazăr also tackles the future, which is even more apocalyptic than the prophecies illustrated in the Drăgănescu painting, playing with “a few possible outcomes for a dystopian future.” There are globes (*Possible Outcomes*, 2021) suspended on a few threads as part of the ivy installation, illustrating the almost non-existent border between Earth-in-the-future and Earth-as-a-ruin.

The works prepared by Flaviu Rogojan for *Millions of Ruins* awaken a different kind of nostalgia, a different facet of the 1990s-2000s, perhaps the most global and subtle of all. Starting from the concept of WEB 2.0, the origin of the participative internet, Rogojan makes an interesting comparison with the Cíberson project in 1970s Chile, a socialist utopian project of computerized centralization for all socio-economic data in the country. The project, with a command center right out of Star Trek (*Cíberson UI, 2021*), is not that different from the structure of the social internet. *Time Magazine's Person of the Year 2006* (2021), “you,” brings back into focus the false sense of control, the false individualism marketed through techniques like Tom Anderson's smile (*Tom Anderson's Goal, 2021*), giving birth to a proto-hashtag. The millions of ruins around us show various expressions, personal touches, and a collective effort that we still feel on a local and global level. The exhibition signals the negative side of the nostalgic feeling that we, children of the '90s, feel every time we hear a Basshunter track.

Translated by Rareș Grozea

TINCUȚA MARIN - TOPOSURI DISTOPICE ȘI EREZII FUNCȚIONALE DYSTOPIAN TOPOS AND FUNCTIONAL HERESIES

EREWHON/NOHWERE

Artistă: Tincuța Marin

Curator: Dan Breaz

Muzeul de Artă Cluj-Napoca

6 - 23.05.2021

EREWHON/NOHWERE, prima expoziție personală a Tincuței Marin într-un spațiu muzeal (6-23 mai 2021, Muzeul de Artă Cluj-Napoca), cuprinde o selecție de lucrări din ultimii trei ani ai creației artistei. Absolventă a Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca (2017), activitatea Tincuței Marin include deja participări la expoziții colective, între care *Breaking Rules* (2017), *Sottobosco* (2018) sau *The Night Watch* (2019). Creațiile artistei au fost promovate de galerii prestigioase, ca Richter Fine Art Gallery din Roma, Galeria Plan B din Cluj-Napoca sau Jecza Gallery din Timișoara. Tincuța Marin a primit în anul 2017 Premiul Fundației Plan B și premiul Institutului Francez din Cluj-Napoca. Expoziția tematizează un topos distopic, în care ființa umană pare mereu amenințată de o forță străină, din afara ei sau din interior. Denumirea „*EREWHON*” este dată de citirea inversă a cuvântului „*NOWHERE*” din limba engleză („nicăieri”, „niciunde”). Atunci când și-a intitulat astfel faimosul său roman, Samuel Butler a creat o licență literară foarte sugestivă, prin deplasarea și inversarea intenționată a literelor mediane în cadrul acestui cuvânt-temă, care ajunge astfel să desemneze o lume ficțională singulară. Conceptul curatorial *EREWHON/NOHWERE* recurge la aceeași inspirată licență a romancierului englez, pentru a trimite la toposul imaginar pe care-l configurează creația Tincuței Marin. Artista reușește să deplaseze surprinzător accentele vizionare ale operei sale pe hărțile „locurilor” vizuale fundamentale din creațiile expuse, izbutind la rândul său să simuleze universuri tangibile, dar nelocalizabile, a căror principală formă de viețuire fictivă este disfuncția. Deși narațiunile sale se dovedesc neaderente la regimul existenței cotidiene, ele păstrează, totuși, concretețea vieții trăite. Tincuța Marin este o artistă fundamental rezistentă la canoanele artistice ale actualității. Arta sa are o discursivitate vizuală care sancționează, prin pregnanța frazării neoavangardiste, postulatele hiper- sau fotorealiste ale momentului, încifrările predictibile ale manierismelor abstracte sau dezindividualizarea postumanistă a resorbirii noastre în tehnologii sau în alte specii. Artista înlocuiește retoricile veriste cu „descreriile fără loc” (Wallace Stevens) ale unor stileme hiperchromatic-narative, generatoare ale iluziei lui „aici”. Ca atare, pictura Tincuței Marin face ca distanțele dintre Giotto, Bruegel sau pictura lui Giorgio de Chirico să se poată șterge printr-o ardere onirică. O viziune inflamată de expresionismul german este filtrată prin elocvența livrescă a unui scriptoriu medieval, contaminat de

Text: Dan Breaz

EREWHON/NOHWERE, Tincuța Marin's first solo show in a museum (6-23 May 2021, the Art Museum of Cluj-Napoca), comprises a selection of works made by the artist in the last three years. Having graduated from the Art and Design University in Cluj-Napoca (2017), Tincuța Marin has already taken part in collective exhibitions, among which *Breaking Rules* (2017), *Sottobosco* (2018), and *The Night Watch* (2019). Her works have been promoted in prestigious galleries, such as the Richter Fine Art Gallery in Rome, Plan B Gallery in Cluj-Napoca, or Jecza Gallery in Timișoara. In 2017 Tincuța Marin received the Plan B Foundation Award and the award of the French Institute in Cluj-Napoca. Her current exhibition thematizes a dystopian *topos* in which the human being seems permanently threatened by an alien force, coming from outside or inside. The term *EREWHON* originates in the backward spelling of the English word *NOWHERE* spelled backwards. By titling his famous novel *Erewhon*, Samuel Butler created a very suggestive instance of poetic license, by deliberately switching around the two middle letters in this thematic word, which comes to determine a singular fictional world. The curatorial concept of *EREWHON/NOHWERE* makes use of the same creative license used by the English novelist to refer to the imaginary *topos* configured in Tincuța Marin's work. The artist succeeds in transferring her oeuvre's visionary qualities on the maps of the fundamental visual “places” in her exhibited works, which simulate tangible but unplaceable universes whose main mode of fictional life is dysfunction. Though their narratives do not adhere to the regime of daily life, they maintain the concreteness of life lived. As an artist, Tincuța Marin is fundamentally resistant to current artistic trends. The visual discursivity of her art challenges, through the eloquence of her neo-avant-garde phrasing, the hyper- or photo-realistic postulates of the moment, the predictable coding of abstract mannerisms, or the posthuman disindividualization of our reabsorption into technology or other species. The artist replaces verist rhetoric with the “descriptions without place” (Wallace Stevens) of hyperchromatic-narrative stylistic elements generating the illusion of “here.” In Tincuța Marin's painting, the distance between Giotto, Bruegel and Giorgio de Chirico can be erased by an oneiric breeze. A vision inflamed by German expressionism is filtered through the bookish eloquence of a medieval scriptorium, contaminated by the stylistic delights of terse fantastic descriptions, dominated by innovative gestural choices. The relaxed, seemingly



Vedere din expoziție. Credit foto: Marius Popuț.
Exhibition view. Photo credit: Marius Popuț.



Vedere din expoziție. Credit foto: Marius Popuț.
Exhibition view. Photo credit: Marius Popuț.

deliciile stilului abrupt al unor descrieri fantastice, dominate de hotărâri gestuale insolite. Execuția degajată, aparent frustă, nu preia nici candoarea pictorilor naivi, nici intențiile anti-canonice ale primitiviștilor, ci înscenează, adesea autoironic, o hipersensibilitate critică asumată ca element central al identității sale artistice. Trama expozițională relevă cicluri ale glisării conflictuale de lumi angelic-demonice, care vin să locuiască unele în altele. Coliziunea acestor lumi se transformă în *acte cromatice* în care mima, pantomima și exaltările burlești își pot găsi o posibilă explicație în relecturarea fotografică a vulnerabilității marionetelor recondiționate în atelierele teatrului de păpuși. Creațiile Tincuței Marin își compun narațiunile vizuale în jurul lui Bigfoot, personaj maleabil și înșelător, în același timp puternic și vulnerabil. Chiar dacă adesea are o aură divină deasupra capului, acest alter-ego al artistei pare a fi ușor de atacat sau de rănit. De altfel, din confruntarea cu dinozauri, demoni sau alți monștri, Bigfoot nici nu iese întotdeauna învingător, căci forța sa are în fond aceleași origini primitive cu ale acestor făpturi, care, recreate în paralel și într-o serie expresivă de vase de lut, însoțesc lucrările de pictură din expoziție. Fundamental transgresivă, la granița antropomorfului cu zoomorul, participarea lui Bigfoot la acte grotești trebuie privită ca o metaforă a slăbiciunii fundamental omenești a protagonistului, iar în sens larg, ca o treptată degradare sau alienare a condiției umane. Universul vizual din *EREWHON/NOHWERE* are rafinamentul unei clarviziuni orientate de instinctul sigur al visării lucide și propagă unda de șoc a renașterii unei lumi dintotdeauna și de nicicând. Enigmele vizualității acestei lumi erup, impregnând realitatea figurativă cu semnele unor erezii gnostice, între hotarele nestatornice ale unui loc de oriunde și de nicăieri.

rough execution does not borrow from the candor of naïve painters nor from the anti-canon intentions of the primitivists, instead staging, often ironically, an acknowledged critical hypersensitivity as a central element of Marin's artistic identity. The exhibition weaves a network of conceptual oscillations in angelic-demonic worlds, coming to inhabit one another. The collision of these worlds turns into chromatic acts in which mime, pantomime, and burlesque exaltations can all find an explanation in the photographic rereading of the vulnerability of puppets reconditioned in the puppet theater's workshop. Tincuța Marin's works compose visual narratives around Bigfoot, a malleable and deceptive character, both powerful and vulnerable. Despite often having a divine aura above his head, this alter ego of the artist seems easy to attack and harm. In fact, in facing off with dinosaurs, demons, or other monsters, Bigfoot does not always come out on top. His strength, in the end, comes from the same primitive source as those other creatures, which, recreated in an expressive series of clay pots, accompany the paintings in the exhibitions. Fundamentally transgressive, at the border between anthropomorphic and zoomorphic, Bigfoot's participation in grotesque acts must be seen as a metaphor for the protagonist's fundamentally human weakness, and, in a broader sense, as a deterioration or alienation of the human condition. The visual universe in *EREWHON/NOHWERE* has the refinement of an Eastern vision oriented by the sure instinct of lucid dreaming, propagating the shockwave marking the rebirth of a world that has always and never existed. The enigmas of this world's visuality burst, imbuing figurative reality with the signs of gnostic heresies, between the shifting bounds of a place that is anywhere and nowhere.

Translated by Rareș Grozea

ÎNTR-O REVĂRSARE DE APE, UN TIMP AL ÎNOTULUI WITHIN A DÉLUGE, A TIME TO SWIM

DÉLUGE

Artiști: Hortensia Mi Kafchin, Flaviu Rogojan
Zina Gallery, Cluj-Napoca
14.05. – 27.06.2021

Text: Edith Lázár

Uneori un potop (*déluge*) este o revărsare de ape. Alteori este un întreg peisaj marin format din toate materiile absorbite de apă în parcursul ei. Câteodată este ambele. Rămășițele ce plutesc la suprafață ascund însă lumea de dedesubt – un întreg ecosistem viu ce trezește ruinele zilei de ieri. Înainte ca orașul Cluj să devină actualul peisaj corporatist și „epicentru” artistic, marea Tethys se afla deasupra sa. Straturile geologice țin socoteala aceluia înveliș acvatic prin numeroase fosile și rifturi calcaroase. Într-un spațiu îmbibat în albastru, Hortensia Mi Kafchin și Flaviu Rogojan invocă această poveste ca punct de plecare pentru expoziția lor recentă, *Déluge*, la Zina Gallery. Într-un amestec de lucrări vechi și noi, Mi Kafchin propune o serie de peisaje marine fermecătoare. Corali, suveniruri și ființe fantomatice înfloresc în ceea ce povara memoriei prezintă drept descompunere, ademenindu-te să te cufunzi într-un albastru tot mai intens și din ce în ce mai bogat. Trecând prin multiple

Sometimes a déluge is a wash-over. Sometimes it's an entire marine playground made of all the matter the water absorbs on its way. Sometimes it is both. On the surface, however, the floating debris obscures the world below – a whole living environment rousing yesterday's ruins. Before the corporative landscape and the hot-spot art scene, there was the Tethys Sea all over today's city of Cluj. Geological strata keep the score of this water-bearing, spread in tiny fossils and calcareous rifts. Within a blue-infused space, Hortensia Mi Kafchin and Flaviu Rogojan conjure this story as a shared root for their recent duo show, *Déluge*, at Zina Gallery. Mi Kafchin sets enticing seascapes in a mix of old and new paintings. Corals, memorabilia, and ghostly beings bloom in what the weight of the memory shows as decay, luring you deeper into the blue, always richer. Across representational forms, the works spiral back in those transformation processes which, candidly and fleshy, have come to inform Kafchin's practice. Their

Vedere din expoziție. Prin amabilitatea galeriei. Credit foto: YAP studio / Pavel Curagău.
Exhibition view. Courtesy of the gallery. Photo credit: YAP studio / Pavel Curagău.





▲ Vedere din expoziție. Prin amabilitatea galeriei. Credit foto: YAP studio / Pavel Curagău.
Exhibition view. Courtesy of the gallery. Photo credit: YAP studio / Pavel Curagău.

◀ Hortensia Mi Kafchin, *Vis recent*, 2021. Prin amabilitatea galeriei. Credit foto: YAP studio / Pavel Curagău.
Hortensia Mi Kafchin, *Recent dream*, 2021. Courtesy of the gallery. Photo Credit: YAP studio / Pavel Curagău.

forme reprezentative, lucrările se întorc mereu la acele procese transformativă care, sincere și prinse de carnea trupului, informează adesea practica artistei. Reverberațiile lor vizează mereu corpul în maniere vii de autoidentificare. Pășind la granița dintre sugestie și ambiguitate, printre frumoasele ruine, regenerarea se întretese.

Gaia in a Bathing Suit [*Gaia în costum de baie*] întrupează acest lucru într-un mod frapant, precum o nimfă canalizându-și energia restaurativă, prinsă în mitologii ale maternității și oglindirii feminine. În mod grăitor, *costumul* își găsește rădăcinile în latinescul *habitus*, însemnând tot ceea ce purtăm (ce ne aparține atât nouă cât și altora), dar și o anumită dispoziție a sufletului. În extenso, cuvântul trimite deopotrivă și la habitat, înțeles în toate particularitățile sale geografice și climatice. Deoarece hainele ne modelează realitatea, avem de-a face deci cu un costum *pentru* o nouă îmbăiere în acest tărâm umed al reziduurilor, temporalităților multiple și localităților. Puterea transformatoare a apei impregnează de asemenea noile lucrări ale lui Flaviu Rogoian, îmbinând straniul și neliniștitorul. Rogoian plasează conceptul în centrul practicii sale. După cum se întâmplă adesea cu lucrările sale, trebuie să le afli poveștile. Sub forma unui crossover-fanfiction, seria îmbină două lumi aparent diferite. Preluând personajul apei malefice din serialul de animație *Pirates of the Dark Water*, Rogoian deschide povestea către planeta-ocean conștientă din *Solaris*, de Stanisław Lem. Apoi replasează acest dublu prin fosile locale.

Ficțiunile încrucișate, ca unealtă de povestire, sunt deschise către noi povești și pot regândi narațiunile dincolo de înțelesurile normative. *Deluge Earth*, de exemplu, redă oceanul conștient conform diagramei lui Jakob Scheuchzer, un „geolog al potopului” din secolul XVII, pentru care lumea „umană” începe cu un Diluvium Tremens. În mod ironic, rămășițele umanoide ce ar fi trebuit să-i dovedească teza potopului sunt atribuite de facto unei salamandre, subvertind astfel viziunea antropocentrică asupra moștenitorilor „lumii noastre”. Așa cum oceanul lui Lem creează structuri complexe ce se extind și dincolo de mediul acvatic, Rogoian se întreabă dacă apa neagră ce se prelinge nu ar putea fi de fapt halucinația (dacă nu manifestarea) acestuia. Și, putem poate adăuga, noi, la rândul nostru, o privim deja. Prin intersectarea narativelor, cei doi artiști propun o perspectivă caleidoscopică, generând noi orizonturi senzoriale de sens. Însă, cu toată cohorta sa de autoreferințe și imagini candid, expoziția rămâne în general de partea poetică. O călătorie metaforică asemănătoare înotului într-un acvariu – captivantă însă izolatoare. Dacă viețile noastre de zi cu zi sunt într-adevăr înecate într-o mare de informații, de la memorie la rețelele cibernetice, această fluiditate s-a dovedit a fi doar aparentă și problematică. La fel cum apa, *fiind* memorie – alături de ritualurile care o însoțesc –, face trimitere la o istorie stăruitoare a violenței. *Déluge* doar zgârie suprafața acestor reflecții ale apelor, însă, în repertoriul său melancolic, expoziția reușește să fabrice un spațiu al experienței, trezind o presimțire asupra lucrurilor ce continuă să se ascundă în adâncuri.

Traducere de Rareș Grozea

reverberations are always on the body and vivid forms of self-identification. As the artist walks the line between suggestion and ambiguity, in beautiful ruins, growth intertwines.

Gaia in a Bathing Suit performs this most hauntingly, as a nymph channeling her restorative energy, in mythoi of both motherhood and female mirroring. Tellingly, *suit* finds its core in the Latin “habitus” as all that we carry – ours and not ours alike, shared with others – along with a disposition of the soul. In extenso, it points to habitat within all its geographical, climatic specificities. As clothes can shape our reality, this is then a suit *for* bathing, anew, amidst a wetland of residues, manifold times, and localities.

Water’s transformative agency imbues Flaviu Rogoian’s new body of works as well, entangling the weird and the eerie. Rogoian places concept at the core of his practice. And, as it is often the case with his works, one has to ask about their stories. In the guise of crossover-fanfiction, the series intertwines two seemingly different worlds. Subtracting the mischievous oozing water from the short-lived '90s animation, *Pirates of the Dark Water*, Rogoian opens the story to the sentient ocean planet in Stanisław Lem’s *Solaris*. Then re-replaces this double through garnered local fossils.

Cross-fiction, as a tool for storytelling, holds space for other stories and can twist narratives beyond their normative understandings. *Deluge Earth*, for one, renders the sentient ocean to the diagram of Jakob Scheuchzer, a 17th-century “flood geologist” for whom the “human” world starts with a Diluvium Tremens. Ironically, the humanoid remnants supporting his flood thesis turn out to be that of a salamander, shifting thus the human-centric view about the inheritors of our “worldbuilding.” As Lem’s ocean creates complex structures that go beyond water sights, Rogoian inquires if the oozing dark water couldn’t be, in fact, the ocean’s hallucination (if not manifestation)? And maybe, one could add, we ourselves are staring at it.

Intersecting narratives, the two artists set a kaleidoscope-like perspective, generating new sensual horizons of meaning. However, within its cohort of self-references and candid images, the show remains mainly on the poetic side. A metaphorical quest that feels like swimming in a tank – immersed yet isolating. If our everyday lives are indeed drowned in a sea of information, from mnemonics to cyber-networks, this fluidity has turned out to be only apparent and highly problematic. As water *is* memory – and its rituals – it touches on a haunting history of violence. *Déluge* only lightly scratches the surface of this water mirror, yet, in its moody repertoire, fashions nevertheless a space of encounter, for a hunch of what lies in that imagined deep end.

PETRU LUCACI - DIPTYCH CLAROBSCUR/ MATERIAL SCAPES

DIPTYCH. CLAROBSCUR / MATERIAL SCAPES

Artist: Petru Lucaci
Leilei Gallery, București
06.02.- 17.04.2021

Expoziția deschisă de Petru Lucaci la LeiLei Gallery din București cuprinde două serii foarte recente de lucrări – seria *Clarobscur* și seria *Materialscapes*. Cele două serii, realizate în ultimii câțiva ani, completează împreună un discurs artistic care articulează o relație cu totul specială cu spațiul – spațiul picturii, reprezentării, expoziției. Cele două serii se concentrează pe ipostaze diferite ale realității reprezentate și fac în același timp parte dintr-un experiment cu suprafața picturală – care se extinde fără limitările impuse de dimensiunea suportului sau, mai constrângătoare, de limitările impuse de condiția reprezentării, a imaginii care în mod necesar izolează și decupează pentru a transmite și a se transmite. Petru Lucaci decide – pentru a extinde spațiul reprezentării astfel încât să cuprindă cât mai mult dintr-o realitate care se dezvăluie mereu ca o nesfârșită suită de imagini, elemente, detalii, în mod egal importante – asupra formulei în același timp expoziționale și de lucru, o formulă surprinzătoare, anunțată și în titlul expoziției. Este o modalitate de a articula spațiul lucrării care „devine suficient de mare încât să îl înconjoare și să-l integreze pe privitor” prin „integrarea în opera de artă a obiectelor și semnelor unui mediu construit de om sau simularea lumii ca aglomerare de lucruri în însăși



Text: Mălina Ionescu

The exhibition opened by Petru Lucaci at Leilei Gallery in Bucharest, includes two recent series of works – *Chiaroscuro* and *Materialscapes*. Both series were created in the last few years and together they complete an artistic discourse that underlines a particularly special way of relating to space – the space of painting, of representation, and that of the exhibition. The two series focus on different instances of the reality that’s being depicted and, at the same time, they represent a part of a rare experiment with the pictorial surface – which expands without the limitations imposed by the area of its own medium, or, in a more restraining manner, by the limitations imposed by the nature of representation itself, of the image that needs to isolate and cut itself out in order to reveal, and be revealed. In order to expand the space of representation to include more of a reality that is constantly revealing itself as an infinite array of images, elements, details, all equally important, Petru Lucaci chooses the formula for his exhibition and his work process, a surprising formula that is announced in the title of the exhibit. It is a method of articulating the space of the artwork, “which becomes large enough to envelop and assimilate the viewer”, by “integrating into the artwork objects and symbols belonging to a medium that is man-made or by simulating the world as an assembly of objects within the work of art”¹. Each canvas or assemblage of canvases functions independently, but also as a fragment of a continuous representation, an ongoing display of candid shots, that recounts the photographic cut-out of the partially seen image². Thus, the object is not depicted entirely, which creates a non-denotative image. The repertoire of themes in both series is a neverending inventory of instances of the studio – the teacher and the student. A variety of elements emerge in compositions that differ in materials, dynamics, and texture, but are also connected by the logic that relates directly to a familiar present, to an immediate and tangible reality. A multiplicity of images converge into an infinite connectivity that is ironically randomly organized. As we’ve already mentioned the two series focus on different instances – *Materialscapes* examines the infinite variety of materials, props, reasons, that allow the liberating development of the pictorial act, of the brushstroke, of the uneven surface, of the chromatic with no narrative justification, freed from the pressure of representation. This paradoxical separation from the tangibility of the object is connected to the temptation of the matter itself, a pictorial matter that is a conglomerate of textures and consistencies that represents in itself a subject for research. No detail loses its relevance in direct correlation with the instruments of pictorial expression, which prove to be limitless, similar, and in conjunction with the infinite possibilities of the represented reality.



Vedere din expoziția *Clarobscur* și *Material Scapes* desfășurată la galeria Leilei, 2020, București. Credit foto: Andrei Mateescu și Petru Lucaci
View from the *Clarobscur* and *Material Scapes* exhibition held at Leilei gallery, 2020, Bucharest. Photo credit: Andrei Mateescu and Petru Lucaci.



lucrarea de artă”¹. Fiecare pânză sau conglomerat de pânze funcționează independent dar și ca fragment dintr-o reprezentare continuă, în desfășurare, un ansamblu de instantanee care citează decupajul fotografic al imaginii parțial văzute². Astfel, obiectul nu este reprezentat în totalitatea sa, ceea ce face ca imaginea să devină non-denotativă. Repertoriul de subiecte din ambele serii este un inventar nesfârșit de instanțe ale spațiului atelierului – al pictorului și al profesorului. Elemente foarte variate rezultă în compoziții foarte diferite ca materialitate, dinamică și textură, unificate de logica trimiterii directe către o actualitate familiară a unei realități imediate și concrete. O multiplicitate de imagini converg astfel într-o conectivitate nesfârșită, organizată în mod oximoronic aleatoriu.

Cele două serii se concentrează, cum afirmam mai sus, pe ipostaze diferite – seria *Materialscares* care investighează infinita varietate de materialități, suporturi, pretexte care permit instaurarea eliberatoare a gestului pictural, a tușei și suprafeței accidentate, a cromaticii fără justificare narativă, eliberată de presiunea reprezentării. Această rupere paradoxală de concretul subiectului are legătură cu tentația materiei însăși, o materie picturală care este o abundență de texturi și consistențe, în sine subiect de cercetare. Niciun detaliu nu își pierde din relevanță, în corespondență directă cu instrumentarul expresiei picturale care se dovedește inepuizabil, asemenea și în pandant cu inepuizabilul realității reprezentate. Pictura lui Petru Lucaci se desfășoară între abstract și figurativ, între informal și hiperrealism, dar nu în tensiunea contradicției dintre aceste direcții ci în armonia dintre ele – posibilă tocmai datorită modului în care coexistă toate aceste fragmente de realitate, minuțios redată, cu o acuratețe a formei mereu monumentală, cu nuclee figurative în dialog cu suprafețe care permit grade diferite de abstractizare.

Seria *Clarobscur* continuă cercetarea asupra umbrei și a modului în care aceasta se constituie ca prezență formatoare a volumului dar și ca prezență materială, Umbra, și corespondentul său cromatic, negrul, dobândesc corporalitate până la părăsirea mediului bidimensional al picturii și formarea de volume sculpturale, forme grafice care desenează / delimitează / se delimitează în spațiu, eliberate cu totul de necesitatea descriptivului. În pictură și în obiect, forma își definește aceeași relație cu umbra și cu spațiul, cu celelalte obiecte, prin desenul sculptural, prin atenția acordată volumului care primează întotdeauna, și mai ales printr-o cromatică intensă, dezvăluită atunci când seria este privită în ansamblul ei: o cromatică care nu-și refuză nicio subtilitate, niciun rafinament, nicio gamă. Mereu armonică, mereu echilibrată, și mai ales mereu secundată, la fel ca realitatea pe care o citează mereu, de negrul specific, definitoriu, emblematic pentru pictura lui Petru Lucaci. O pictură care, investigând realitatea materială, o transpune și o transcende.

Note:

1. Lawrence Alloway, “Venezorama,” *Art International*, VI 8, 1962: “until they are big enough to surround and envelop the spectator. (...) The incorporation in works of art of objects and signs from the man-made environment or the simulation of the untidy world within the work of art itself.”
2. Lawrence Alloway, *Rauchenberg – Graphic Art*, Philadelphia 1970, catalog de expoziție.

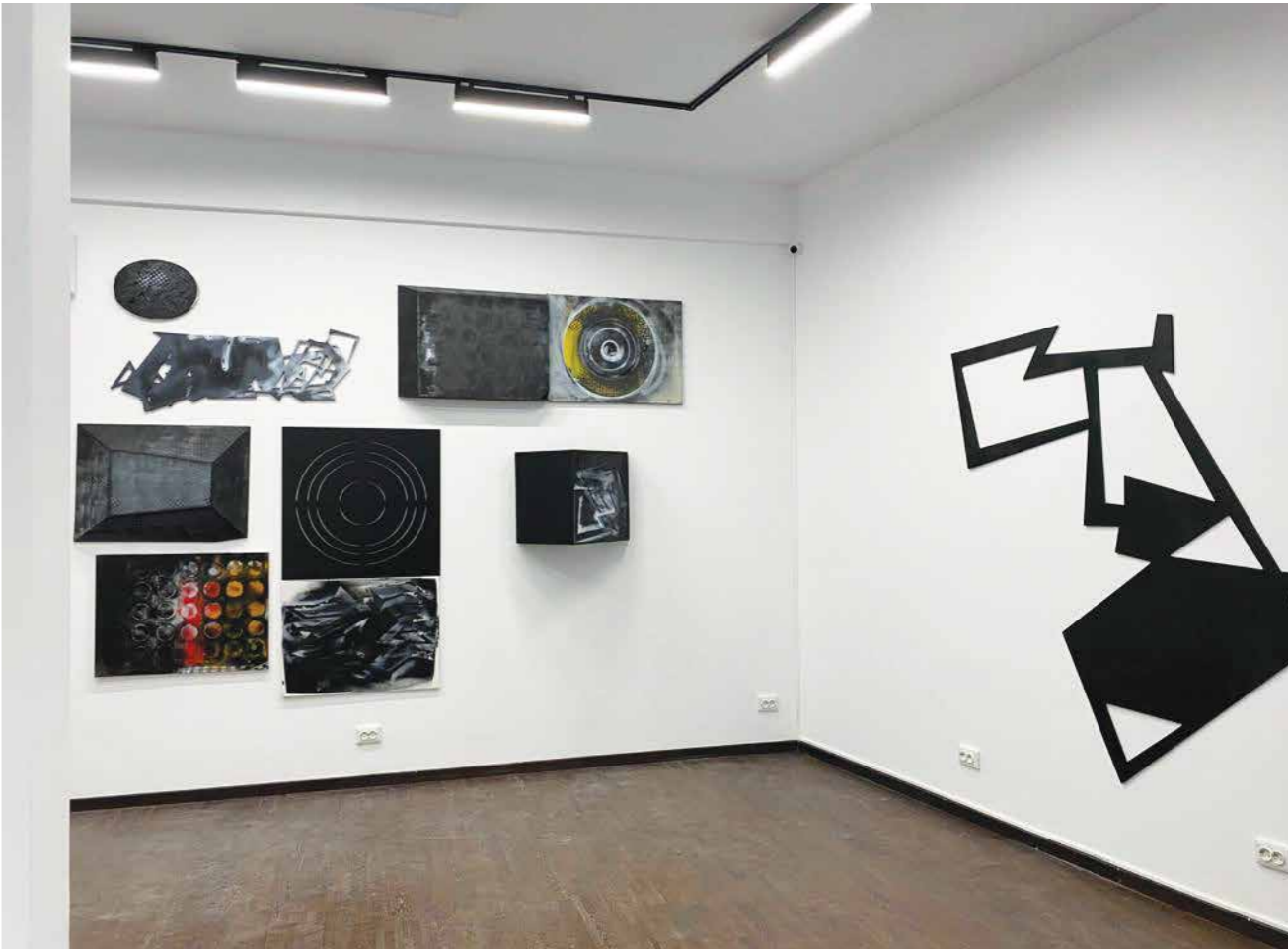


Petru Lucaci's art develops through the abstract and the figurative, through the informal and hyperrealism, but not in relation to the tension that lies within the contradiction between these directions but relying on the harmony between them, which is possible due to the way these fragments of reality coexist, meticulously rendered, with an accuracy of monumental form, with figurative nuclei in dialogue with surfaces that allow different degrees of abstraction. The *Chiaroscuro* series continues the research on the shadow and the way in which it is constituted as a formative presence of volume but also as a material presence. The shadow – and its chromatic correspondent, black – acquires corporeality to the point of going beyond the bidimensional medium of painting and creating sculptural volumes, graphic forms that draw/demarcate/define themselves in space, completely freed from the need for the descriptive. In painting and object, form defines its constant relationship with shadow and space, and with other objects, through sculptural drawing, by paying attention to the volume, which always prevails, and especially through an intense chromaticism, revealed when the series is viewed as a whole: a chromatic that fully embraces subtlety, refinement, range. Always harmonious, always balanced, and especially always seconded, just like the reality he always cites, by the colour black, a specific, defining, and emblematic element in Petru Lucaci's painting. An art that examines material reality by altering and transcending it.

Translated by Ruxandra-Maria Rădulescu

Endnotes:

1. Lawrence Alloway, “Venezorama,” *Art International*, VI 8, 1962: “until they are big enough to surround and envelop the spectator. (...) The incorporation in works of art of objects and signs from the man-made environment or the simulation of the untidy world within the work of art itself.”
2. Lawrence Alloway, *Rauchenberg – Graphic Art*, Philadelphia 1970, exhibition catalog.



MIRCEA STĂNESCU - ARTA CONTEMPORANĂ CA EXERCİȚIU DE PIERDERE A MĂSURII

CONTEMPORARY ART AS AN EXERCISE IN ESCHEWING MEASURE

MEDITAȚIE ASUPRA MĂSURII

Artist: Mircea Stănescu

Curatoare: Liviana Dan

Galeria GAEP, București

5.06. - 31.07.2021

Expoziția *Meditație asupra măsurii* de la Galeria Gaep reprezintă un exercițiu paradigmatic de recuperare și reconectare la prezent a spiritului experimental propriu unei scene artistice care în anii '80 s-a încăpățânat să reziste în ciuda politicii (anti)culturale ceaușiste. În acest sens, o serie de lucrări aparținând artistului Mircea Stănescu, apte a scoate din ascundere adevăruri și afectivități reprimite ale paradigmei, au fost recondiționate și puse în relație cu proiecte recente într-un parcurs „de la realismul traumatic la informalul abstract” curatoriat exemplar de Liviana Dan. Seria de lucrări realizate între anii 1986-1988 reunește două impresionante panouri textile ce dau titlul expoziției și șapte colaje monumentale ale unor personaje cu corp de hârtie ce adună pe piele inserții textuale, frunze și fotografii, afișe ale unor filme de autor, fragmente de reviste sau tipare de rochii, plicuri și scrisori, o multiplicitate latentă de povești, traiectorii, identități virtuale și gesturi nepuse în act. Toate acestea constituie o pătrunzătoare radiografie a operei lui Mircea Stănescu și totodată o relevantă sinteză a direcțiilor identificate de critici importanți, precum Magda Cârneci, ca fiind proprii generației '80: neoexpresionism (culori puternice, forme supradimensionate, cultivarea temei sinelui multiplu și a identității scindate), neoavangardă (încrederea în matematică, *măsură* dar și interesul pentru natură, materiale precare, găsite) și elemente intermediale (mail art, fotografie). În același timp, impresia pe care o lasă aceste lucrări este, paradoxal, una de contemporaneitate, de înrudire cu proiectele *Do It Yourself* și estetica postpunk, dar și cu ironia *camp* ce marchează astăzi atât lumea filmului și a fashionului cât și lumea digitală. Lucrările recente adaugă trimiteri către designul grafic și vestimentar. O serie de intervenții pe file de agendă reiau tema duratei, a timpului personal trăit în sisteme solare închise, punctate de mici planete strălucitoare de *glitter*. Create în perioada în care Mircea Stănescu muncea la fabrica de covoare de la Cislădie, panourile textile sunt compuse din zeci de benzi subțiri, înscrise cu pix roșu

Text: Raluca Oancea

The exhibition *Meditation upon Measure*, shown at Gaep Gallery, represents a paradigmatic exercise of recovering and bringing back into the present the experimental spirit of an artistic scene that, in the '80s, was stubborn enough to resist the (anti)cultural policies of the Ceaușescu regime. In this sense, a series of works belonging to artist Mircea Stănescu, works able to reveal repressed truths and affectivities from this paradigm, were reconditioned and related to recent projects in a passage “from traumatic realism to abstract formlessness,” exquisitely curated by Liviana Dan. The series of works, created between 1986 and 1988, brings together two imposing textile panels, which give the exhibition its title, and seven monumental collages of paper-bodied characters accumulating, on their skin, textual inserts, leaves, photographs, posters of auteur films, fragments of magazines, dress patterns, envelopes and letters, a latent multiplicity of stories, trajectories, virtual identities, and unmanifested gestures. All these represent an insightful cross-section of Mircea Stănescu's work as well as a relevant synthesis of trajectories identified by important critics such as Magda Cârneci as specific to the '80s generation: neo-expressionism (strong colors, oversized forms, themes like multiple selves and split identities), the neo-avant-garde (faith in mathematics, in *measure*, but also an interest in nature and precarious found materials), and intermedia elements (mail art, photography). At the same time, these works, paradoxically, give the impression of contemporaneity, of being related to do-it-yourself projects and postpunk aesthetics, but also to the campiness of the world of film, fashion, and the digital world. The recent works in the exhibition allude to graphic and textile design. A series of interventions on planner pages restate the theme of duration, of personal time experienced in closed solar systems, punctuated by small glitter planets. Produced while Mircea Stănescu was working at the carpet factory in Cislădie, his textile panels are made up of dozens of thin stripes marked with red and blue pen, a series of signs and numbers used for *measuring*



Mircea Stănescu, *Untitled*, 1989, tehnică mixtă pe hârtie / mixed technique on paper, 141 x 135.5 cm. Prin amabilitatea artistului și a galeriei Gaep. Courtesy of the artist and Gaep gallery.

și albastru, o serie de semne și numere ce funcționau atunci ca *măsură* a procesului de producție. În fața acestei alegorii a măsurii, gândul zboară către o posibilă transpunere în mediul textil a graficelor de producție ale lui Paul Neagu, sau către un mixaj de portative muzicale, axe temporale, narative personale ori benzi de peliculă cinematografică. Rămășițele textile adună totodată conotații din zona experimentelor Fluxus de retragere a autorului și folosire a materialelor neconvenționale. Fragilitatea, precaritatea lor asumată invocă astfel gândirea Zen și experimentele lui John Cage cu pietre, marcaje, fum, ce amprentau aleatoriu coli de hârtie. Resuscitând vechi sensuri pitagoreice, ele reușesc să aducă împreună numărul și contemplarea, meditația și măsura. Impulsul contemplativ, senzația de vis sunt stimulate și de colajele ce deschid uși lumii imaginare, paradisuri artificiale de hârtie care în regimul comunist puteau funcționa ca supape și linii de fugă către spațialitatea nespusă a naturii ori către îndepărtatul orizont al culturii occidentale. Coloșii care le populează, cu corpuri virtuale de frunze, scrisori, tăieturi din reviste străine și cronici ale unor filme inaccesibile, fotografii de călătorie se deconspiră ca o serie de heteronimi ai artistului, voci interioare date pe *mute*, identități și scenarii posibile. La polul opus, posturile lor tensionate, gata să spargă dreptunghiul claustrant al ramei, mimicile expresioniste ce evoluează între *Strigătul* lui Munch și insolența *bad painting* alături factorului contemplativ, apolinic, o turnură transgresiv-dionisiacă. Dansul gigantilor puși să dărâme eșafodajul unui Olimp degenerat pune în lumină condiția tragică a artistului claustrat pe o axă a timpului oficial, separat de alteritatea culturală. Este vorba despre o incantație de trezire a corpurilor docile cu membre multiple, protezate, transplantate și, totodată, despre un exercițiu de pierdere a *măsurii* în

during the production process. Before this allegory of measure, one's thoughts fly to the possibility of transposing Paul Neagu's production charts into the textile medium, or to a mix of musical staffs, temporal axes, personal narratives, or rolls of film. Stănescu's textile remnants are also reminiscent of Fluxus experiments in the author's withdrawal and the use of unconventional materials. Their deliberate fragility and precarity invokes Zen thought and John Cage's experiments with stones, marks, and smoke impressing themselves on paper. Resurrecting old Pythagorean meanings, they succeed in bringing together numbers and contemplation, meditation and measure. The contemplative impulse and the feeling of dreaming are stimulated by the collages, opening up huge imaginary worlds, artificial paper paradises that in the communist regime could have also functioned as a safety valve and as lines of flight towards the unruly spatiality of nature or the distant horizon of western culture. The colossi populating them, with their virtual bodies of leaves, letters, travel photos, and cut-outs from foreign magazines and reviews of films they could not see reveal themselves as aspects of the artist, muted inner voices, possible identities and scenarios.

Mircea Stănescu, *Untitled*, 1987-1988, colaj / collage, 267 x 164 x 4.3 cm. Prin amabilitatea artistului și a galeriei Gaep. Courtesy of the artist and Gaep gallery.





Vedere din expoziție. Prin amabilitatea artistului și a galeriei Gaep.
Exhibition view. Courtesy of the artist and Gaep gallery.



Vedere din expoziție. Prin amabilitatea artistului și a Galeriei Gaep.
Exhibition view. Courtesy of the artist and Gaep gallery.

acceptiunea sa clasică, kantiană, de limită pusă în calea revărsării imaginației, a originalității geniale ce tinde să transgreseze teritoriul bunului gust accesând teritorii riscante ale nebuniei și pierderii de sine. Pierderea măsurii e însoțită de abandonarea formei sub presiunea multiplului, a acumulărilor de frunze, scrisori, tăieturi de ziare. Colajele lui Mircea Stănescu se apropie astfel de problematica entropiei, a deteriorării ordinii, dezbătută de Rosalind Krauss și Yve Alain Bois în proiectul dedicat categoriei estetice a Informului (*Formless: A User's Guide*, 1997). Imersarea în haosul biologic al corpurilor de hârtie, cu membre și identități multiple, rătăcirea în labirintul colecțiilor de scrisori, afișe, tăieturi din ziare străine duce astfel la subminarea ordinii oficiale, a organizării și funcționalității arhivelor statului ca mașini infernale. Se activează aici și modul în care Derrida relaționa conceptul arhivei cu pulsionile freudiene ale morții, agresiunii, distrugerii. Mircea Stănescu ajunge astfel la o sinteză complexă, vrednică de ceea ce Nietzsche numea *Marele stil*, o *operă totală* în care visul întâlnește beția, contemplarea lasă loc acțiunii, nihilismul se redefineste ca distrugere necesară relansării vieții iar frumusețea este redefinită ca voință de putere, ca forță de expresie. Nu în ultimul rând, dimensiunile monumentale și forța gestuală a personajelor apropie demersul de cinematograful de autor în epoca sa de glorie, în care oamenii amuțeau în fața „picturilor” lui Antonioni iar Fellini își proiecta filmele în imensitatea Groenlandei, pe ghețari. Tăieturile din ziare străine și referințele la lumea filmului încurajează această interpretare, revelând noi semnificații în direcția criticii media și a analizei raportului dintre tehnologie, percepție și imagine. Făcând o paralelă cu comentariul lui Walter Benjamin

On the other end, their tense poses, ready to break out of the confining rectangle that is the frame, their expressionist grimaces something between Munch's *Scream* and the insolence of bad painting, add an aggressive Dionysian turn to the contemplative, Apollonian factor. The dance of the giants made to topple a degenerate Olympus highlights the tragic condition of the artist caught in the axis of official time, separate from cultural alterity. It is an incantation made to awaken the docile bodies with multiple—prosthetic, transplanted—limbs and an exercise in losing *measure* in its classical, Kantian conception, as limit to the flow of imagination, the originality of genius that tends to transgress the boundaries of good taste, entering the perilous territories of madness and loss of self. The loss of measure is accompanied by the abandoning of form under the pressure of multiplicity, the accumulation of leaves, letters, and newspaper clippings. Mircea Stănescu's collages relate to the theme of entropy, the dissolution of order, as debated by Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois in their project about the aesthetic category of the Formless (*Formless: A User's Guide*, 1997). Immersing yourself in the biological chaos of paper bodies, with multiple limbs and identities and wandering through the labyrinth of letters, posters, and clippings from foreign newspapers lead to the undermining of official order, of the organization and functioning of state archives as infernal machines. The way Derrida related to the notion of the archive, with its Freudian drives towards death, aggression, and destruction is present here. Mircea Stănescu therefore achieves a complex synthesis, worthy of what Nietzsche called the *great style*, a *Gesamtkunstwerk* in which dream meets drunken revelry, contemplation gives



Mircea Stănescu, *Untitled*, 1987-1988, colaj / collage, 267 x 164 x 4.3 cm.
Prin amabilitatea artistului și a galeriei Gaep. Courtesy of the artist and Gaep gallery.

asupra modului în care fragmentările, ruperile de sens și de unitate spațio-temporală din arta dadaistă și suprarealistă au anticipat apariția filmului și a fotografiei, se poate concluziona că experimentele anilor '80 și '90 cu cioburi mediale, tăieturi din reviste și ziare au anticipat ceea ce Hito Steyerl avea să numească *image săracă*. În acest caz, alături de alte lucrări ce angajează colajul media, tehnologia xerox și inserțiile textuale (semnate de Teodor Graur, subReal, kinema ikon), lucrările lui Mircea Stănescu deschid drumul către apariția noii estetici a imaginii digitale, imagine destinată manipulării și hibridării, valoroasă mai curând pentru puterea comunicățională, pentru actualitate și capacitatea de a ne ține conectați.



Mircea Stănescu, *Untitled*, 1987-1988, colaj / collage, 267 x 164 x 4.3 cm.
Prin amabilitatea artistului și a galeriei Gaep. Courtesy of the artist and Gaep gallery.

way to action, nihilism is redefined as the destruction necessary to the continuation of life, and beauty is defined as will to power, force of expression. Last but not least, the characters' monumental size and force of gesture connect the exhibition to auteur film in its glory days, when people sat speechless before Antonioni's "paintings," and Fellini screened his films on the expanses of Greenland's glaciers. The clippings from foreign newspapers and the references to cinema support this interpretation, revealing new meanings around media criticism and the analysis of the relation between technology, perception, and image. To draw a parallel here with Walter Benjamin's thought on how the fragmentations and breaks in meaning and spatio-temporal unity in dada and surrealist art anticipated the rise of film and photography, we can conclude that the experiments with media fragments and magazine/newspaper clippings in the '80s and '90s anticipated what Hito Steyerl would term the *poor image*. In this case, together with other works that employ the media collage, xerox technology, and textual inserts (by Teodor Graur, subReal, kinema ikon), Mircea Stănescu's works opened the path towards the emergence of a new aesthetics of the digital image, an image made to be manipulated and hybridized, valuable rather through its communicational capacity, its present relevance, and its ability to keep us connected.

Translated by Rareș Grozea

IOANA NICOARĂ - ALTER-EGO

ERAÎ ȘI TU ACOLO

Artistă: Ioana Nicoară

Annart Gallery, București

07.07. – 13.08.2021

Pentru Ioana Nicoară întreaga lume este un amalgam de elemente ce pot deveni auto-referențiale. Elemente pe care artista le preia, le sortează, le etichetează și le așează în cutii mentale, pe categorii, și mai apoi le transpune în structuri vizuale. Uneori aceste structuri se cristalizează sub forma unor conglomerate minerale, alteori iau chip de om. Dar în esență procesul este cumva același. Ca să pătrunzi mecanismul intern al unei creații, și mai ales pe cea a unui artist care preferă serialitatea, o privire asupra contextului ajută: artista a absolvit secția grafică la UNArte București, și la scurtă vreme după încheierea studiilor a început imersiunea în animație și, împreună cu Abis Studio și Sergiu Negulici, a intrat în circuitul festivalurilor de profil (scurtmetraj de animație), unde a reușit și câteva performanțe notabile (cu *Splendida Moarte Accident / The Blissful Accidental Death* – o producție lansată în 2015 – echipa, în care a lucrat și Ioana, a obținut până acum 6 premii internaționale). Continuă să exploreze acest mediu extrem de ofertant din punct de vedere tehnic, dar nu a renunțat la lucrul în atelier, în acuarelă pe hârtie. De notat este, de asemenea, și universul personal al artistei, care preferă mediile ambientale încărcate de istorie și anecdotică. Este o împătimită a colecționatului de imagine, fie pe suport fotografic, fie de obiecte personale, fără o pre-condiție ca istoria acelui obiect să fie foarte evidentă. Misterul este o componentă pe care, din poziția de curator, am simțit-o ca pe o constantă în mediul ei de reprezentare. Atelierul ei este populat de fotografii vechi de familie, de multe ori anonime, de pantofi retro T-Bar agățați în pereți ca niște piese de artă, de veioze cu abajururi rare și sofisticate. În acest mediu estetic iau naștere multiplele variațiuni pe temă ale Ioanei care deseori ajung încărcate pe Instagram sau pe noul ei cont de TikTok.

Cea mai nouă serie în acuarelă pe hârtie a făcut obiectul expoziției de vară la Galeria AnnArt în 2021, când pe parcursul a 5 săptămâni, publicul a vizitat spațiul galeriei din strada Andrei Mureșanu nr. 1 din București, pentru o incursiune în filmul narativ al fizionomiilor alter-ego-urilor artistei. Intitulată *Erai și tu acolo*, expoziția de la AnnArt este alcătuită din variațiuni pe câteva tipologii anonime masculine și feminine în egală măsură, și are un accent tehnologic, o semnătură a Ioanei – portretul fetei cu păr albastru care poate fi încărcată în aplicația Reniform și privită în 3D, dar și o noutate pentru artistă: camera UV, din spatele cortinei negre, în care putem „citi” câteva alte portrete în pigment fluorescent. Expoziția acestui an de la AnnArt este de asemenea și auto-curatoriată, artista împărțindu-și spațiul în trei secțiuni, fiecare cu o introducere separată, în cheie auto-referențială.

Ca mediu de reprezentare, expoziția se înscrie în sfera ilustrației. Pare că personajele imaginate pe hârtia de acuarelă sunt probabil și posibil schițe pentru personaje ce urmează să devină actanți în scurtmetraje de animație la care Ioana lucrează constant. Expoziția

Text: Ilina Schileru

For Ioana Nicoară, the entire world is a mixture of elements which can become self-referential, elements that the artist takes, sorts, tags, and places in mental boxes according to categories, and then she transposes them into visual structures. Sometimes, these structures crystallize in the form of mineral conglomerates, and sometimes they take a human face. However, essentially, the process is the same. To understand the internal mechanism of creation, especially in the case of an artist who prefers seriality, taking into account the context might be helpful: she graduated from the graphics department at UNArte Bucharest and shortly after finishing her studies she began to work with animation; together with Abis Studio and Sergiu Negulici, she started to participate in the festival circuit (animated short films), where she gained notable results (for *The Blissful Accidental Death* – launched in 2015 – the team which included Ioana obtained six international awards). She continues to explore this extremely fertile medium, from a technical point of view, but she did not completely give up the workshop and she still does watercolors on paper. We should also notice that the artist's personal universe includes decorative media, loaded with history and anecdotes. She is a collector of images, either photographs or personal items, without expecting that object to have a straightforward history. The mystery is a component which I, as a curator, felt as a constant in her representations. Her workshop is populated by old family photos, mostly anonymous, retro T-Bar shoes hanging from the walls like artworks, lamps with rare and sophisticated shades. In this aesthetic environment, Ioana's multiple variations on a theme are born, which are often uploaded to her Instagram account or her recent TikTok account. The most recent series of watercolors on paper has been the focus of the summer exhibit at AnnArt Gallery in 2021, when, over a course of five weeks, the audience visited the gallery at 1 Andrei Mureșanu street to explore the narrative film of the physiognomies of the artist's alter-egos. Called *You were there too*, the exhibit at AnnArt is made of variations on anonymous male and female types, with a technological focus, Ioana's signature – the portrait of a blue-haired girl, which can be uploaded in the app Reniform and viewed in 3D, but also something new for the artist: the UV camera behind the black curtain, in which we can “read” some other portraits in fluorescent pigment. This year's exhibit at AnnArt is also self-curated; the artist divided the space in three sections, each with a separate introduction, in a self-referential manner.

As a representational medium, the exhibit belongs to the sphere of illustration. It is as if the imaginary characters of the watercolor paper are probably and possibly sketches for characters which will be the actors of the animated short films which Ioana constantly explores. The previous exhibit was also a personal exhibit at AnnArt, in the autumn of 2017 – with imaginary, almost



Vedere din expoziție. Prin amabilitatea artistei și a galeriei.
Exhibition view. Courtesy of the artist and gallery.

anterioară acesteia este tot o personală la AnnArt, din toamna anului 2017 – în care au predominat structuri imaginare, aproape minerale, sub forma unor cristale – sub titlul *Rezolvări efective sau Insectarul cu geometrii*. Evoluția, în cazul Ioanei, este cât se poate de organică și reflectă în mod autentic stările ei interioare. Am privit seria din 2017 mai mult ca pe o temă de cercetare, și, spre deosebire de aceasta, seria *Erai și tu acolo* din 2021 este mult mai personală și mai asumată ca un proces de sinteză introspectivă. Am simțit că inclusiv portretele masculine ar fi tot auto-reprezentări provocate de experiența cu celălalt și le traduc ca pe tentative de auto-transpunere în psyche-ul altuia. Arată ca niște portrete „pozate”, pentru care subiecții arborează o anumită atitudine controlată. Obsesia pentru portret și acuarela aduc cu chipurile lui Marlene Dumas, care sunt dezinvolve, uneori te privesc ostentativ sau te ignoră cu dezinvoltură, și exprimă tipologii atât de diferite încât ai putea presupune că artista și-a ales un grup cât mai eterogen cu puțință cu toată intenția, pe când la Ioana Nicoară căutarea este în același loc, deși apare sub diferite tipologii. În ambele cazuri însă, nu e tratată tema portretului, cât cea a reprezentărilor unor stări, iar izvorul acestor imagini este un filon comun: ambele artiste vorbesc despre percepție – a sinelui, a alterității, a propriei indecizii, căutări, sexualități, asumări/neasumări. Pentru cei care nu au apucat să viziteze expoziția, există posibilitatea de a accesa turul virtual, o metodă eficientă pe care galeria a abordat-o odată cu intrarea în pandemie, dar și o selecție de lucrări pe site-ul galeriei AnnArt.

mineral structures, in the form of crystals – under the title *Effective resolutions, or the Geometry insect book*. In Ioana's case, the evolution is as organic as can be, authentically reflecting her inner states. I perceived the 2017 exhibit more as a study theme; unlike it, the 2021 series *You were there too* is much more personal and more straightforward as a synthetic process of introspection. I felt that the male portraits too are self-representations triggered by the experience with the other and I tend to interpret them as attempts to self-transpose in the other's psyche. They look like “snapshot” portraits, in which the subjects exhibit a certain controlled attitude. The obsession for the portrait and the watercolor resembles Marlene Dumas' faces, relaxed, sometimes ostentatious looking, or even ignoring, expressing so many different types, as if the artist intently chose the most heterogeneous group possible; in Ioana Nicoară's case, the search is in the same place, although under different types. In both cases, however, it is not the topic of the portrait that which is being treated, but that of the representations of states, and the source of these images is a common ground: both artists speak of perception – of the self, of alterity, of one's own hesitation, searches, sexualities, responsibility/irresponsibility. For those who did not yet have the chance to visit the exhibit, there is the possibility of accessing the virtual tour, an effective method which the gallery has tried in the context of the pandemic, but also a selection of works on AnnArt gallery's website.

MIHAI ȚOPESCU - NATURA CREATA

PARADIS ÎN DISLOCARE

Artist: Mihai Țopescu
Curatoare: Laura Tiparu
Muzeul de Artă Craiova
27.05. - 30.06.2021

Cu comportamentul său cultural dinamic și ctitoricesc „ca patriarh de Târgu Jiu”, Mihai Țopescu dă o pildă de incandescență creatoare. Din portofoliul de exemplară carieră în *Art Glass*, artistul ipostaziază, de un deceniu, adică după vârsta de 50 de ani, fenomenul de „erupție plastică”. Saltul a coincis cu cheia de diapazon a temei ecologice propuse de un proiect francez dedicat Apei, în 2012. După participări majore la Bienala de la Veneția (Palazzo Bembo) și Bienala de la Beijing, artistul adâncește acum o meditație performativă asupra deforestării (locale și... planetare). Este, în subsidiar, un amplu manifest al salvagădării dendrologice, totodată omagiu al germinației și creșterii ramificate, implicit, al principiului conectivității. Recent, revenind muzeal din *land-art*-ul propriu-zis (documentat asiduu foto-video), Țopescu invocă lecția abstractizării treptate a copacului lui Mondrian, prin noua serie „armonică” de geometrie a Formelor. De la tehnicitatea performantă și volta creației policolare (în fragilitatea seducătoare a sticlei), sculptorul Mihai Țopescu mărturisește, după 60 de ani, o poftă de gesticulație asamblatoare și o frenezie de mixare a mediilor-materialelor-texturilor. Mai vechile țepușe multicolore le instalase deja fotogenic în păcuri, interpelând datele peisajului, ba pe o culme în apus, ba pe o gură de iaz sau de țârm hibernal. În 2017, providența i-a permis artistului dilatarea la scara unui colț de pădure (lângă Polovragi), a unei orgi (orgii!) dendrocromatice. A fost scenariul de intervenție artistică în peisaj, de proporții și de durată, cu consemnare sezonieră filmică și fotografică. Seducător și versatil, impactul cromatic devine la sculptorul Țopescu, în 2021, o marcă-grifă. Ea se declină în „Paradisul dislocat” de la Craiova prin relaționări spațiale și mixaje insolite: asamblaje ludice și oglindiri-reflecții scenografice, desen cinetic, casetoane, coconi, căpițe, aglomerări, suspendări sau aliniamente de moduli-culoare. Cred că toată experiența de cuptor-coacere-suflare, de decizie tehnologică, de alchimie a prafurilor colorate în flacără s-au revărsat peste raiul colorat al Crângului Țopescu... & more, adică și în seriile recente ale *Manifestului pentru Natură*, etalate muzeal. Relația expozițională cu camerele somptuoase de la parterul Palatului Mihail din Craiova este exaltantă, sinestezică, amplă cu vertij, de la monumental la detaliu ferecat, de la lemnos la vitrat. Invoc un reper sigur, asumat de Țopescu la Veneția, atunci când a expus în selecția internațională la Bienală, în anul 2017: retrospectiva lui Michelangelo Pistoletto, instalată la fel de tonic, colorat și „oglindit” în marea biserică San Giorgio, de pe insula omonimă.

Text: Aurelia Mocanu

With his dynamic and foundational activity as a “Patriarch of Târgu Jiu,” Mihai Țopescu preaches a parable of creative incandescence. From his exemplary *Art Glass* career portfolio, the artist, now in his fifties, has been materializing a phenomenon of “plastic eruption” for the past decade. This leap coincided with an ecological theme proposed in a French project dedicated to Water in 2012. After some major contributions to the Venice Biennial (Palazzo Bembo) and the Beijing Biennial, the artist now performs a deep meditation on deforestation (local and global). It is at the same time a grand manifesto for protecting trees and also a tribute to germination and growth that branches out, a principle of connectivity. Lately, returning to the museum from a pure land-art setup (which he extensively documented in photos and videos), Țopescu has been invoking the lesson of gradual abstraction, like in Mondrian’s tree, through a new “harmonic” series showcasing the geometry of Forms. From his advanced technique and momentum of polychrome creation (in the seductive fragility of glass), sculptor Mihai Țopescu confesses, after 60 years, to a will towards an assembling gesture and a frenzy of media, material, and texture mixing. He had already installed his multicolor spikes in photogenic clumps, interacting with the landscape: on a twilit peak, around a springhead, or in a winter landscape. In 2017, providence gave the artist the opportunity to expand to a segment of a forest (next to Polovragi) like a dendrochromatic organ (or orgy!). He executed a landscape intervention, on a large scale and for a long period of time, with seasonal filmic and photographic documentation. Seductive and versatile, the chromatic impact in Țopescu’s work in 2021 becomes a mark. It unfolds in the “Dislocated Paradise” in Craiova through spatial relations and novel mixes: playful assemblages and ambient reflections, kinetic drawings, coffers, cocoons, haystacks, aggregates, suspensions, or alignments of color modules. I believe this whole experience of oven-baking-blowing, technological decision-making, alchemy of colored powders in flame have poured over the colorful heaven in Țopescu Grove... & more, that is, also over the recent series *Manifesto for Nature*, displayed in a museum context. The relation with the sumptuous rooms on the ground floor of Mihail Palace in Craiova is exciting, synesthetic, dizzying, from the monumental to the secret detail, from wood to glass. I would mention just one connection, namely Țopescu’s presence in Venice, when he exhibited as part of the international selection, in 2017: the Michelangelo Pistoletto retrospective, installed just as tonically, colorfully, and “mirrored” in the great San Giorgio church on the island with the same name.

Translated by Rareș Grozea



► Mihai Țopescu, Ansamblu sculptural *MANIFEST* montat în curtea Muzeului de Artă Craiova. 88 elemente PVC, colorate cu înălțimea de 6 m. Credit foto: Mihai Țopescu.
Mihai Țopescu, *MANIFEST* sculptural ensemble mounted in the courtyard of the Craiova Art Museum. 88 PVC elements, colored with a height of 6 m. Photo credit: Mihai Țopescu.

▼ Mihai Țopescu, *Coloană*, Obiect sculptural, lemn colorat acrilic, 220 x 48 x 42 cm, 2021. Credit foto: Mihai Țopescu.
Mihai Țopescu, *Column*, Sculptural object, colored acrylic wood, 220 x 48 x 42 cm, 2021. Photo credit: Mihai Țopescu.



▼ Mihai Țopescu, *Sculptură spațială 2*, sârmă, lemn colorat acrilic, 72 x 68 x 75 cm, 2019. Credit foto: Mihai Țopescu.
Mihai Țopescu, *Spatial sculpture 2*, wire, colored acrylic wood, 72 x 68 x 75 cm, 2019. Photo credit: Mihai Țopescu.



DARIE DUP - DESPRE LUCRURILE DE-A GATA ȘI CELE NEFĂCUTE

DARIE DUP—ABOUT READY-MADE AND UNFINISHED THINGS

ALLreadymade

Curator: Horea Avram

STRATA Gallery, București

11.03.2021 - 11.05.2021

ALLreadymade este despre lucrurile de-a gata, despre ceea ce probabil s-a făcut deja, despre *toate* acestea și ceva în plus. Un joc de cuvinte care pleacă de la sintagma avangardistă „readymade”, acel obiect de serie „gata-făcut” ales de artist și expus ca atare, ce căpăta, odată recontextualizat, valențe artistice și noi semnificații.

Expoziția lui Darie Dup, care deschide noua STRATA Gallery din București, se plasează în continuitatea unor astfel de demersuri artistice câtă vreme în centrul ansamblului său de lucrări este obiectul – atât cel „readymade”, cât și cel creat de artist. Complexitatea vine din faptul că Dup nu doar reciclează, exploatând obiectele *per se*, ci și investighează, recontextualizează și delegă obiectelor funcții noi. Arta lui nu e o simplă declarație a dorinței de a șterge granița dintre artă și viață, ci vizează căutarea ideii, a mesajului (dar nu a poveștii!), dincolo de previzibilul aparențelor.

Expoziția *ALLreadymade* este un parcurs asumat fragmentar de lucrări de sculptură, obiect, pictură, print digital și instalație *in situ*. Cutii, burlane, găleți, jucării – plastic, altfel inutil, devenit mediu de lucru, trimite cu gândul la soluții de tip „arte povera” la care se adaugă opțiunea autentică pentru mesajul de factură ecologistă. Apoi, mai e și culoarea, un element esențial în economia artistică a lui Darie Dup, pe care o găsim, exaltată, în toate proiectele sale.

Capete de păpușă supradimensionate, urechi roșii surde, degete multicolore în dialog pe skateboard-uri, roboți de veghe, elemente de compoziție care amintesc de street art și graffiti – alcătuiesc o expoziție care este orice, mai puțin o retrospectivă.

Creată cu precădere de-a lungul anului 2020, această selecție de lucrări *ALLreadymade* confirmă nu doar o puternică notă personală, ci și prezentul continuu al artistului aflat în permanentă căutare. Darie Dup este unul dintre acei rari artiști din generațiile mature care explorează cu obstinație terenuri noi de expresie artistică, particularul și nefăcutul, care experimentează cu genuină poftă materiale și soluții vizuale novatoare.

Text: Horea Avram

ALLreadymade is about received things, about what has probably already been done, about *all* of these and more. A wordplay which begins from the avant-garde concept of “readymade,” that already mass-produced object chosen by the artist and exhibited such that it received new meanings and artistic aspects once it was recontextualized.

Darie Dup’s exhibit, which opens the new STRATA Gallery from Bucharest, is placed in the continuity of such artistic approaches as long as the center of its collection of works is the object – the “readymade” and the one created by the artist. The complexity comes from the fact that Dup does not only recycle, exploiting the objects as such, but also investigates, recontextualizes, and offers the objects new functions. His art is not a simple statement for the wish to erase the border between life and art, but rather seeks the idea, the message (but not the story!) beyond the predictability of appearances. The *ALLreadymade* exhibit is a fragmentary journey through works of sculpture, objects, paintings, digital prints, and *in situ* installations. Boxes, drainpipes, buckets, toys – useless plastic which became a work medium, referring us to “arte povera”-style solutions, with the authentic option for an eco-message. Then there is the color, an essential element in the artistic approach of Darie Dup, exalted in all his works.

Oversized doll heads, deaf red ears, multicolored fingers in conversation on skateboards, watchful robots, composition elements which remind us of street art and graffiti make up an exhibit which is anything but retrospective.

Mostly created during 2020, this selection of works *ALLreadymade* confirms not only a strong personal note, but also the perpetual present of the ever-seeking artist. Darie Dup is one of those rare artists from mature generations who obstinately explores new areas of artistic expression, the specific and the new, who experiments with materials and innovative visual solutions with genuine appetite.

Translated by Daniel Clinci

► Vedere din expoziție, în stânga, *Graffiti Tryptich* (2020, acrilic, ulei & spray pe pânză), în centru, *Skate-beings* (2020, instalație). Prin amabilitatea artistului și a galeriei.

View from the exhibition, On the left, *Graffiti Tryptich* (2020, acrylic, oil & canvas spray), in the center, *Skate-beings* (2020, installation). Courtesy of the artist and gallery.



LIVIU SUHAR - VARIAȚIUNI PE TEMA FORMELOR MUZICALE VARIATIONS ON THE TOPIC OF MUSICAL FORMS

VARIAȚIUNI MUZICALE

Artist: Liviu Suhar
Curatorii: Maria Bilașevschi și prof. univ. dr. Petru Bejan
Galeria Theodor Pallady, Iași
februarie 2021

Liviu Suhar, artist cu un CV impresionant, unul dintre cei mai apreciați pictori contemporani ieșeni, profesor universitar, întemeietor al unor prestigioase asociații de artă, și-a creat un stil propriu, recognoscibil, și în ciuda faptului că recurge la figurativ, este greu de imitat. Numeroși artiști, absolvenți ai Universității de Artă din Iași, îl consideră un mentor, fiind admirat și iubit pentru deschiderea generoasă către mai tinerii săi confrăți de breaslă. S-au menționat adeseori în cronici, mai ales în anii '70-'80, influențe sau ecouri expresioniste, suprarealiste, ale artei metafizice în creația sa, s-a observat prezența unui fantastic, legăturile cu spiritualitatea românească, cu lumea satului din nordul României unde pictorul s-a născut și și-a petrecut copilăria. „Mundus est fabula”, lumea e o poveste, îți vine să rostești privind-i tablourile. Liviu Suhar este un umanist care nu exclude surpriza imaginației, evitând însă tenebrosul, existențele congestionate de febre. Tablourile sale oferă impresia unui ceremonial rafinat, a unei pulsații care coboară până la rădăcinile civilizației mediteraneene, a unei conștiințe a unității lumii. Liviu Suhar aparține locului care i-a marcat copilăria, dar este și european, pentru că se raportează la antichitatea Mediteranei, la o spiritualitate care merge adânc în timp, având nostalgia a ceva pe care ai dori să-l captezi și păstrezi. Numeroase imagini au legătură cu lumea muzicii, prezentă chiar și când lipsesc trimiterile directe, figurative. Lucrările sale au fost expuse recent la Galeria Theodor Pallady din Iași. Muzica este, ca și dansul, o expresie directă a totalității, în legătură cu atitudinile fundamentale ale spiritului. O trăsătură a tablourilor sale este vitalismul unor seve robuste ce ne întoarce, iarăși, la ritualuri hrănite din dorințe și speranțe, de-a lungul timpului, iar muzica devine un stimul care determină formele să se structureze pe un anumit ritm, ceea ce îi creează privitorului disponibilitatea să simtă că se întâmplă ceva ce are legătură cu devenirea, acel ceva păstrat difuz în memorie. Goethe spunea: „Fantezia are legile ei proprii căroră rațiunea nu trebuie să le pună obstacole”. Pictorul este un constructor, mai mult, un componist de mare finețe, implicând și culorile. Formele din tablourile sale sunt puternice, par să aparțină unui tărâm prezent și în același timp atemporal. Multe sunt pictate în pastă densă, dar par totuși năluți. Sunt ritmate energic și totuși par maleabile, metamorfozabile. Formele au aspecte statuare și totuși adeseori par că se încheagă și din destrămări, încredințându-le o investitură

Text: Maria Zintz



Liviu Suhar, *Violoncelist*, ulei pe pânză, 81 x 82 cm, 2002.
Liviu Suhar, *Cellist*, oil on canvas, 81 x 82 cm, 2002.

Liviu Suhar, an artist with an impressive résumé, one of the most acclaimed contemporary painters from Iași, a university professor, founder of some of the most prestigious art associations, has created a unique and recognizable style and, despite the fact that he uses the figurative, is difficult to imitate. Numerous artists who have graduated from the Art University in Iași consider him a mentor, admired and loved for his generous attitude towards his younger peers. The reviews mentioned especially in the 1970s and the 1980s that his creation exhibits the Expressionist and Surrealist influences of metaphysical art, and also the presence of the fantastic, the links with Romanian spirituality and the country life of Northern Romania, where the painter was born and spent his childhood. “Mundus est fabula,” the world is a story, comes to mind when viewing his paintings. Liviu Suhar is a humanist who does not exclude the imaginative surprise, avoiding the darkness and the tensions of existence. His paintings offer the impression of a refined ceremony, a pulsation



Liviu Suhar, *Triada*, ulei pe pânză, 50 x 70 cm, 2012.
Liviu Suhar, *Triad*, oil on canvas, 50 x 70 cm, 2012.

metafizică. „Faptele sufletești sunt încorporate în ordinul natural, ca orice fenomen fizic” – spunea Mircea Eliade. Formele se răsfrâng unele în altele, pentru a accede la ceva simplu și esențial. Instrumentele muzicale, la fel ca alte obiecte legate de existența omului, au păstrat pe suprafețele lor, în „memoria” lor, amprentele celor care le-au avut în preajmă ori le-au folosit. Ele sunt atât de impregnate de viața oamenilor, încât au primit calități și defecte omenești. Sunt evocatoare, au un aer metafizic, fiind totuși organizate în structuri dominate de tensiune, zgomot, precaritate, uneori echilibrul este instabil – dar mereu este vorba de accesarea la echilibru. Regăsim în aceste structuri semnificații existențiale, iar din interiorul lor pare să izbucnească o expresivitate puternică, totodată transmițându-ne și un sentiment de mister.



Liviu Suhar, *Metafora unui zbor*, ulei pe pânză, 60 x 70 cm, 2011.
Liviu Suhar, *Metaphor of a flight*, oil on canvas, 60 x 70 cm, 2011.

that goes deep into the roots of the Mediterranean civilization, an awareness of the unity of the world. Liviu Suhar belongs to the place which influenced his childhood, but he is also a European, because he relates to Mediterranean Antiquity, a spirituality that goes deep in time with the nostalgia of something one would wish to capture and preserve. Numerous images are linked to the world of music, even when the direct and figurative references are absent. His works have recently been exhibited at the Theodor Pallady Gallery in Iași. Music, like dance, is a direct expression of totality, linked with the fundamental attitude of the spirit. One feature of his paintings is the vitalism of robust essences, returning us once more to rituals that have been fed by desire and hope, and music becomes a stimulus that determines the forms to be structured alongside a certain rhythm, offering the viewer the possibility of feeling that something is happening, something that has to do with becoming, something diffuse kept in memory. Goethe said that “Fantasy has its own laws which must not be obstructed by reason.” The painter is a constructor and more, he is a composer of great finesse, including his colors. The forms of his paintings are strong, they seem to belong to a present realm and, at the same time, an atemporal one. Many are realized in a thick paste, but they are still ghostly. They have an energetic rhythm, but they are still malleable and changeable. The forms have a statuary look, but they still seem to come together from being unraveled with a metaphysical essence. “The facts of the soul are incorporated in the natural order, as any physical phenomenon,” said Mircea Eliade. Forms are mirrored into one another to access something simple and essential. Musical instruments, like any other object related to human existence, have preserved on their surfaces, in their “memory,” the fingerprints of those who were around them or used them. They are impregnated with human life, so they acquire human qualities and defects. They are evocative, they have a metaphysical side, being still organized in structures dominated by tension, noise, precarity; sometimes, the balance is unstable – but it is always about acquiring this balance. In these structures, we find existential meanings, and from within them gushes a powerful expressivity, also transmitting a feeling of mystery.

Translated by Daniel Clinci

IDEOLOGIE SAU TEHNOLOGIE. DESPRE VISUL IPOTETIC AL UNEI FĂPTURI COSMICE

IDEOLOGY OR TECHNOLOGY. ABOUT THE HYPOTHETICAL DREAM OF A COSMIC CREATURE

FORWARD DIVING INTO THE INHABITED
CORE OF A TINY SPOTLIGHT

Artiști: Dan Beudean, Radu Oreian, Mihai Teodorescu
MATCA artspace, Cluj
22.05 – 22.06.2021

Un fapt care mi s-a părut mereu curios este că în mentalul colectiv imaginarul inteligenței extraterestre este unul antropomorfizat, purtând toate datele de la simetria bilaterală biologică, specifică organismelor terestre (doar unul dintre proiectele vieții), la evoluția tehnologică a societății umane. Să ne imaginăm în acest context, așadar, vizita subită a unei asemenea entități venusiene, marțiene sau din constelația Alpha Centauri. În tendința de a identifica prin același pattern evolutiv al științelor cantitative presupuse și în evoluția civilizației intergalactice, nu ar fi deplasat să presupunem că ipoteticul marțiano/venusiano/alfacentaurio/-log s-ar erija, pentru scopul observației, în cel mai cu puțință obiectiv antropolog. În scopul său de a oferi o hartă completă a activităților și a structurii societății cu potențial de colonizare, acesta privește macro o masă amorfă de procese, de la cele logice și tehniciste la unele aparent absurde și relevante doar contextului uman individualizat – o zonă critică a antropocenului. Cu intenția propice a unui adevărat sociolog de a restrânge din ce în ce mai mult, în scopul ordonării, atitudinii specifice care pot fi luate analog contextului general, ne putem imagina câtă curiozitate observațională și perplexitate specifică trebuie să-i fi cauzat bravului nostru intergalactic înțelegerea acelor activități atât de simbolice ca religia, arta sau sistemul monetar și pe care mai târziu, la fel ca în cazul specialiștilor umani, ajunge să le unească sub imperativul realităților de tip intersubiectiv. Preluând de la Thierry de Duve acest exercițiu de imaginație, urmărim cum în speranța de a extrage o constantă specifică care să facă inteligibilă structura cognitivă umană, extraterestrului nostru credem că i-ar facilita pe bună dreptate într-o oarecare înțelegere macro, un tur ghidat al expoziției *Forward Diving Into The Inhabited Core Of A Tiny Spotlight* a artiștilor Dan Beudean, Radu Oreian și Mihai Teodorescu de la MATCA ArtSpace din Cluj, desfășurată în lunile mai și iunie 2021. Intrând în jocul de cuvinte al lui Marshall McLuhan, conform căruia artistul-tip astăzi migrează din *turnul de fildeș în turnul de control*, am putea din această perspectivă să prezentăm bravului nostru etnolog punctul de vedere pe care artiștii antemenționați îl exprimă, pertinent discursiv și estetic, asupra unei

Text: Horațiu Lipot

A fact that I always found curious is that, in the collective mentality, the alien intelligence imaginary is anthropomorphized, bearing all the aspects from the bilateral symmetry which is specific to terrestrial organisms (only one of life's designs), to the technological evolution of human society. Let us imagine, in this context, the sudden visit from such a Venusian, Martian, or Alpha Centaurian entity. Within the tendency to identify the same evolutionary pattern of quantitative sciences in the inter-galactic civilization, it would not be far-fetched to suppose that the hypothetical Martiano/Venusiano/Alpha-Centauri-ologist would become, for observation's sake, in the most objective manner possible, an anthropologist. With the purpose of creating a complete map of the activities and structure of the society to be colonized, they would look at a wide and amorphous mass of processes, from the logical and technical ones to the apparently absurd ones that are only relevant to the individualized human context – a critical area of the Anthropocene. With the intention of a true sociologist to further simplify for the sake of order some of the specific attitudes which can be analogous to the general context, we can imagine the observational curiosity and specific perplexity of our brave intergalactic explorer when they understood symbolic activities like religion, art, or the money system, and which later, just like human specialists, managed to unite under the imperative of intersubjective realities. Taking this imaginative exercise from Thierry de Duve, we may see how, in the hope of extracting a specific constant that would make the human cognitive structure intelligible, our alien would find it helpful for gaining a certain macro understanding a guided tour of the exhibit *Forward Diving Into the Inhabited Core of a Tiny Spotlight* by artists Dan Beudean, Radu Oreian, and Mihai Teodorescu, from MATCA ArtSpace in Cluj, which took place in May and June 2021. Using Marshall McLuhan's wordplay, according to whom the typical contemporary artist migrates from the *ivory tower* to the *control tower*, we may show our brave ethnologist the point of view expressed by the aforementioned artists, discursively and aesthetically pertinent, on a society seen by some as a mannerist decline, by others as the best of all possible worlds.



Mihai Teodorescu, *Savefile_100521_220521*, video loop 3 canale, scaun auto, mărgele, prosop, 2021.
Sus, de la stânga la dreapta: *Călător obosit*, desen cu cerneală pe hârtie montat pe panou de lemn, 35 x 24 x 4 cm, 2021. *Cabină*, desen cu cerneală pe hârtie montat pe panou de lemn, 66 x 97 cm, 2021. *Stingrays*, tencuială pigmentată, 51 x 40 x 2,5 cm, 2021. Credit foto: Oana Pop.
Mihai Teodorescu, *Savefile_100521_220521*, 3-channel video loop, car seat, beads, towel, 2021.
Up, from left to right: *Weary traveler*, ink drawing on paper mounted on wooden panel, 35 x 24 x 4 cm, 2021. *Cabin*, ink drawing on paper mounted on wooden panel, 66 x 97 cm, 2021. *Stingrays*, pigmented plaster, 51 x 40 x 2,5 cm, 2021. Photo credit: Oana Pop.

societăți văzute de unii ca în declinul ei manierist, de alții ca cea mai bună dintre lumile posibile. Din acest turn observațional cei trei creează viziuni personale, alternative ale profunzimii ontologice, pe care ne invită să le împărțim. Așadar, nu mică i-ar fi fost surpriza să constate o prezentare cât de cât exhaustivă în linii groase și cât de cât sistemică în dezvoltarea ei, de la structura internă a moleculei și epiderma actuală tehnologizată din lucrările lui Radu Oreian, la activitățile umane subiective și fără istorie – între hazard poetic și umanism călăuzitor – în compozițiile lui Mihai Teodorescu și până la realități ca visul postuman al colonizării galactice, între utopie și proiect de reconstrucție, din lucrările lui Dan Beudean. Ecouri de simetrie și lentoare meridională antică, membrane lichide, plasmatiche sau sangvine, vene, capilare și entropice structuri de tip celular sau cosmic, ori aranjări și permutații ordonate consumerist ca pe raft, apar în prima sală expozițională în lucrările lui Radu Oreian. Acestea pot fi prezentate antropologului nostru ca trasând bazele unui principiu ordonator al viului, predestinat subordonării legii a doua a termodinamicii, de consum și multiplicare, până la ordinea specifică sistemelor entropice joase. Caracteristicile intertextuale care ies la iveală în realități onirice ca planuri pentru posibilități materiale ale viitorului iminent din lucrările lui Dan Beudean, punctează al doilea spațiu expozițional, integrate într-un capăt opus al sălii în contrapondere cu lucrările realizate la entropie ridicată, care par a prezenta inconsistența logică dar colorată poetic din ceea ce numim unitar cultura umană, de la obiceiurile ei la

From this observational tower, the three artists create personal visions, alternatives of the ontological profundity, which they invite us to share. Thus, it would be a big surprise to notice a relatively exhaustive gross presentation, but also a systemic one in its development, from the internal structure of the molecule and the current technical epidermis from Radu Oreian's works, to the subjective and ahistorical human activities – between poetic chance and guiding humanism – in the works of Mihai Teodorescu, to realities as the post-human dream of galactic colonization, between utopia and reconstruction project in the works of Dan Beudean. In the first room of the exhibit, the works of Radu Oreian present echoes of symmetry and ancient southern slowness, liquid, blood, or plasmatic membranes, veins, capillaries, or cellular or cosmic entropic structures, or arrangements and permutations, ordered in a consumerist manner, as on a shelf. These may be presented to our anthropologist as tracing the basics of a principle of order of the living, predestined to be subordinated to the second law of thermodynamics, consumption, and multiplication, to the order of the lower entropic systems. The intertextual qualities that emerge from oneiric realities as plans for the material possibilities of the imminent future from Dan Beudean's works mark the second exhibit room, integrated at one end of the room, in contrast to the highly entropic works which seem to present the logical but poetically colored inconsistency of what we call human culture, from its customs to its settlements, in the installation that is like a ship's command panel, of Mihai Teodorescu's works.



Dan Beudean, *Dacă îți plac dunele de nisip și aerul sărat, sate mici ciudate pe cer I*, 27,5 x 27,5 cm, desen în creion pe hârtie montat pe panou de lemn, 2021. Credit foto: Oana Pop.

Dan Beudean, *If you're fond of sand dunes and salty air, quaint little villages in the sky I*, 27.5 x 27.5 cm, pencil drawing on paper mounted on wooden panel, 2021. Photo credit: Oana Pop.

așezări, în prezentarea instalaționistă asemeni unui bord de navă a peretelui destinat lucrărilor lui Mihai Teodorescu. Am putea asuma scenariile hiper-reale din panourile lui Dan Beudean, unde reprezentarea și realitatea sunt amalgamate în ceva nou, ca posibilul vis al antropologului nostru extraterestru, simulacru al unei înțelegeri subiective a melancoliei umane față de spargerea granițelor necunoscutului spre procesele incontrolabile date de măsura scalară cosmică. De altfel, această infuzie observațională și cu implicare directă în peisajul imaginat pare intenționată, fiind asumată și prin descrierea minei creionului, cu data precisă la care a fost folosit în compoziție. Dan Beudean parcă studiază simularea nu ca un model de/pentru realitate, ci ca o diagramă a posibilităților, creând scenarii autonome infuzate de realitatea obiectivă, dar adoptate izolat de ea, ale cărei concluzii oferă alternative radicale.

Dacă în cazul primilor doi putem vorbi de o profunzime structurală, Mihai Teodorescu nu resuscită atât de mult substratul cât preferă să arate suprafața lui de oglindă, de la cea a apei la cea neagră, reconstruită în fațete la fel de distincte ca un ambitus, de la activități umane la intercalarea corpului cu noile tehnologii. În cadrul simulacrului, pare că descoperă erori neintenționate sau urme neașteptate ale altor (hiper) realități.

Putem înțelege, prin acest joc imaginativ, arta nu ca producție de mesaje, ci mai degrabă ca producție de artefacte. Chiar dacă artiștii noștri și presupusul etnolog intergalactic nu împărtășesc o anume limbă specifică, ei împărtășesc o anumită ordine materială a universului macro în care trăiesc. Ca tip aparte de tehnologie, arta nu are scopul de a schimba sau exorciza sufletul publicului său, ci mai degrabă de a schimba însăși lumea în care trăiesc de fapt aceștia. Încercând să se acomodeze cu noile condiții ale mediului înconjurător, vedem cum își schimbă constant sensibilitatea și atitudinile. Vorbind în termenii lui Marx: arta poate fi privită ca o parte a suprastructurii sau ca o parte a bazei materiale. Cu alte cuvinte, arta poate fi înțeleasă ca ideologie ori ca tehnologie.

We may assume the hyperreal scenarios from Dan Beudean's panels, in which reality and representation mix into something new, as the possible dream of our alien anthropologist, the simulacrum of a subjective understanding of human melancholy towards the borders of the unknown and the uncontrollable processes given by the cosmic scale. This observational and directly involved infusion in the imagined landscape seems intentional, assumed through the description of the pencil's core and the date in which it was used. Dan Beudean seems to study the simulation not as a model for/of reality, but as a diagram of possibilities, creating autonomous scenarios infused by objective reality, but adopted in isolation, whose conclusions offer radical alternatives.

If in the case of the first two artists we may speak of a structural depth, Mihai Teodorescu does not resuscitate the substrate; rather, he prefers to show the mirror surface, from that of water to the black one, reconstructed in faces as distinct as an ambitus, from human activities to the intermixing of the body with new technologies. Within the simulacrum, he seems to discover unintended errors or unexpected traces of other (hyper-)realities.



Radu Oreian, *Studiu pentru pielea găină*, ultra hd video loop, 3' 48", 2020. Credit foto: Oana Pop.
Radu Oreian, *Study for Goosebumps*, ultra hd video loop, 3' 48", 2020. Photo credit: Oana Pop.

We may understand from this imaginative game that art is not the production of messages, but a production of artefacts. Even if our artists and the supposed intergalactic ethnologist do not share a specific language, they do share a certain material order of the macro universe they live in. As a certain type of technology, art does not have the purpose of changing or exorcizing the soul of its audience, but rather to change the world they live in. Trying to get accustomed to the new environmental conditions, we see how it constantly changes its sensitivity and attitudes. In the words of Marx: art can be seen as part of the superstructure or as part of the material infrastructure. In other words, art can be understood as ideology or as technology.

Translated by Daniel Clinci



Vedere din expoziție. Credit foto: Răzvan Năstase.
Exhibition view. Photo credit: Răzvan Năstase:

TRAIAN CHERECHEȘ: (UN)EARTHINGS

(UN)EARTHINGS

Artist: Traian Cherecheș

Curator: Horațiu Lipot

Atelier 35, București

06.05. - 13.06.2021

Expoziția intitulată, printr-un joc de cuvinte în același timp exact și bogat, plin de deschideri și rezonanțe pe multiple planuri, *(UN)EARTHINGS* reprezintă debutul tânărului artist Traian Cherecheș, prima sa expoziție personală, deschisă, în mod fericit (fapt care funcționează și ca o șansă, dar care poate însemna și o povară), într-un spațiu nu foarte mare, însă de importanță istorică pentru arta contemporană românească, Atelier 35, situat în plin centru istoric al Bucureștiului.

Și ca urmare a limitărilor spațiale, această primă expoziție a lui Traian Cherecheș reușește dubla performanță de a nu arăta tot din activitatea tânărului artist, oferindu-i în același timp vizitatorului posibilitatea de a-și face o idee cu adevărat reprezentativă despre coerența acestei opere aflate, chiar dacă la primii pași, în plină și energică, irezistibilă desfășurare. Pentru că ceea ce contează în primul rând la acest tânăr artist, la felul în care el pune în scenă arta însăși, operarea artistică, este tocmai *modul de operare*, altfel spus *procesualitatea* creatoare. Mai precis, și într-un mod care îl singularizează deja cu putere în arta contemporană românească vie, însuși faptul că modul său de a opera pune accentul pe ideea de *procesualitate*.

Text: Bogdan Ghiu

The exhibition *(UN)EARTHINGS*, whose title is a pun both precise and rich, full of openings and multilayered resonances, is the debut of young artist Traian Cherecheș, his first solo exhibition, opened, fortunately (a chance that may also be a burden) in a relatively small but historically very important space for Romanian contemporary art, Atelier 35, situated in the heart of Bucharest's old city center.

Given the spatial constraints, this first exhibition of Traian Cherecheș manages the double achievement of not showing everything that the young artist has ever made, while allowing the visitor to get a representative picture of the coherence of his work, which, though still at its beginning, shows a full and vibrant unfolding. Because what matters first and foremost for this young artist, for how he stages art itself, the artwork, is precisely his *modus operandi*, his creative *process*. More precisely – and this really singles him out in contemporary Romanian art – the fact that his working method emphasizes the notion of process.

It is a material process, a process of matter itself, in its full immanence, and when we say *matter* we need to understand – in Traian Cherecheș's very particular case – those elements and materials that belong both to nature and to contemporary culture and civilization.

Este vorba de o procesualitate materială, de o procesualitate a materiei înseși, în deplina ei imanență, iar când spunem *materie* trebuie să înțelegem, în cazul cu totul specific al lui Traian Cherecheș, elemente și materiale aparținând atât naturii, cât și culturii și civilizației actuale. Acestea sunt aduse și puse laolaltă, contopite în asamblaje și ansambluri vertiginoase, vârtejuri asemănătoare unor pânțece vorace, omnivore, care înghit și malaxează într-un compost general tot, orice. Modul de operare în același timp sculptural (prin adăugare, modelare) și performativ (gestual) al tânărului artist readuce astfel în actualitate vechiul, trans-istoricul proiect *alchimic*: creația, arta înțeleasă și practică ca *alchimie sacrificială*, implicând sacrificiul, expunerea și contopirea pentru a salva atât lumea, natura, cât și ființa artistului însuși, printr-o fuziune supremă, care desfide mortificanta separare subiect-obiect. Trecând neîncetat de la un mediu la altul și ajungând să le practice, până la urmă, permanent unul în altul și pe toate prin fiecare în parte – pictură în/prin sculptură, desen, obiect, recuperare, asamblaj, *land art*, sound art etc. –, mediile, tehnicile și practicile ajung ele însele să se contopească într-o *Ars Magna*, artistul atingând deja înțelepciunea practică a virtuozității de a reflecta operativ asupra unui mediu prin trecerea și transpunerea în alt mediu, circular, într-o spirală vertiginoasă care face ca figura *vortexului* să reprezinte motivul arhetipal, tiparul atât al artei, cât și al existenței sale.

Alchimic, artistul-făurar, ca personaj creator prin care Traian Cherecheș se pune pe sine însuși în scenă, întruchipându-și rolul pe scena contemporan-atemporală a artei, supra-„încălzește” materia, lucrările sale, atât separat, ca obiecte, cât și, mai ales, ca proces, ca desfășurare, ca permanentă trecere-decantare de la un mediu la altul, funcționând ca adevărate „acceleratoare de particule” în mormântul-pânțece al Terrei (Țărânei)-Mamă. Ce urmărește el în mod evident prin instituirea, prin inventarea poziției și a situației artei ca stadiu intermediar post-final/pre-inaugural, ante-genezic, este, la fel ca în alchimie și printr-o readucere în actualitate a acesteia, relansarea și accelerarea creației, preluarea și asumarea Naturii, deci salvarea ei, haosul post civilizațional riscând, entropic, mai ales în momentul de față, să se „răcească” și să ne „răcească” atât de mult încât mișcarea materiei și a materialelor să nu mai poată produce lume, ci doar o stază indefinită, lipsită de orice șansă de renaștere. Pentru Traian Cherecheș, Atelierul e Athanorul, care se prelungește acum în spațiul de expoziție printr-o creație unitară care poate fi interpretată și ca o instalație *site specific*. În fapt, asistăm la felul în care asamblajelor-recuperare de elemente rupte din unități pierdute, distruse, li se oferă șansa unei noi reunificări și individualizări prin „anveloparea” lor în epiderma de tranziție a unui nou corp non-corp, piele de sacrificiu cel mai adesea, pentru moment, neagră, evocând „opera la negru”, așa-numitul stadiu *Nigredo* al creației. Care deja evoluează spre *griul* porții, al vârtejului-ochi prin care putem vedea, întrezări, într-o cameră încă secretă, inaccesibilă (dar promisă unor dezvăluiri iminente), materia încinsă lucrând și promițând Noua Viață.

Acesta, aici, prin această expoziție intitulată *(UN) EARTHINGS*, nu este decât începutul procesului de re-creare, de re-lansare a lumii, fără false pretenții demiurgice însă din partea artistului-regizor și curator al

These are brought and put together, merged in dizzying assemblages and ensembles, vortices like voracious, omnivorous bellies that swallow and chew anything and everything into a generic compost. The young artist's working method, which is both sculptural (through addition and modelling) and performative (gestural), brings back into the present the old, transhistorical project of *alchemy*: creation, art understood and practiced as *sacrificial alchemy*, entailing sacrifice, exhibition, and merging in order to save the world, nature, as well as the artist's being itself through a supreme fusion that defies the mortifying separation between subject and object. Continuously passing from one medium to another, and always practicing each within the other and all within each – painting within/through sculpture, drawing, object, recuperation, assemblage, land art, sound art, etc. – the media, techniques, and practices he employs come to merge into an *Ars Magna*, as the artist attains the practical wisdom of virtuosity that allows him to operatively reflect on a medium by transitioning and transposing it into a different one, in a circle, a dizzying spiral – the figure of the vortex therefore represents the archetypal motive, the defining pattern both of art and its existence.

Alchemically, the blacksmith artist as the creative figure through which Traian Cherecheș stages himself, embodying his role on the contemporary-atemporal art scene, overheats matter. His works, both separately as objects and especially as process, as unfolding, as permanent passing-decanting from one medium to the next, function as veritable “particle accelerators” in Mother Earth's (Mother Dust's) womb/tomb. What Cherecheș is obviously after, in his institution, his inventory of art's position and situation as an intermediary post-final/preinaugural, pre-genesis state is, like in alchemy, bringing it back into present relevance, is the reemergence and acceleration of creation, the tackling and accepting – and therefore the salvation – of nature, as our post-civilizational chaos risks, especially right now, entropically “cooling” us down, so much so that the movement of matter and materials would no longer be able to produce world, only an indefinite state with no chance of rebirth.

For Cherecheș the Studio is the Athanor, extending into the exhibition space as a unitary oeuvre that can be interpreted as a site-specific installation. In fact, we witness how the assemblages/recovered elements torn from lost or destroyed unities are given the chance of a new unification and individualization by being enveloped in the transitional skin of a new body/non-body, a sacrificial skin often, momentarily, black, evoking the “*Œuvre au noir*,” the so-called *Nigredo* stage of creation.

This then immediately evolves into the *gray* of the gate, the eye vortex through which we can glimpse, in a still-secret, inaccessible room (promising imminent unveiling), the hot matter working and promising New Life.

(UN)EARTHINGS is only the beginning of the process of re-creating, re-launching the world, without false demiurgic pretenses from the artist-director, the curator of matter, as he merely sets it – nature, composed of artifacts – working again, operating on its own, immanently.

The beginning of the process of re-evolution, the exhibition *(UN)EARTHINGS* is also the first public



Vedere din expoziție. Credit foto: Răzvan Năstase.

Exhibition view. Photo credit: Răzvan Năstase:

materiei, ci doar prin repunerea acesteia, adică a naturii compuse din artefacte, în condiția de a lucra și de a opera singură, de la sine, în mod immanent. Început al procesului de re-evoluție, expoziția intitulată *(UN)EARTHINGS* este și primul pas public individual al extrem de puternicului, inevitabilului, de-acum, artist Traian Cherecheș.

individual step of the hugely powerful, inevitable, and now artist Traian Cherecheș.

Translated by Rareș Grozea

BORDEI DOC. 2015TM-2021AR

BBORDEI DOC. 2015TM-2021AR

BORDEI DOC. 2015TM-2021AR

Artiști: Anamaria Serban, Michael Wiczorek

Galeria Alfa, Arad

februarie 2021



Credite foto / Photo credits: Anamaria Șerban, M. Wiczorek, Miki Velciov.

Expoziția deschisă la Galeria Alfa din Arad în februarie 2021 este o prezentare documentară a lucrării *site-sculpture/land art* intitulată *Bordei*, autori: sculptor Anamaria Șerban, arhitect Michael Wiczorek. Proiectul *Bordei* a avut loc în mai 2015 *in situ* în Curtea de la Arte și este acolo până azi. Sculptura ca loc sau arhitectură experimentală a fost realizată cu participarea unui grup mare de studenți în parteneriat cu FAD UVT (cursurile mele de sculptură), cu PAO.11 (atelierul deschis la Student Fest și filmul), UAPR Arad (expoziția și catalogul *G21-Curent alternativ-Curent continuu* 2015). Transpuneri-transpoziții. După cum este cazul și în unele dintre lucrările noastre precedente, sculptura dedicată FAD are *focusul* fixat asupra unor *cadre în timp* din unghiuri estetice, arhitecturale și instituționale, unghiuri/poziții ce condiționează opera de artă expusă. *Cadre-în-timp* sunt un șir de lucrări succesive ale *Bordeiului*.

1. Excavarea negativă are 8 m lungime, 5 m lățime, 0,6 m adâncime cu înclinația în unghi de nouăzeci de grade. Ridicarea *Structurii modulare de urgență* este făcută în timp scurt cu saci umpluți cu pământul din săpătură în formă de pereți modulari ascendenți pe lungime legați cu o grindă la intrare.
2. Urmează faza de deconstrucție din care rezultă *Val-interval-val*, primul val de pământ.
3. *Înclinația Bastionul*. Negativul de pământ devine tronconic – cu adâncimea crescută la 80 cm și înclinația săpăturii în unghi de 115 grade, înclinație specifică bastionului și contrafortului. Spațiul negativ este literalmente modelat iar suprafața păstrează urmele vizibile/plastice ale uneltelor manuale. Este decupată scara cu trei trepte pe latura îngustă.
4. *Pavimentul* este o construcție romantică și suprarealistă bazată pe fenomenul de inversiune, pe o poetică a sitului arheologic. Apariția lui trimite la un

Text: Anamaria Șerban

The show that opened at Alfa Gallery (Galeria Alfa) in Arad in February this year is a documentation of site-specific piece *Hut [Bordei]* by sculptor Anamaria Șerban and architect Michael Wiczorek. *Bordei* was conceived *in situ* in May 2015 inside Curtea de la Arte (Art's Courtyard), the structure still there today. The piece, which can be defined as experimental architecture or sculpture as a place was built together with a large group of students from various universities they partnered with, including participants from the open workshop during Student Fest at PAO.11, UAPR Arad, which resulted in the 2015 exhibition and catalogue *G21-Curent alternativ-Curent continuu [G21 - Alternating Current - Direct Current]*, as well as my own sculpture class from FAD UVT.

Transformations and transpositions—just like in some of our previous works, the sculpture dedicated to FAD is *centered* on *time segments* from aesthetic, architectural, and institutional angles, which help frame the work. *Time segments [Cadre-în-timp]* are a series of documentations depicting the building of *Bordei*. The excavation stage, resulting in a negative space of 8 meters by 5 meters with a 0.6-meter depth at a ninety-degree angle. The *Modular emergency structure* was erected quickly with earth sacks from the excavation, acting as ascending modular walls tied together by a wooden beam. *Wave-interval-wave [Val-interval-val]* resulted from the first deconstruction stage, the first wave of earth. *Bastion inclination*—the negative earth space takes the shape of a truncated cone, with an 80-cm depth and the excavation angle at a steeper 115 degrees, typical for bastions and buttresses. The negative space is visibly modulated, while the surface retains plastic traces of the manual tools. On its narrow side, three steps are cut.



The Pavement is a surrealist, romantic construction on the concept of inversion, a poetics of the archeological site. Its apparition brings to mind a found, not built pavement. The plasticity used in the building methods is a contemporary practice related not so much to

paviment descoperit și nu la unul construit. Modalitatea plastică de construcție este o practică contemporană nu atât a reciclării cât a situației de locație-relocatie. Cărămida a fost extrasă ca fragment prețios, martor al altui timp, culeasă cu grijă din *Grădina de cărămidă*, o zonă inertă, abandonată și haotică din imediata apropiere. A fost recompusă ordonat într-o schemă geometrică fixă în plan orizontal.



5. *Acoperișul* este o structură dinamică triunghiulară ce acoperă în întregime negativul de pământ. Este înaltă de 1,5 m la intrare, cu axul central descendent spre latura opusă până la nivelul solului. Construcția de lemn este realizată prin îmbinare. Elementele laterale, eventuali corni, au o deschidere a unghiului de îmbinare din ce în ce mai mare pe măsură ce înălțimea maximă scade fiind vizibili toți în vederea frontală. În secțiune transversală, bordeiul descrie un pentagon.
 6. *Structura plastică* cea mai spectaculoasă datorită filtrării luminii este împletită din crengi, provenite din curățarea pădurii. Ea acoperă în întregime sculptura asamblaj de lemn, osatura, și produce o serie de desene fluctuante, ritmuri, umbre pe paviment. În final totul este acoperit cu paie (...și suprarealismul ferestrei cortului de armată acoperit parțial cu pământ).
 7. Reacoperirea cu pământ, prăbușirea controlată, remodelarea lucrării într-un nou trunchi de piramidă dau naștere lucrării de *arta terană/earth work*, prezente acum în Curtea de la Arte: *Un nou val de pământ*.
 8. Filmul documentar și expoziția de fotografii, *making of-ul*, scenariul intern/*inside story* și ceea ce rămâne să fie descoperit sunt acțiunile ce au urmat sau sunt în desfășurare.
- Bordeiul ne trimite la câteva abordări distincte: arhitecturală, ecologică, arheologică (bordeiul ca habitus preistoric), a situației de urgență care la rândul ei include punctul de comandă militar (*Bivouac*), și punctul de vedere politic *ocupe y resiste*, supraviețuire-arhitectură elementară. Imaginea fragmentată a acestui loc special acționează ca un semn. Ea este o unealtă vizuală larg deschisă spre propria semnificație. *Bordei* este definit de considerente esențial estetice care îl leagă de lucrări mai vechi de sculptură-arhitectură. Folosind lumina, terenul, lemnul, materiale de bază pentru ambele arte am încercat să creăm un spațiu ambivalent cu lumină și umbră: pozitiv-structurat-revelat și negativ-clar obscur-receptacol-protejat. Interesul central este axat pe experiența senzorială a privitorului-participant, atenția



recycling but to the rapport between location and relocation. The brick has been exposed as a precious fragment, a witness of different times, carefully gleaned from *The Brick Garden*, a derelict, chaotic, abandoned area nearby, then carefully recomposed into a fixed geometric pattern horizontally. *The Roof* is a triangular dynamic structure covering the negative earth space entirely. Measuring 1.5 meters at the entrance, with a descending central axis towards the opposite side that goes to earth level, the wooden structure is created by carefully fusing together the wood. Lateral elements have a progressively larger angle opening, as the maximum height descends, the fused angles rendered visible frontally. Transversally, the cabin looks like a pentagon. *The Plastic Structure* is the most spectacular part, thanks to the light filtering resulting from its basket-weaving from branches recuperated after a forest cleansing. It fully covers the wooden assemblage sculpture and its skeleton, creating a series of flickering drawings, rhythms, and shadows on the pavement. Everything is then covered in hay, with the surrealist army tent element partially covered by earth. The covering of the structure with soil, the controlled fall, remodeling the work into a pyramid trunk create the piece *arta terană/earth work*, now on display at Curtea de la Arte: *A New Earth Wave*. The accompanying documentary film and photography exhibition, the making of, the internal script (*inside story*) and what remains to be discovered are the actions that followed or are currently taking place. The cabin recalls several distinctive angles: architectural, ecological, archeological (the cabin as prehistoric dwelling), of emergency protocols including military command spots (Bivouac) and the political *ocupe y resiste* (occupy and resist) attitude of elemental survival-architecture. The fractured image of this special place acts as a sign, being a visual tool largely open towards its own signifier. *Bordei* is defined by essentially aesthetic notions that tie it directly to older architecture-sculpture works. Using light, terrain and wood as prime materials in both arts, we strived to create an ambivalent space of

vizuală este canalizată: în peregrinările lor privitorii parcurg lucrarea.
„Prin lucrarea în situ *Bordei*, ridicată în Curtea de la Arte, curte tactică a fostei cazărmi, ne adresăm celui mai simbolic „cadru” al acestei instituții universitare de arte respectiv arhitecturii înconjurătoare (aceasta însumând curtea și clădirile vechii cazărmi, cedată de ministerul Apărării Naționale, Ministerului Educației pentru dezvoltarea actului educațional, aceasta urmând să fie noul sediu unde a fost relocată Facultatea de Arte în toamna lui 2002, și așa a fost).”
Ridicând arhitectură experimentală în mijlocul contextului architectural actual, subliniem o reluare de poziție și de asemenea punem în evidență funcția Curții de la Arte ca *Anvelopă Rezistentă a Artelor* dar și limitele dintre interior și exterior, limite și determinări ale construcției, locului, oamenilor, naturii dar și ale desfășurării artei însăși. Aceasta este o poveste despre fragilitate.



Deturnând, nu fără o anumită ironie, invitația studenților, de a expune în Curtea de la Arte în centrul ei, în mijlocul *Așezării de Colibe*, *Bordei* 2015 însumează întregul discurs al Curții: transformarea din curte militară într-un parc de artă. O poveste despre fragilitate. Curtea de la Arte ca metaforă a lumii în mic, ca *weltanschauung* a studenților FAD, a fost parc de sculptură monumentală – marmură și fier – începând din toamna anului 2002 până în 2012 când a fost relocat, redevenit ce a fost pentru scurt timp în vara anului 2015, pe locul gol a apărut parcul de site-sculpture *Așezarea de Colibe* dispărut în urma acțiunii de curățenie. Ceea ce rămâne este memoria și ceea ce nu poate fi demolat este un semn, un punct strategic, tactic, un val de pământ. Un context arhitectural, un discurs educațional, un procedeu arheologic restaurator și conceptual compun împreună o sculptură post-minimalistă, un val de pământ rezistent care se ridică. Potențialitatea acestor manifestări experimentale și utopice ale sculpturii contemporane o vom afla curând. Aceste poziții culturale încă păstrează o parte semnificativă din moștenirea modernistă: angajamentul etic și estetic față de lume.*

* Vezi A. Șerban, *Bordei. sculptură-arhitectură-arheologie*, în REVART 28/2017.



brightness and shade, positive/structured/exposed as well as negative/chiaroscuro/sheltered/on the receiving end. Our main interest lies in the viewer/participant's sensory experience, channeling their visual focus as within their visit they travel through the work.
“With the in situ work *Bordei*, constructed at The Arts Courtyard, the tactical courtyard of the ex-garrison, we want to reach the most symbolic layer of its corresponding arts higher education institution, as well as its surrounding architecture, which contains the courtyard and adjacent ex-garrison buildings donated to the Ministry of Education by the Ministry of National Defense in 2002 through a motion for educational development, the ensemble becoming the new home of the Faculty of the Arts in fall 2002.”
By erecting this piece of experimental architecture at the core of the current architectural complex, we're reinforcing our conceptual positioning, as well as emphasizing The Arts Courtyard's role as *Tool of Arts Resistance*, together with the boundaries between inside and outside space, determined by the building process itself, as well as the place, people, nature, and the flow of art itself. This is a story about vulnerability. Accepting the students' invitation of placing *Bordei* 2015 at the center of *The Hut Ensemble* in The Arts Courtyard is not devoid of irony, embodying the Courtyard's entire discourse of transforming a former military yard into an Art Park. A story about vulnerability. The Arts Courtyard as metaphor for the small-scale world, as FAD students' weltanschauung, as ex-monumental (iron and marble) sculpture park from 2002 to 2012 when it was relocated, briefly becoming what it once was in summer 2015, in the empty lot cropping up the site-specific sculpture *The Hut Ensemble* after the clearing. What endures is the memory and what cannot be torn down is a sign, a strategic, tactical point, an earth wave, an architectural context, an educational discourse, an archeological and conceptual process of restoration that together create a post-minimal sculpture, a rising earth wave. We are yet to learn the true potential of these experimental and utopian manifestations of contemporary sculpture. This cultural positioning maintains a significant modernist ethos: ethical and aesthetic concern towards the world. *

* see A. Șerban, *Bordei. sculptură-arhitectură-arheologie* in REVART 28/2017

Traducere: andra nikolayi

MNȚRplusC

(AUTO)FICȚIUNI

Artiști: Olimpiu Bandalac, Raluca Ilaria Demetrescu

și Giuliano Nardin

Curatoare: Ilina Schileru

MNȚRplusC, București

06.04. - 20.05.2021



Olimpiu Bandalac, *Toba*, obiect / instalație video, 100 x 100 x 190 cm, 1995.
Credit foto: Olimpiu Bandalac.
Olimpiu Bandalac, *Drum*, video object / installation, 100 x 100 x 190 cm, 1995.
Photo credit: Olimpiu Bandalac.

MNȚRplusC, recent deschis în cadrul Muzeului Țăranului Român de către Ilina Schileru este un spațiu hibrid, un parteneriat care își propune, pe lângă programul deschis, centrat pe teme sociale, să exploreze posibilitățile oferite de o astfel de colaborare între o instituție publică și un demers curatorial nu doar independent dar și asumat fluid și experimental. Un dialog între spațiul și colecția muzeului, între istoricul și specificul său și expozițiile din cadrul unui program curatorial care își asumă această relație ca premisă și cadru, va genera discursuri curatoriale care vor merge dincolo de deja tradiționala expunere/găzduire de lucrări de artă contemporană. Provocarea pentru

Text: Mălina Ionescu

MNȚRplusC, recently opened at the Romanian Peasant's Museum by Ilina Schileru, is a hybrid space, a partnership which aims to explore the possibilities offered by a public institution and an independent but also fluid and experimental curatorial work, alongside the socially themed program. A dialogue between the space and the museum's collections, between its history and its particularities and the exhibitions within a curatorial program that acknowledges this relationship as a premise and a framework, will generate curatorial discourses going beyond the traditional display/hosting of contemporary artworks. The challenge for the coordinator of such a museum insertion is to permanently adapt the exhibit discourse on all levels and to communicate with a series of superimposed traditions which shaped the identity of an emblematic institution in Romanian culture. On the other hand, the openness towards the experiment is not only the trait of an artist-run space, but also of this museum, one of the liveliest organisms in Romanian culture regarding the dynamics of its own exhibits, archives, collections, and programs. Thus, the openness of the current management towards contemporary art in all its forms is not surprising – maybe only as generosity in the current, difficult context, on all levels – rather, it is consistent with the personal and institutional activities.

During the last seven decades, the openness towards contemporary art defined the activity of many museums, museum complexes, and cultural centers in Romania. Organizing contemporary art exhibitions has been since the 1960s an important component of museum work as a direct consequence of the compulsory actions for popularization and propaganda, translated in educational and related programs. The educational imperative was an ideal justification for a series of actions, exhibitions, trans-media events, pieces of research, symposia, and workshops, some of which contributed to the institutional identity almost as much as the permanent exhibits or central activities. The exhibition programs at Mogoșoaia Palace, the Romanian Literature Museum, Schiller Cultural Center, Village Museum, Collections' Museum Bucharest, or the Tescani Museum Complex are only a few examples that were as supportive and sometimes even more open to the artistic experiment than art museums or museum complexes containing art collections. The relationship of the Romanian Peasant's Museum with contemporary art has always been a special one; so is/was the relationship with the space of this building even when – and especially when – it housed the Party Museum, until 1990, and the contemporary art exhibitions were oftentimes ideologically incongruent with the central exhibit. The Romanian Peasant's Museum continues to have a constant exhibition program in the halls Tancred

coordonatoarea unei astfel de inserții în muzeu este adaptarea permanentă a discursului expozițional, la toate nivelele, și comunicarea cu o serie de tradiții suprapuse care au format identitatea unei instituții emblematice pentru cultura românească. Pe de altă parte, deschiderea către experiment este nu doar una dintre trăsăturile definitorii ale unui spațiu *artist-run*, dar și ale acestui muzeu, unul dintre cele mai vii organisme ale spațiului cultural românesc în ceea ce privește dinamica propriei expunerii, arhive și colecții și a programelor sale muzeale. Astfel, deschiderea actualei conduceri pentru arta contemporană în toate formele sale nu este surprinzătoare – decât ca generozitate în contextul actual, dificil la toate nivelele – ci este coerentă cu activitatea atât proprie cât și instituțională.

În ultimele șapte decenii deschiderea către arta contemporană a definit activitatea multor muzee, complexe muzeale și case de cultură / centre culturale din România. Organizarea de expoziții de artă contemporană a fost încă din anii '60 o componentă importantă a activității muzeale, ca o consecință directă a obligativității acțiunilor de popularizare și propagandă, traduse în programe educaționale și conexe. Imperativa educațională a fost astfel o justificare ideală pentru o serie de acțiuni, expoziții, evenimente transmediale, cercetări, simpozioane și ateliere, unele dintre acestea contribuind la identitatea instituțională aproape la fel de mult ca expunerile permanente sau activitățile centrale. Programul expozițional de la Palatul Mogoșoaia, de la Muzeul Literaturii Române, de la Casa de cultură Schiller, de la Muzeul Satului sau Muzeul Colecțiilor din București, sau de la Complexul Muzeal Tescani, pentru a da doar câteva exemple, a fost la fel de susținut și în câteva instanțe mai deschise experimentului artistic decât activitatea muzeelor de artă sau a complexelor muzeale cu colecții de artă. Relația Muzeului Țăranului Român cu arta contemporană a fost mereu una specială, și la fel este / a fost relația cu spațiul acestei clădiri, chiar atunci – și mai ales atunci – când găzduia Muzeul Partidului, până în 1990, iar expozițiile de artă contemporană erau de multe ori incongruente ideologic cu expunerea centrală. Muzeul Țăranului Român continuă să aibă un program expozițional constant în sălile Tancred Băănățeanu, Horia Bernea, Acvariu, Irina Nicolau etc., și este unul dintre spațiile iconice ale artei contemporane. Fiecare spațiu muzeal care găzduiește artă contemporană are specificul său, iar dinamica dintre obiectul etnografic și discursul contemporan actual este una cu totul aparte. Forma artistică populară, profund legată de un timp activ, al unui prezent continuu, funcțional la nivel imediat dar și simbolic, poate intra într-un dialog în același timp profund și firesc cu discursul artistic contemporan, care este unul în primul rând unul reactiv. O astfel de relație o vedem, integrată chiar la nivelul motivației discursului muzeal, în cazul Muzeului de Artă Comparată de la Sângeorz Băi și al colecției de obiect tradițional și pictură a Fundației Ion Dumitriu. Este un dialog care se creează spontan și direct cu un fond de imagini și expresii artistice aparținând unui fabulos simbolic, și atitudinii încă parțial operante și organic integrate identității contemporane, și care nu se traduce în niciun caz prin citarea directă.

(Auto)ficțiuni, expoziția care inaugurează spațiul MNȚRplusC răspunde direct acestui mod de punere în relație a unor timpi ai povestirii diferiți dar convergenți. Proiectul aduce împreună trei artiști, trei modalități



Giuliano Nardin, *Belladonna 2*, acrilic pe hârtie, 98 x 240 cm, 2021.

Credit foto: Ilina Schileru.

Giuliano Nardin, *Belladonna 2*, acrylic on paper, 98 x 240 cm, 2021.

Photo credit: Ilina Schileru.

Bănățeanu, Horia Bernea, Aquarium, Irina Nicolau, and so on, being one of the iconic spaces for contemporary art. Each museum space hosting contemporary art has its own particularities, and the dynamics between the ethnographic object and the current contemporary discourse is a very special one. The folk artform, deeply linked to an active time, a continuous present, functioning immediately, but also symbolically, can enter a profound and, at the same time, natural conversation with the contemporary art discourse, which is first and foremost a reactive one. We can see such a relation integrated in the motivation of the museum discourse in the case of the Museum for Comparative Art from Sângeorz Băi and in that of the collection of traditional objects and paintings of Ion Dumitriu Foundation. It is a dialogue which is created spontaneously and directly with a number of images and artistic expressions belonging to a symbolic fantastic, and attitudes that are partly operational and organically integrated in the contemporary identity, which cannot be translated by means of direct citation.

Self/fictions, the exhibition which inaugurates the MNȚRplusC space, answers directly to this way of relating different but convergent narrative temporal dimensions. The project brings together three artists, three manners of relating to one's own history-archive. Artists Olimpiu Bandalac, Raluca Ilaria Demetrescu, and Giuliano Nardin articulate together a discourse which covers three directions of fiction and narrative. *Memoir* – the artistic archive of Olimpiu Bandalac – is a document installation, growing progressively, articulated in various configurations from images of his projects from the 1990s to the present. It is a work which speaks of the active dimension of an archive, of the way in which it can always generate new and complex narratives and visual paths. In his installation *The Drum*, Olimpiu Bandalac cites a repertoire of symbolic animal images, a series of fantastic beings, researched and analyzed through a device from the series in which he explores the direct relationship between electronic machinery and image production.

Giuliano Nardin's paintings from the *Belladonna* series refer to a traditional background of fantastic characters from folk tales. The works are dedicated to the

de relaționare cu propria istorie-arhivă. Artiștii Olimpiu Bandalac, Raluca Ilaria Demetrescu și Giuliano Nardin articulează împreună un discurs care acoperă trei direcții ale ficțiunii și narațiunii. *Memoriu* – arhiva artistică a lui Olimpiu Bandalac – este o instalație document care crește progresiv, articulată în diverse configurații din imagini ale proiectelor sale din anii '90 până în prezent. Este o lucrare care vorbește despre dimensiunea activă a unei arhive, despre modul în care ea poate genera mereu noi și complexe trasee narative și vizuale. În instalația sa *Toba*, Olimpiu Bandalac citează un repertoriu de imagini animaliere simbolice, o serie de ființe fabuloase, supuse cercetării și analizei într-un aparat din seria celor în care explorează relația directă dintre aparatura electronică și producerea de imagini. Picturile lui Giuliano Nardin din seria *Belladonna* trimit direct către un fond tradițional de personaje fabuloase din basmul popular. Lucrările sunt dedicate personajului feminin ambiguu, ambivalent, care apare în diverse narațiuni populare ca amenințare sau dimpotrivă, ca ajutor al eroului/eroinei, un personaj extrem de familiar, care se înscrie în seria de personaje care, cu instrumentarul tradițional al picturii, re-creează o lume fabuloasă sau o decodează pe cea imediată într-o cheie fantastică, neliniștitoare și reconfortantă în același timp. Broderiile Ralucăi Ilaria Demetrescu sunt un comentariu în cheie feministă al unor tehnici tradiționale – broderia și ceramica. Lucrările sale sunt jurnale intime, înregistrări în imagini a universului său, a lucrurilor care o preocupă și a subiectelor cu care are o relație directă, imediată și nemijlocită. Narațiunile sale brodate se construiesc prin alăturări treptate și uneori surprinzătoare de elemente vizuale, natura tehnicii permițând reflecția, un timp care este și al înregistrării și al povestirii. În lucrarea *Discussion entre le thé et le vin* artista povestește desfășurat pe o fâșie îngustă de material care permite o înșiruire de reprezentări care corespund derulării liniare, în timp real al experienței. Într-o nouă lucrare surprinzătoare, ea evocă un peisaj urban, familiar – emblematic pentru perioada pandemiei – imaginea de la fereastra locuinței. Un peisaj peste care se suprapun elemente ce aparțin unui imaginar, al unui fantastic care este mereu actual, și care comunică cu straturile de narativ fabulos care încarcă și decodează peisajul tradițional – natural sau al locuirii. Un mod de a trăi și reprezenta ficțiunea care răspunde, aproape neprogramatic, locului, citând o iconografie rurală care aparține unei tradiții, unei spiritualități și unui univers fabulatoriu care rezistă presiunilor realității cotidiene urbane. Această primă expoziție se constituie ca un anteanunț al direcțiilor și tipurilor de artiști pe care le va acoperi cercetarea curatorială a acestui proiect experimental, concretizarea unei inițiative demarate în urmă cu aproape doi ani, împreună cu Roxana Gibescu, cu care Ilina Schileru a colaborat și la proiectul Ebiennale din cadrul Festivalului George Enescu. În dialog sau în paralel cu explorarea legăturilor cu programul instituțional, programul MNȚRplusC se anunță concentrat în jurul unei tematici sociale, aflată doar aparent în contradicție cu specificul colecției Muzeul Țăranului Român, acestea convergând într-un traseu logic al comentariului despre cotidian, despre locuire, despre memoria afectivă și despre povestire.

ambiguous and ambivalent female character, appearing in various folk narratives either as a threat, or as a helper to the hero/heroine, an extremely familiar character form the series of characters which, with the traditional tools of painting, re-creates a fantasy world or decodes the immediate one in a fantastic, uneasy, and at the same time recomforting manner.

Raluca Ilaria Demetrescu's embroideries are a feminist commentary of traditional techniques – embroidery and ceramics. Her works are private diaries, recordings of her universe in images, of the things she is preoccupied by and the subjects with which she has a direct and immediate relationship. Her embroidered narratives are built through gradual and sometimes surprising adjacencies of visual elements; the nature of the technique allows for reflection, for a time of recording and narrating. In the work *Discussion entre le thé et le vin*, the artist narrates on a narrow strip of material which creates a series of representations that correspond to linear unfolding in the real time of experience. In a new surprising work, she evokes an urban and familiar landscape – emblematic for the pandemic – the image from her room's window; a landscape onto which imaginary elements are superimposed, a fantasy which is always in actuality, communicating with the layers of fantastic narrative loading and decoding the traditional landscape – the natural or inhabited one. It is a way of living and narrating fiction that answers, almost without program, to the place, citing a rural iconography, representing a tradition, a spirituality, and a fantastic universe still resisting the pressures of everyday urban realities.

This first exhibition is a preview of the directions and the types of artists which will be covered by the curatorial research of this experimental project, the actualization of an initiative that began two years ago, together with Roxana Gibescu, with whom Ilina Schileru collaborated in the *Ebiennale* project for the George Enescu Festival. In parallel or in conversation with exploring the links with the institutional program, MNȚRplusC will focus on a social theme which only seems to be in contradiction with the particularities of the Romanian Peasant's Museum collections; these converge in a logical path of a commentary about everyday life, living, affective memory, and narrating.

Translated by Daniel Clinci

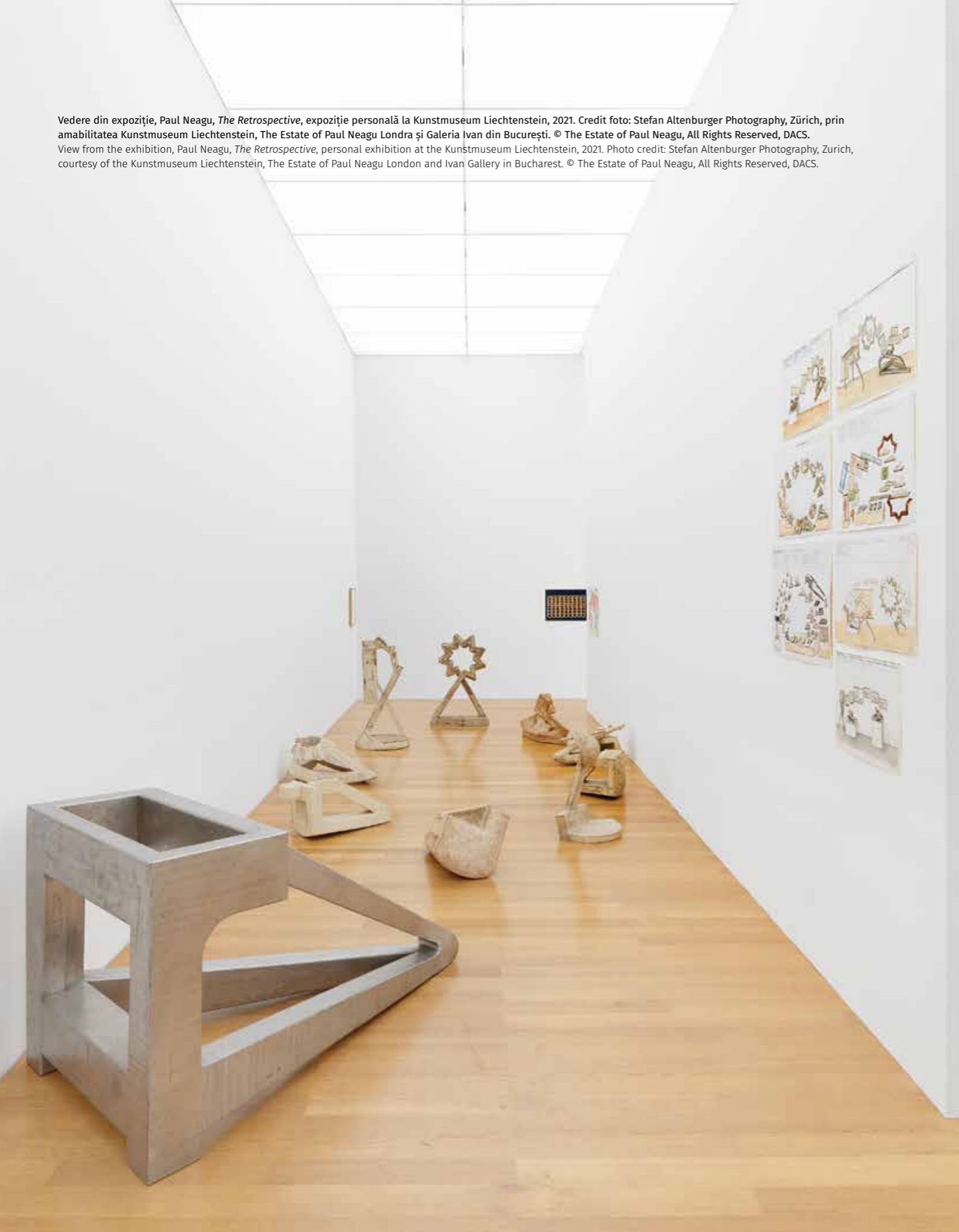
Raluca Ilaria Demetrescu, *Discussion entre le thé et le vin* (detaliu), 2015-2021, tehnică mixtă: broderie, print, acril / rulou textil, 7 x 500 cm.

Raluca Ilaria Demetrescu, *Discussion between tea and wine* (detail), 2015-2021, mixed media: embroidery, print, acrylic / textile roll, 7 x 500 cm.



Vedere din expoziție, Paul Neagu, *The Retrospective*, expoziție personală la Kunstmuseum Liechtenstein, 2021. Credit foto: Stefan Altenburger Photography, Zürich, prin amabilitatea Kunstmuseum Liechtenstein, The Estate of Paul Neagu Londra și Galeria Ivan din București. © The Estate of Paul Neagu, All Rights Reserved, DACS.

View from the exhibition, Paul Neagu, *The Retrospective*, personal exhibition at the Kunstmuseum Liechtenstein, 2021. Photo credit: Stefan Altenburger Photography, Zurich, courtesy of the Kunstmuseum Liechtenstein, The Estate of Paul Neagu London and Ivan Gallery in Bucharest. © The Estate of Paul Neagu, All Rights Reserved, DACS.



EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD

DAMIEN HIRST ȘI MEMORIA CULTURALĂ

DAMIEN HIRST AND CULTURAL MEMORY

TREASURES FROM THE WRECK OF THE UNBELIEVABLE

Artist: Damien Hirst

Curatoare: Elena Geuna

Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Veneția

09.04. - 03.12.2017

În 2017, concomitent cu Bienala, la Veneția a putut fi văzută și o amplă personală Damien Hirst, găzduită în două spații muzeale: Punta della Dogana și Palazzo Grassi, al căror proprietar era miliardarul francez François Pinault, prieten cu Hirst. Dubla expoziție s-a intitulat *Treasures from the wreck of the Unbelievable* (*Comori din epava [corabiei] Incredibilul/ Uimitorul*). Chipurile, vasul ar fi stat pe fundul Oceanului Indian cam 2000 de ani, până ce a fost recuperat, iar prețioasa lui încărcătură a fost prezentată publicului. Prin felul în care vorbea despre sculpturile de bronz, marmură, aur sau malahit, artistul întreținea ambiguitatea ficțiunii, făcând-o să pară întreșesută cu adevărul (strategie postmodernă, am zice). Cel care deținea corabia, ni se spune, se numea Cif Amotan II (sclav eliberat, din Antiohia, ce devenise colecționar), iar vasul ar fi fost descoperit în 2008 aproape de coasta Africii de Est. O precizare din cuvântul înainte al caietului de expoziție subliniază infrastructura conceptuală postmodernă: „O parte din sculpturi sunt expuse înainte de a fi supuse operațiunilor de restaurare, fiind masiv încrustate cu corali și alte vietăți marine, ceea ce face, uneori, ca formele lor să fie virtual nerecognoscibile. O serie de copii de muzeu contemporane ale artefactelor recuperate se află, de asemenea, în expunere, iar aceste copii ne permit să ne imaginăm operele în formele lor originale, nealterate”. Observăm cum problematica raportului original/copie este și ea adusă în atenție, în același context ideatic al postmodernismului. Un fapt interesant ce ține de asemenea de strategia expozițională este modul narativ, amplu, în care sunt concepute și redactate textele care se constituie în legende ale lucrărilor (citez un exemplu din același caiet de expoziție, traducerea îmi aparține): *Demon with Bowl* [*Demon cu un vas*]: „Stând în picioare și având o înălțime de peste optsprezece metri, această figură monumentală este o copie a unui bronz mai mic recuperat de pe epavă. Descoperirea statuii a venit ca o rezolvare a misterului unui cap de bronz despărțit de trup, cu trăsături sauriene, dezgropat în Valea Tigrului în 1932. Având fălci monstroase căscate și ochi bulbucați, capul a fost identificat inițial ca fiind al lui Pazuzu, «regele babilonian al demonilor vântului». Dezgroparea acestei figuri a pus de atunci la îndoială identificarea respectivă [...]”.

Hirst împletește istoria și memoria culturală cu mitologia și ficțiunea pentru a ne înfățișa povestea comorilor de pe epava *Uimitorului*. Să menționăm că artistul atrage atenția asupra celor două sensuri pe care le are termenul *unbelievable*: *not believable* (de

Text: Adrian Guță

In 2017, in Venice, at the same time as the Biennale, an ample Damien Hirst show was hosted at two museums: Punta della Dogana and Palazzo Grassi, whose owner was French billionaire François Pinault, a friend of Hirst's. The double exhibition was titled *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. The ship in question had, supposedly, been on the bottom of the Indian Ocean for around 2000 years before being recovered and its contents shown to the public. In the way the artist talked about the sculptures, made of bronze, marble, gold, or malachite, he maintained the ambiguity of the fiction, making it seem intertwined with truth (a postmodern strategy, we could say). The ship's owner, we were told, was named Cif Amotan II (a freed slave from Antioch who became a collector), and the ship was allegedly discovered in 2008 off the coast of East Africa. A note in the exhibition booklet's introduction emphasizes the postmodern conceptual infrastructure: “Many of these sculptures are exhibited prior to undergoing restoration, heavily encrusted in corals and other marine life, at times rendering their forms virtually unrecognizable. A series of contemporary museum copies of the recovered artefacts are also on display, which imagine the works in their original, undamaged forms.” We see how the relationship between original and copy is also brought to the forefront in this same context of postmodern ideas. An interesting fact relating to the exhibition strategy is the rich narrative style in which the texts about the artworks, which become their legends, are conceived and written. To quote an example from the same exhibition booklet, about the work *Demon with Bowl*: “Standing at just over eighteen metres, this monumental figure is a copy of a smaller bronze recovered from the wreckage. The discovery of the statue appeared to solve the mystery of a disembodied bronze head with saurian features excavated in the Tigris Valley in 1932. Characterised by monstrous gaping jaws and bulbous eyes, the head was initially identified as Pazuzu, the Babylonian ‘king of the wind demons’. The unearthing of this figure has since called this identification into question [...]”

Hirst weaves history and cultural memory together with mythology and fiction in order to present to us the *story* of the treasures on the wreck of the *Unbelievable*. The artist also draws attention to the two meanings that the term *unbelievable* can have: *not believable* and *amazing*. I would lean towards the second meaning if I were to translate the ship's name. It is a story that (in my opinion) reminds one of those about islands, treasures, and pirates that we used to read as children, which also

necrezut) și *amazing* (uimitor). Am înclina către al doilea înțeles, pentru traducerea numelui corabiei. Este o poveste care ni le amintește (în opinia subsemnatului) pe cele pe care le citeam în copilărie despre insule, comori, pirați. Ceea ce ne trimite și la spiritul ludic al artistului britanic, spirit ce a ieșit la suprafață și cu alte ocazii, în serii anterioare de lucrări sau chiar în foto-portrete promoționale.

Expoziția, prima personală majoră a lui Damien Hirst în Italia după retrospectiva din anul 2004 de la Muzeul Arheologic Național din Napoli, a fost curatoriată de către Elena Geuna și a durat din 9 aprilie până în 3 decembrie 2017, iar textele au fost redactate de Amie Corry. Pentru prima dată, Punta della Dogana și Palazzo Grassi, cele două spații deținute de François Pinault la Veneția, au fost alocate expoziției temporare a unui singur artist, Damien Hirst, acesta fiind cel mai ambițios proiect al său de până în momentul respectiv.

Damien Hirst a fost, la sfârșitul anilor '80 și în anii '90, liderul YBA (Young British Artists). Expoziția lor manifest s-a numit *Freeze* și a avut loc în anul 1988 în Londra, principalul ei organizator fiind Hirst, pe atunci încă student la Goldsmiths College of Art. *Freeze* a fost vizitată și de celebrul colecționar de artă Charles Saatchi, care a avut un rol benefic, în epocă, în traseul afirmării lui Hirst. Același rol îl va avea mai târziu, în etapa care include *Treasures...*, François Pinault. Un succes important, în 1995, pentru artistul la care ne referim, îl reprezintă faptul că a câștigat Premiul Turner, care până în 2016 s-a acordat numai artiștilor cu vârsta de până la 50 de ani. În 2012, Hirst a avut o retrospectivă majoră la Tate Modern, Londra, în contextul Olimpiadei Culturale. Artistul a parcurs etape derutant-diverse, putem spune, de la un fel de op art și minimalism constând în vitrine cu medicamente sau panouri cu elemente circulare colorate (*Spot Paintings*), la rechini-tigru „expuși” în vitrine umplute cu formaldehidă, la faimosul craniu încrustat cu diamante, intitulat *For the Love of God*. Una din strategiile de primă linie ale artiștilor YBA era șocul, menit să provoace publicul, iar Hirst a aplicat-o exemplar. Pe de altă parte, o adevărată obsesie pentru el este moartea, iar preocuparea aceasta se regăsește în operă: a se vedea mai sus exemplul vitrinei cu rechinul și craniul-„bijuterie”, apropiate, am spune, de simbolismul istoric, prin morbidețe și decadența opulenței. Memoria culturală este o coordonată conceptuală esențială a perioadei recente, în opera lui Damien Hirst, perioadă căreia îi aparțin piesele ce alcătuiesc *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. O memorie culturală contaminată și de ficțiune, cum era de așteptat din partea unui artist care nu ocolește, așa cum scriam mai sus, ludicul. Artefactele „găsite” pe *The Unbelievable* sunt din materiale variate (bronz, marmură de Carrara, marmură roz, aur, argint, pietre semi-prețioase, agat, lapis lazuli, calcar, rășină pictată...), și cu dimensiuni care merg de la cele potrivite lucrărilor de vitrină, până la *Demonul cu vas*, care are o înălțime de aproape 20 m (parter și două etaje la Palazzo Grassi). Expunerea era completată de câteva piese video (probabil pentru sporirea credibilității ficțiunii), cu scafandri care desfășoară operațiuni de recuperare a comorilor, cândva deținute de Cif Amotan II, de pe fundul mării.

În spațiile expoziționale conținute de Punta della Dogana, deasupra unui scurt pasaj dintr-o sală în alta, era scris (parte din *scenariul* expozițional): „Somewhere Between Lies and Truth Lies the Truth” („Undeva între



Imagini din expoziție. Credit foto: Adrian Guță.
Images from the exhibition. Photo credit: Adrian Guță.

points to the British artist's playful spirit, which surfaced at other times in the past as well, in his previous series or in his promotional portraits.

This first major solo show of Damien Hirst in Italy following the 2004 retrospective at the National Archaeological Museum in Naples was curated by Elena Geuna and was open between 9 April and 3 December 2017; the texts were written by Amie Corry. For the first time, Punta della Dogana and Palazzo Grassi, the two spaces owned by François Pinault in Venice, were used to temporarily exhibit the work of a single artist, Damien Hirst. It was his most ambitious project yet. At the end of the '80s and '90s, Damien Hirst was the leader of the YBA (Young British Artists). Their manifesto-exhibition was called *Freeze* and took place in 1988 in London, its main organizer being Hirst, who was still a student at Goldsmiths College of Art. *Freeze* was visited by the famous art collector Charles Saatchi, who, at the time, played a positive role in Hirst's career as an artist. This same role would be played by François Pinault in the later stage of Hirst's work, which includes *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. An important achievement early in Hirst's career was winning the Turner Prize in 1995, which until 2016 had only been awarded to artists under 50. In 2012, Hirst had a major retrospective at Tate Modern, London, in the context of the Cultural Olympiad.

The artist went through a confusing number of stages, from a kind of op art and minimalism consisting in medicine cabinets or paintings with colored dots (*Spot Paintings*), to tiger sharks exhibited in display cases full of formaldehyde, to the famous diamond-encrusted skull titled *For the Love of God*. One of the YBA's main strategies was shock, provoking the audience, and Hirst applied it masterfully. On the other hand, a real obsession of his was death, and this is visible in his work: see the above example of the shark and the “jewel” skull, which connect to historical symbolism through their morbidity and the decadence of opulence.

Cultural memory is an essential concept in Damien Hirst's recent work, which includes the pieces from *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. A cultural

minciună și adevăr se află adevărul")... Se adăuga, într-un film despre comoara adusă la suprafață, „Credem în ceea ce vrem să credem”. Un autoportret al artistului, de mână cu Mickey Mouse, amândoi acoperiți în parte de vietăți marine, accentua componenta ficțională și pe cea ludică, adăugându-le aluzia la *entertainment*. S-ar putea vorbi uneori, în opinia subsemnatului, de o abordare „tongue-in-cheek”, cum spune englezul, adică ironică, a reperelor iconografice, prin întâlnirea între *high* și *low culture*.



Unii critici s-au exprimat în favoarea dublei expoziții a lui Damien Hirst, alții au fost cât se poate de... critici. Andrew Russeth, de pildă, a scris în *Art News* din 8 mai 2017 despre *A Disastrous Damien Hirst Show in Venice*: „[Expoziția] nu are idei, [este] fadă estetic și în cele din urmă provoacă somn, ceea ce este o «realizare» pentru o expoziție care a necesitat zece ani de lucru și milioane de dolari. Așteptam o probă de nihilism extravagant marca Hirst [...] însă este o expoziție proastă și care provoacă depresie”. Lipsea, într-adevăr, nihilismul extravagant, însă artistul ne-a introdus pe un culoar nou al operei sale, unul care aduce mitul, legenda, la dimensiuni colosale, iar scenele, personajele, sperie și fascinează în același timp. Publicul se transforma uneori, fără voie, într-un Gulliver generic rătăcind prin Țara Urișilor. Unele lucrări impuneau să fie privite din mai multe unghiuri, și nu din fuga rotilor, cum spunea Russeth. Jonathan Jones, de la *The Guardian*, a pus o întrebare retorică, și anume: „Care este ultima oară când am văzut o lucrare de artă contemporană care să mă fi surprins, neliniștit și încântat la fel de mult ca aceasta?” Hirst însuși spunea despre expoziție: „Am vrut ca oamenii să aibă acces la ea de la orice nivel, am vrut ca expoziția să fie profundă și plină de sens. Am vrut să fiu superficial” (derutant, însă *very much Hirst-like*). Și apoi: „Ca artist, la ce poți să speri mai mult este ca oamenii să aibă dispute, păreri amestecate, să iubească și să urască ceea ce ai făcut. Dacă obții asta, înseamnă că ești pe drumul cel bun. Dacă toată lumea admiră sau toată lumea respinge opera ta, ai probleme”. Colecționarul pe care artistul l-a inventat, Cif Amotan II (anagramă pentru „I Am a Fiction”), reprezintă un alter-ego al lui Hirst. „E un autoportret, și nu unul flatant”, afirmă artistul. Acesta se referă și explicit la unele dintre piese, de pildă la scutul mitic al lui Ahile, a cărui lungă descriere în *Iliada* este considerată una din cele mai vechi trimiteri la o operă de artă. Hirst mai spune: „Când faci artă, dacă o faci așa cum trebuie, înseamnă că te gândești cu adevărat la oamenii care nu s-au născut încă”.

memory contaminated by fiction, which was to be expected from an artist who does not shy away from playfulness, as I was saying above. The artifacts found on board the *Unbelievable* are made of various materials (bronze, Carrara marble, pink marble, gold, silver, semi-precious stones, agate, lapis lazuli, limestone, painted resin...), ranging from works that can fit inside a display case to the *Demon with Bowl*, which is almost 20 meters tall (spanning the ground floor and the first two floors of the Palazzo Grassi). The exhibition was complemented by a few video works (perhaps to increase the fiction's believability) showing divers recovering Cif Amotan II's treasures from the bottom of the sea. In the exhibition spaces of Punta della Dogana, above a doorway between rooms, the following message was written (as part of the exhibition's scenario): “Somewhere Between Lies and Truth Lies the Truth.” In a video about how the treasure was brought to the surface, it said: “We all believe in what we want to believe.” A self-portrait of the artist holding hands with Mickey Mouse, both partly covered in marine life, only emphasized the fictional and playful components, connecting them to the notion of *entertainment*. I think there was a frequent tongue-in-cheek approach to the iconographic references, through the meeting of high and low culture. Some critics praised Damien Hirst's double exhibition, while others were rather... critical. Andrew Russeth, for example, wrote in an article for *Art News*, published 8 May 2017, titled *A Disastrous Damien Hirst Show in Venice*: “[The exhibition] is devoid of ideas, aesthetically bland, and ultimately snooze-inducing—which, one has to concede, is a kind of achievement for a show with work that has taken ten years and untold millions of dollars to create. [...] I was looking forward to an extravagant bit of Hirst nihilism [...]. Instead, Hirst choked. It is a bad show, and a depressing one.” The extravagant nihilism was indeed absent, but the artist introduced us down a new path of his oeuvre, one raising myths and legends to massive proportions, and his scenes and characters frighten and fascinate at the same time. The audience at times unwillingly becomes a generic Gulliver wandering the Land of the Giants. Some of the works demanded to be seen from multiple angles, and not from a rollercoaster, as Russeth put it. Jonathan Jones, for *The Guardian*, asked the following rhetorical question: “When did I last see a contemporary artwork that surprised, unsettled and delighted me as much as this?” Hirst himself said about the exhibition: “I wanted people to get it on every level, I wanted it to be deep and meaningful, I wanted it to be superficial” (confusing, but very Hirst-like). And then: “As an artist, the best you can hope for is people arguing, mixed reviews. Love it and hate it. If you get that, then you're on the right track. If everyone loves or everyone hates it, you're in trouble.” The collector that the artist made up, Cif Amotan II (an anagram for “I am a fiction”) represents an alter ego of his. “It is a self-portrait. And not a flattering one,” he says. Hirst also discusses some of the pieces in particular, like the mythical shield of Achilles, whose lengthy description in the *Iliad* is considered one of the oldest references to an artwork. He also states: “When you make art, if you're making it properly, you're really thinking about people that haven't been born yet.”

Translated by Rareș Grozea



GETA BRĂTESCU - (DIN NOU) ÎN DANEMARCA (AGAIN) IN DENMARK

FREEDOM OF FORMS

Artist: Geta Brătescu

Kunstforeningen GL Strand, Copenhaga

06.04. - 06.06.2021

Geta Brătescu a călătorit pentru prima oară în Danemarca în 1971, în cadrul unor schimburi de experiență cu artiști danezi organizate de către U.A.P., apoi din nou în 1985, experiență pe care artista o relatează pe larg în volumul *Atelier vagabond*, publicat la Cartea Românească, București, în 1994 (în capitolul extins „Un centru ex-centric”, pp. 145-221). Cu ocazia călătoriei din 1985 petrece aproape o lună de zile în proximitatea capitalei, în Værløse și Lyngby – unde prezintă de altfel o expoziție personală la Kunstforening Lyngby. Geta Brătescu scrie despre vizitele sale în împrejurimi și în Copenhaga, despre expozițiile și filmele pe care le vizionează acolo, despre contactul cu cultura, arta și stilul de viață daneze, pe care le apreciază și le surprinde cu o fină empatie.

35 de ani mai târziu, prima expoziție personală a Getei Brătescu în Copenhaga s-a desfășurat sub semnul amânărilor și restricțiilor impuse de pandemia de COVID-19. Programată inițial să se deschidă în luna ianuarie 2021, expoziția *Freedom of Forms (Libertatea formelor)* a fost inaugurată fără public și fără program de vizitare pe 6 aprilie, urmând apoi ca abia din 21 aprilie să poată fi vizitată de către public, în contextul reglementărilor destul de aspre impuse de statul danez instituțiilor culturale – care, prin contrast, nu au mai fost închise în România încă din luna iunie 2020.

Concepută în formula unei retrospective sintetice, expoziția a fost realizată în colaborare cu Galeria Ivan din București, principală galerie care a lucrat cu Geta Brătescu din 2007 până la moartea sa în 2018 și în continuare, în prezent, cu galeria Hauser & Wirth, care contribuie din 2017 la reprezentarea internațională a artistei, și Kunstmuseum St. Gallen, instituție elvețiană ce a prezentat *L'art c'est un jeu sérieux*, o primă versiune a acestei expoziții, între 9 iunie și 15 noiembrie 2020, în St. Gallen, Elveția.

Pornind de la formula unei expoziții itinerante, *Freedom of Forms* se constituie într-un discurs expozițional distinct, adaptat viziunii curatoarei daneze Pernille Fonnesbech și spațiului Kunstforeningen GL Strand. Selecția bifează deja bine-cunoscutele lucrări „iconice” ale Getei Brătescu din anii '70-'80, care comunică audiențelor vestice prin limbajul conceptualist al neo-avangardelor epocii și care sunt astfel integrate în canonul universal al artei, precum autoportretul cu mașina de scris Oliver *Doamna Oliver în costum de călătorie* (1980), o trimitere la dubla formație a artistei – de literat și de artist vizual, fotomontajul-manifest *Magneți în oraș* (1974), autoportretul secvențial *Surâsul* (1978), sau, cu un substanțial conținut politic,

Text: Diana Ursan

Geta Brătescu first traveled to Denmark in 1971, as part of a series of exchange programs with Danish artists organized by the Visual Artists' Union (UAP), and then again in 1985, an experience that the artist recounts in the book *Atelier vagabond*, published by Cartea Românească, Bucharest, in 1994 (in the extended chapter “Un centru ex-centric,” pp. 145-221). During her 1985 trip, she spent almost one month in the vicinity of the capital, in Værløse and Lyngby; she had a solo show at Kunstforening Lyngby. Geta Brătescu writes about her visits to and around Copenhagen, about the exhibitions and films she saw there, about her contact with Danish art, culture, and lifestyle, which she appreciates and depicts with fine empathy.

35 years later, Geta Brătescu's first solo show in Copenhagen took place in the context of the delays and restrictions caused by the COVID-19 pandemic. Initially scheduled for January 2021, the exhibition *Freedom of Forms* was opened, with no public and no visiting hours, on April 6. Only after April 21 was it open to the visiting public, under the fairly harsh regulations imposed for cultural institutions by the Danish government; in contrast, art institutions have not been closed in Romania since June 2020.

Conceived as a synthetic retrospective, the exhibition was organized in collaboration with Ivan Gallery in Bucharest, the main gallery to work with Geta Brătescu until her passing in 2018 and, in the present, with Hauser & Wirth Gallery, which has been contributing to Brătescu's international representation since 2017, and with Kunstmuseum St. Gallen, the Swiss institution that showcased *L'art c'est un jeu sérieux*, the initial version of the present exhibition, between June 9 and November 15, 2020, in St. Gallen, Switzerland.

Starting from the formula of a traveling exhibition, *Freedom of Forms* is built in a distinctive exhibition discourse, adapted to the vision of Danish curator Pernille Fonnesbech and the space of Kunstforeningen GL Strand. The selection includes Geta Brătescu's already famous “iconic” works, made in the '70s and '80s, which communicate with western audiences in the conceptualist language of the neo-avant-gardes of the time, and which are therefore integrated into the world art canon. These include but are not limited to: her self-portrait with an Oliver typewriter, *Mrs. Oliver in her traveling costume* (1980), a reference to the artist's dual career, as a person of letters and as a visual artist, the manifesto-photo-montage *Magnets in the City* (1974), the sequential self-portrait *The Smile* (1978), or *Censored Self-Portrait* (1978), which has a substantial



Vedere din expoziție. Credit foto: David Stjernholm. Prin amabilitatea Galeriei Ivan din București. © The Estate of Geta Brătescu.

View from the exhibition. Photo credit: David Stjernholm. Courtesy of the Ivan Gallery in Bucharest. © The Estate of Geta Brătescu.

Autoportret cenzurat (1978), fără a se restrânge însă doar la acestea. În schimb, selecția curatorială acoperă diversele moduri de lucru ale artistei cu desenul și cu suportul hârtiei în sens extins, precum în colajul monumental *Carpați* (1985), realizat din zecile, sutele de hârtii provenite de la filtre de țigări fumate, în instalațiile de colaje pe bucăți de hârtie decupate, împăturite și prinse leoporello *Cărți ritualice* (1991), în „desene cu ochii închiși” precum seria *Capricio* din 2008, în care devin vizibile apariții și siluete eliberate din matca subconștientului creator de forme, sau, mai recent, ciclurile extinse de „desene cu foarfeca”, colajele de hârtie cu desen *Jocul formelor*, pe care artista a început să le elaboreze în ultimii zece ani ai carierei sale. *Libertatea formelor*, titlul expoziției, face referire la această atitudine experimentală inepuizabilă a Getei Brătescu în raport cu procesul artistic, care se manifestă în medii diverse, în serialitate și în explorarea neobosită a pluralității de forme. Libertatea, abordarea actului artistic ca un joc, devin din ce în ce mai pregnante odată cu înaintarea în vârstă a artistei, *Jocul formelor* funcționând totodată ca o scriere într-un limbaj propriu de semne și forme, ca o partitură, sau ca un dans – despre care Geta Brătescu vorbește, de altfel, în ultimul său film, *The Gesture, The Drawing*, realizat în 2018 împreună cu Ștefan Sava, prezentat în această expoziție.

political content. The curatorial selection also covers the artist's various means of engaging with drawing, with the medium of paper in an extended sense, such as in the monumental collage *Carpathians* (1985), made from the tens and hundreds of papers taken from smoke cigarette filters, in the installations made up of collages on sheets of paper that have been cut up and accordion-folded, titled *Ritual Books* (1991), in her “drawings with the eyes closed,” such as the *Capricio* series from 2008, in which one can see apparitions and silhouettes freed from the wellspring of the form-engendering unconscious, or the more recent series of “scissor drawings,” the collages with drawings on paper titled *Game of Forms*, which the artist began executing in the last ten years of her career. The exhibition's title, *Freedom of Forms*, references Brătescu's inexhaustible experimental attitude in her art, manifest in diverse media, in seriality and in the tireless exploration of the plurality of forms. Freedom, approaching the artistic act as a game, becomes increasingly noticeable later on in her career. The *Game of Forms* functions at the same time as a writing in a personal language of signs and forms, as a score or a dance, which Geta Brătescu actually speaks about in her last film, *The Gesture, The Drawing*, made in 2018 together with Ștefan Sava, which is included in the exhibition.

Translated by Rareș Grozea

Vedere din expoziție. Credit foto: David Stjernholm. Prin amabilitatea Galeriei Ivan din București. © The Estate of Geta Brătescu.
View from the exhibition. Photo credit: David Stjernholm. Courtesy of the Ivan Gallery in Bucharest. © The Estate of Geta Brătescu.



PAUL NEAGU - ÎN CONTINUARE RELEVANT STILL RELEVANT

THE RETROSPECTIVE

Artist: Paul Neagu
Kunstmuseum Liechtenstein
16.06. - 05.09.2021

O altă expoziție afectată de pandemia de COVID-19 a fost prima retrospectivă internațională a artistului de origine română Paul Neagu (1938-2004), programată pentru 2020, inaugurată abia pe 16 mai 2021 la Kunstmuseum Liechtenstein. Proiectul expozițional, având la bază o cercetare extinsă a operei artistului româno-britanic, a fost gândit dintru început cu un caracter itinerant, urmând a fi prezentat, în variante adaptate contextelor spațiale și pandemice respective, în Londra, la Camden Arts Centre, și în București, la Muzeul Național de Artă al României. Echipa de curatori formată din Magda Radu, Georg Schöllhammer și Friedemann Malsch – pentru expoziția de la Liechtenstein, cel din urmă fiind fostul director al instituției muzeale în cauză – a operat o selecție substanțială de peste 300 de lucrări din mai multe perioade de creație ale artistului, de la obiectele tactile și *Manifestul artei palpabile (Palpable Art Manifesto)* de la sfârșitul anilor '60, trecând prin acțiunile performative realizate în anii '70 în Marea Britanie (*Cake Man, Blind Bite, Going Tornado, Hyphen-Ramp*), în paralel cu dezvoltarea conceptului și formulei spațiale a „hyphen”-ului, care continuă să fie reformulat și hibridizat în alte tipologii sculpturale de-a lungul carierei sale artistice. Parcursul expoziției surprinde practica artistică pluri-medială a lui Paul Neagu, prezentată în instalații de sculpturi, documentații foto-video de performance, pictură, desen, care se inspiră și recrează soluțiile de design și *display* expozițional implementate de către artistul însuși în expozițiile realizate în timpul vieții. Din acest punct de vedere, o serie importantă de lucrări mai rar expuse o reprezintă ciclul de *Display drawings*, sau desene de proiecte și grupaje expoziționale realizate sau imaginate de către Paul Neagu, de la sfârșitul anilor '60 și până în anii '90. Aceste desene în pastel și acuarelă pe hârtie sunt totodată documente esențiale pentru modurile variate și precise în care artistul își concepea și vizualiza lucrările, integrate în instalații și compoziții semnificative, printre care ansamblul sculptural al celor *Nouă stațiuni catalitice* este doar cel mai bine cunoscut. Demersul curatorial evidențiază astfel atât versatilitatea de medii și tehnici de expresie ale lui Paul Neagu, cât și sistemul complex de gândire de la baza proceselor sale artistice generative, structurat și revizitat în textele, schemele, caietele de schițe și idei, compuse și recompuse de către artist în timp. Unul dintre cei mai importanți artiști români din perioada postbelică și contemporană, Paul Neagu s-a născut în 1938 în București. După o etapă de căutări și încercări de studiu în domenii diverse – desen tehnic,

Text: Diana Ursan

The first international retrospective of Romanian-born artist Paul Neagu (1938-2004) was another show affected by the COVID-19 pandemic. Initially scheduled for 2020, the exhibition only opened on May 16th 2021, at Kunstmuseum Liechtenstein. The show, based on extended research of the British-Romanian artist's work, was conceived from the start as a touring exhibition to be adapted to various spatial situations and pandemic protocols for Camden Arts Centre and the National Art Museum of Romania (Muzeul Național de Artă al României), Bucharest, respectively. The curatorial crew for the Liechtenstein iteration was composed of Magda Radu, Georg Schöllhammer, and Friedemann Malsch, the latter being the former director of the aforementioned institution. They sifted through a staggering selection of over 300 works from various creative periods of the artists, from his tactile objects and the *Palpable Art Manifesto (Manifestul artei palpabile)* of the late '60s to his '70s UK performative works such as *Cake Man, Blind Bite, Going Tornado or Hyphen-Ramp*, contrasted with his development of the *hyphen* concept and spatial form, which he continued to reinvent and incorporate into various sculptural typologies throughout his career. The exhibition's scenography follows Neagu's multi-disciplinary practice through sculpture installations, photo and video documentation of performance pieces, as well as paintings and drawings while borrowing from and recreating the artist's original display and design solutions, as presented in the shows during his lifetime. In this respect, we get to see an important selection of works from the seldom shown *Display drawings* series, or his late '60s to the early '90s project sketches and scenography suggestions for shows put together or just imagined by Neagu. Furthermore, these pastel and watercolor drawings are essential documents in understanding the artist's various and precise ways of conceiving and visualizing his works. He would also use them in significant installations and assemblages, among which the *Nine Catalytic Stations (Nouă stațiuni catalitice)* sculptural structure is the most well-known. The curatorial angle emphasizes both Neagu's versatile use of media and expression, as well as the complex thought system he devised for his generative artistic processes, which he elaborated and revisited throughout the various texts, schemas, sketches, and ideas he composed and rearranged in time. One of the most important Romanian artists from the post-war and contemporary period, Paul Neagu was born in Bucharest in 1938. After a period of trials



Vedere din expoziție. Credit foto: Stefan Altenburger Photography, Zürich, prin amabilitatea Kunstmuseum Liechtenstein, The Estate of Paul Neagu Londra și Galeria Ivan din București. © The Estate of Paul Neagu, All Rights Reserved, DACS.
View from the exhibition. Photo credit: Stefan Altenburger Photography, Zurich, courtesy of the Kunstmuseum Liechtenstein, The Estate of Paul Neagu London and Ivan Gallery in Bucharest. © The Estate of Paul Neagu, All Rights Reserved, DACS.

inginerie, filosofie – Neagu a studiat pictura la Institutul „Nicolae Grigorescu” din București. Ulterior a călătorit în afara țării cu ocazia selecțiilor de artă românească ale lui Richard Demarco, luând decizia de a părăsi țara și de a se stabili în Londra în 1970, unde a predat, creat și lucrat până la moartea sa în 2004. Artiști importanți, precum Antony Gormley, Anish Kapoor, Rachel Whiteread, Tony Cragg s-au numărat printre studenții săi, iar lucrările sale se găsesc în multe colecții publice naționale și internaționale, printre care: Consiliul Artistic al Marii Britanii, Muzeul Național de Artă al României, Muzeul de Artă din Philadelphia, The Scottish National Gallery of Modern Art, Tate Gallery Londra, Muzeul Victoria and Albert, Londra, Muzeul Prefectural Tochigi din Japonia, printre altele. Expoziția revizitează și readuce astfel în atenția publicului figura relevantă nu doar artistic, ci și cultural, a artistului Paul Neagu și este produsă de Kunstmuseum Liechtenstein în colaborare cu The Estate of Paul Neagu London și cu Galeria Ivan din București. Scenografia și reconstrucțiile din expoziție – în special o serie de „Hyphens” de mari dimensiuni, din lemn, care au fost arătați în expoziții importante ale lui Neagu, precum personala de la Third Eye Centre, Glasgow, 1979, sau de la ICA Londra, 1979, dar care nu au supraviețuit până în prezent – sunt realizate de către Johannes Porsch. Expoziția va fi însoțită de o monografie dedicată artistului, aflată în curs de realizare, care centralizează perspective critice, studii de istoria artei, interviuri, cât și textele artistului însuși, care atestă bogata constelația teoretică și conceptuală a demersului său.

and tribulations in fields such as technical drawing, engineering, and philosophy, he studied painting at the Nicolae Grigorescu Art Institute in Bucharest. He would later get to travel abroad thanks to Richard Demarco's Romanian art selections, eventually permanently moving to London in 1970, where he worked and taught until his death in 2004. His former students include notable contemporary artists such as Antony Gormley, Anish Kapoor, Rachel Whiteread and Tony Cragg, while his works are part of important public art collections from Romania and abroad, including the Arts Council England, The National Museum of Art of Romania, the Philadelphia Museum of Art, the Scottish National Gallery of Modern Art, Tate London, the Victoria and Albert Museum, London, and the Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, Japan, among others. The exhibition, produced by Kunstmuseum Liechtenstein in collaboration with The Estate of Paul Neagu London and Ivan Gallery Bucharest, revisits the artist's work, relevant both artistically and culturally, bringing some much needed visibility to Neagu's legacy. Johannes Porsch is responsible for both the show's scenography and the original works' reconstructions on display, particularly a large-scale series of wooden *Hyphens* shown at Neagu's solo at the Third Eye Centre, Glasgow, 1979 and ICA London, 1979, that has unfortunately not survived the passage of time. A monograph dedicated to the artist currently in the works will accompany the exhibition, focused on critical takes and art history studies, as well as texts from the artist himself, proof of the rich theoretical and conceptual constellations surrounding his work.

Translated by andra nikolayi



Vedere din expoziție, Paul Neagu, *The Retrospective*, expoziție personală la Kunstmuseum Liechtenstein, 2021. Credit foto: Stefan Altenburger Photography, Zürich, prin amabilitatea Kunstmuseum Liechtenstein, The Estate of Paul Neagu Londra și Galeria Ivan din București. © The Estate of Paul Neagu, All Rights Reserved, DACS.
View from the exhibition, Paul Neagu, *The Retrospective*, personal exhibition at the Kunstmuseum Liechtenstein, 2021. Photo credit: Stefan Altenburger Photography, Zurich, courtesy of the Kunstmuseum Liechtenstein, The Estate of Paul Neagu London and Ivan Gallery in Bucharest. © The Estate of Paul Neagu, All Rights Reserved, DACS.

ADRIAN GHENIE - ÎN BERLIN DESPRE BERLIN IN BERLIN ABOUT BERLIN

WE HAD EVERYTHING BEFORE US

Artist: Adrian Ghenie

Galerie Judin, Berlin, Germania

1.06. - 10.07.2021

Adrian Ghenie nu mai are nevoie de introducere. Artă sa este expusă pe toate continentele, colecționată, ultra comentată. Ghenie este unul dintre puținii artiști din România ajunși la notorietate în plan internațional. Pictura este mediul predilect pe care artistul îl navighează cu pasiune și o înțelegere profundă pentru istoria copleșitoare scrisă până acum. Fără să fie intimidat de această istorie, Adrian Ghenie o admiră, o studiază cu interes și o folosește ca sursă continuă de inspirație, alcătuindu-și un sistem propriu de referințe format din reciclări vizuale, recontextualizări, resemnificări. Într-un interviu mai vechi Ghenie afirma posibilitatea de a te îndrepta spre o pictură istorică pentru „a lua de acolo orice te inspiră” cu condiția „să adaugi ceva”, să transformi în altceva. Aproprierea este o metodă descoperită de artiști aflați în avangarda secolului trecut, un proces de recunoaștere a istoriei și totodată de poziționare în continuarea unui flux creativ, metodă favorită a nenumărați artiști contemporani din toate ariile creative. Pictura lui Adrian Ghenie nu are așadar pretenția originalității absolute, a noului, fiind mai degrabă un spațiu ludic unde ideile se reciclează, iar pasionații de istoria artei se pot delecta într-un puzzle de referințe. În arta contemporană obsesia noului este un mit cu rădăcini în imaginarul secolului trecut. Practica împrumuturilor este un mod prin care artistul participă activ la scrierea istoriei artei. Menține în gândirea contemporană anumite estetici, idei. Repetiția se înscrie într-un circuit de validare a muncii unor predecesori. Simbolic, procesul poate fi interpretat ca unul ritualic, de revendicare a unor „strămoși” inspiraționali. Cea mai recentă expoziție semnată de Adrian Ghenie la Judin Galerie din Berlin marchează 15 ani de colaborare între artist și galeria care l-a consacrat internațional. *Aveam totul înaintea noastră* [*We Had Everything Before Us*] cuprinde picturi realizate în prima jumătate a anului 2021, respectiv în timpul lockdown-ului în Berlin din cel de-al doilea an marcat de pandemia globală. Un lockdown greu, care a transformat Berlinul într-un oraș fantomatic, fără viață socială timp de 9 luni. Așa cum sugerează titlul – o parafrază din paragraful care deschide romanul *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens: „Aveam totul înaintea noastră” – expoziția este o întoarcere a artistului spre timpul prezent, spre observarea realității imediate.

Boala, moartea, închiderea, izolarea au redus existența cotidiană la supraviețuire. Pentru un pasionat de istorie, orientarea temporală spre imediat nu este poate întâmplătoare într-un moment care în mod cert marchează un punct esențial în acest secol. Adrian Ghenie a fost consacrat prin preocuparea pentru

Text: Valentina Iancu



Adrian Ghenie, *Adolescentul*, ulei pe pânză, 86 × 66 cm, 2021. © artistul. Prin amabilitatea Galeriei Judin, Berlin.

Adrian Ghenie, *The teenager*, oil on canvas, 86 × 66 cm, 2021. © The artist. Courtesy Galerie Judin, Berlin.



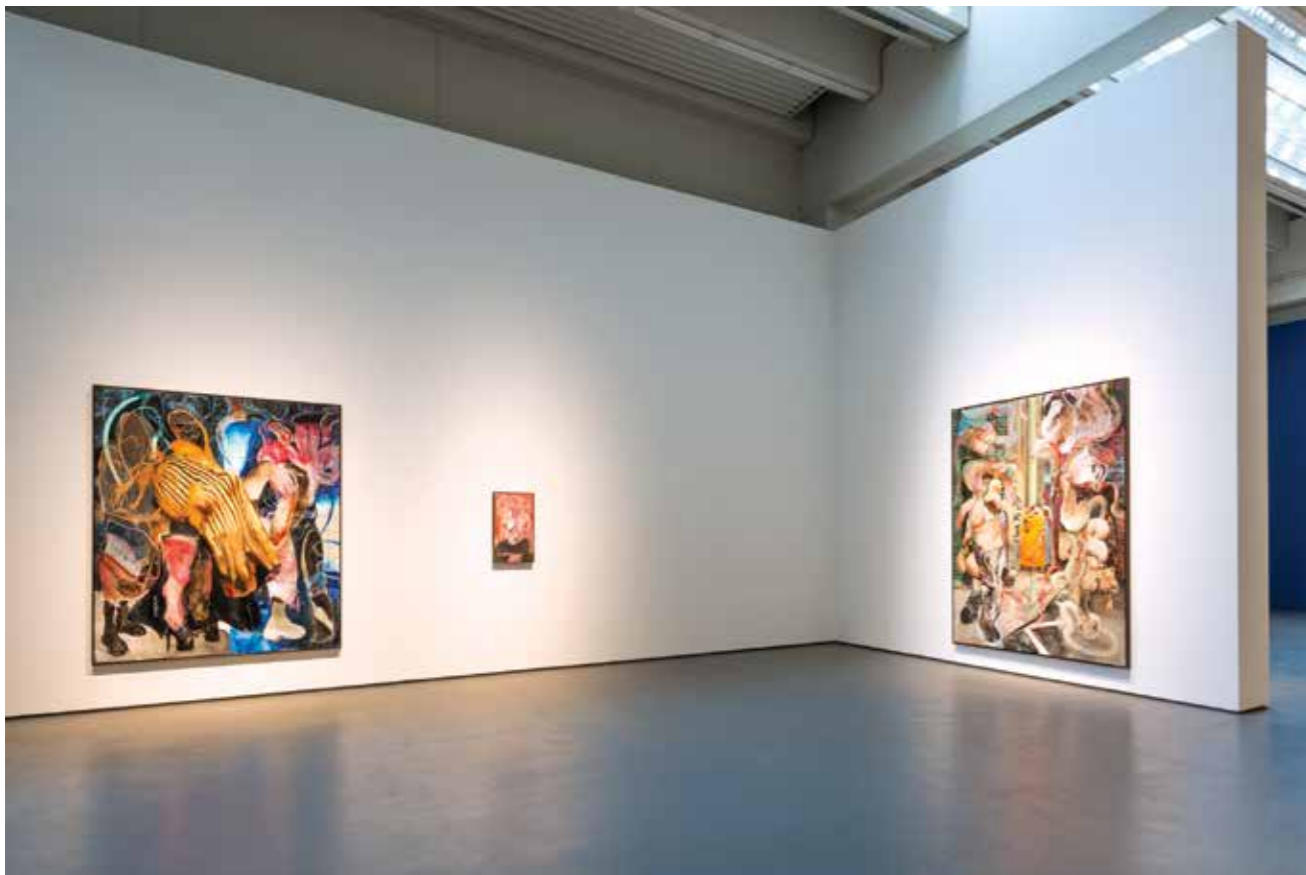
Adrian Ghenie, *Singur acasă*, ulei pe pânză, 210 × 210 cm, 2021. © artistul. Prin amabilitatea Galeriei Judin, Berlin.

Adrian Ghenie, *Home Alone*, oil on canvas, 210 × 210 cm, 2021. © The artist. Courtesy Galerie Judin, Berlin.

memoria istorică, în special pentru experiențele traumatice ale dictaturilor secolului trecut. Catastrofa, trauma, efectele dictaturii, ororile războiului sunt subiecte predilecte care revin periodic în opera sa din ultimele două decenii. În această întoarcere spre prezent artistul rămâne în spațiul ideilor apăsătoare, în proximitatea morții, într-un timp istoric. Adrian Ghenie aduce în discuție prietenia, supraviețuirea în izolare, într-un proces de abstractizare a propriei existențe. Mult indescifrabil, multă incertitudine domină pânzele de dimensiuni mari, aparent figurative, care parcă se abstractizează când încerci să descifrezi cu precizie un fir narativ coerent. Pictura lui Adrian Ghenie se plasează într-o zonă intermediară între figurativ și abstract, un figurativ abstractizat pe alocuri: „(...) când pictez îmi dau seama că aceste cărămizi pe care le folosesc ca să-mi construiesc picturile sunt mici picturi abstract-expresioniste. Pe care mă simt complet îndreptățit și liber să le folosesc. Dacă am această reprezentare a unui copac foarte naturalistă, plictisitoare și realizez că suprafața este de fapt prea epică sau prea narativă, atunci iau ceva din metodologia abstract-expresionistă. De exemplu, doar picur pe ea [drip on it] – creez astfel un gest abstract care este un fel de abstracție gestuală [action painting].” Practic artistul criptează intenționat narativul. Tehnica de a picta cu ustensile rigide, spre exemplu cuțitul de paletă, conferă o imprecizie finisajelor care menține subiectul vag, neclar, sugerat mai degrabă decât definitiv conturat. Deși anti-narative, aceste imagini construite mai degrabă după principii ale deconstrucției pot inspira diferite subiecte. Iconografia este din registrul nimicurilor cotidiene: un laptop, un pantof cu toc, un coș de gunoi, un scaun de plastic, o țigară abandonată în colțul unei scrumiere pline, ascunse între straturi peste

Adrian Ghenie needs no introduction. His art is exhibited on every continent, collected, and extensively discussed. Ghenie is one of the few internationally famous Romanian artists. Painting is his medium of choice, which he navigates with passion and a deep understanding of its overwhelming history. Adrian Ghenie is not intimidated by this history, instead admiring, studying, and using it as a constant source of inspiration, creating his own system of references made up of recycled, recontextualized, and resignified visual material. In an older interview, Ghenie talked about the possibility of looking towards historical painting in order to “take anything that inspires you from there,” as long as “you add something,” turn it into something else. Appropriation is a technique developed by artists in the last century’s avant-garde, a process of acknowledging history while positioning oneself in the continuation of a creative flow. It is the favorite method of countless contemporary artists from all creative areas. Adrian Ghenie’s painting does not therefore claim absolute originality and newness, instead being a playful space where ideas are recycled and viewers passionate about art history can enjoy a puzzle of references. Contemporary art’s obsession with the new represents a myth rooted in the imagination of the previous century. The practice of borrowing is a way for the artist to take an active role in art historiography, preserving certain aesthetics and ideas in contemporary thought. Repetition is integrated into a circuit that validates the work of one’s predecessors. Symbolically, this can be interpreted as a ritualistic process of reclaiming one’s inspiring “ancestors.”

Ghenie’s most recent exhibition is at Judin Galerie Berlin, marking 15 years of collaboration between the artist and the gallery that put his name on the international map. *We Had Everything Before Us* is made up of paintings made in the first half of 2021, during the Berlin lockdown, in the second year of the global pandemic. It was a strict lockdown, turning Berlin into a ghost town with no social life for 9 months. As the title, which is a paraphrase of the opening paragraph of Dickens’s *A Tale of Two Cities*, suggests, the exhibition marks the artist’s turning towards the present, towards observing the reality around him. Disease, death, lockdown, and isolation have reduced daily life to survival. For someone passionate about history, the turn towards the now is perhaps no coincidence in what is certainly a major period in this century. Adrian Ghenie became established for his preoccupation with historical memory, especially with the traumatic experiences of last century’s dictatorships. Catastrophe, trauma, the effects of dictatorship, the horrors of war, these are all central subjects for Ghenie, who has returned to them periodically in his work of the last two decades. In this turn towards the present, the artist remains in the space of pressing ideas, in the proximity of death, in a historical time. Adrian Ghenie brings up friendship, survival in isolation, in a process of abstracting his own existence. Much unclearness and uncertainty dominate the imposing, apparently figurative canvases, that seem to become abstract just when you try to piece together a coherent narrative thread. Adrian Ghenie’s painting positions itself in an intermediary zone between figurative and abstract, a figurative marked by abstraction: “(...) when I paint I realize that the bricks I use to build my paintings are little Abstract Expressionist paintings. Which I feel completely entitled and free to use. If I have this boring,



▲ Vedere din expoziție. © artistul. Prin amabilitatea Galeriei Judin, Berlin.
Exhibition view. © The artist. Courtesy Galerie Judin, Berlin.

◀ Adrian Ghenie, *Flirtul*, ulei pe pânză, 250 × 220 cm, 2021. © artistul. Prin amabilitatea Galeriei Judin, Berlin.
Adrian Ghenie, *The flirt*, oil on canvas, 250 × 220 cm, 2021. © The artist. Courtesy Galerie Judin, Berlin.



Adrian Ghenie, *Squat*, ulei pe pânză, 200 × 297 cm, 2021. © artistul.
Prin amabilitatea Galeriei Judin, Berlin.
Adrian Ghenie, *The Squat*, oil on canvas, 200 × 297 cm, 2021. © The artist. Courtesy Galerie Judin, Berlin.

straturi de ulei, ne sugerează o plasare într-un spațiu personal, uneori intim (*Home Alone*), alteori public (pe stradă – *The Flirt* –, la o petrecere într-un squat – *The Squat*).

„Este o iconografie care chestionează rolurile tradiționale de gen. Același lucru este valabil și pentru lucrarea *Cele Trei Grații*, unde fluiditatea de gen pune în evidență trinitatea Canova de frumusețe, feminitate și moralitate.” În lucrările *The Three Graces*, *Feeling Odd* sau *The Squat* corpul queer devine subiectul sugerat al reprezentării. Aici, opțiunea pentru o stilistică baconiană este justificabilă mai departe decât obsesia declarată a artistului pentru Francis Bacon. Din punctul meu de vedere, apropierea unui artist queer este coerentă poetic și deopotrivă politic cu subiectul ales, dialogul vizual dintre Adrian Ghenie și Bacon fiind poate o revendicare a unui „strămoș” inspirațional în sensul în care vorbeam mai sus.

Expoziția *Aveam totul înaintea noastră* poate fi privită ca o călătorie vizuală prin gânduri și emoții abstractizate în forme adesea recunoscutibile din istoria artei. Compozițiile debordează de energie. Au ceea ce mulți numesc „vibe”. Imaginile se descompun în abstractul gesturilor ample, libere, parcă dansate, care păstrează memoria mișcării artistului la lucru.

very naturalistic painting of a tree, and I realize that the surface is actually too epic or too narrative, then I take something from the Abstract Expressionist as a methodology. For example, I'll just drip on it – I'll create this abstract gesture which is like action painting.” Essentially, the artist deliberately encrypts the narrative. The technique of painting with rigid instruments, like the palette knife, offers a lack of definiteness to his images, maintaining the subject vague, unclear, suggested rather than clearly outlined. Despite being anti-narrative, these images, which are constructed after deconstructionist principles, may inspire various subjects. The iconography draws from small everyday items: a laptop, a stiletto, a trash can, a plastic chair, a cigarette abandoned in a full ashtray, hidden between layers and layers of oil, suggesting a personal, sometimes intimate setting (*Home Alone*), other times a public one (on the street – *The Flirt* – or at a squat party – *The Squat*).

“It's an iconography that calls into question traditional ways to ascertain gender. The same is true for *The Three Graces*, in which gender fluidity levers out Canova's trinity of beauty, femininity and morality.” In *The Three Graces*, *Feeling Odd*, or *The Squat*, the queer body is the suggested object of representation. Here, the artist's employment of a Baconian style finds its justification beyond the artist's stated obsession for Francis Bacon. In my opinion, appropriating a queer artist is poetically and politically coherent with the chosen subject. The visual dialogue between Ghenie and Bacon is perhaps his reclaiming of an inspiring “ancestor,” as I wrote above. The exhibition *We Had Everything Before Us* can be seen as a visual journey through thoughts and feelings abstracted in often recognizable forms from art history. The compositions burst with energy. They have what many call a *vibe*. The images dissolve in the abstraction of wide, free gestures, like a dance, which preserves the memory of the artist's movements when painting.

Translated by Rareș Grozea

VULNERABILITATEA CA SUBVERSIUNE

VULNERABILITY AS SUBVERSION

HARDCOEUR

Artiști: Ayla Pierrot Arendt, Agnese Galiotto, Alina Kopytsa, Kristina Lovaas
Curatoare: Teodora Talhoș
fffriedrich, Frankfurt, Germania
23 - 30.04.2021

Punctul de plecare al expoziției, a cărei dată de deschidere a fost amânată de cel puțin trei ori pe parcursul a cinci luni, l-a reprezentat neliniștea interioară provocată de tulburările sociale ce păreau să fi ajuns la un punct culminant vara trecută (privind retrospectiv, se pare că acesta era doar începutul, și nu finalul). În general, nesupunerea civilă este produsă de o combinație nefericită dintre condiții sociale și politice nefavorabile și o discriminare sistematică adânc înrădăcinată. De cele mai multe ori, aceasta se desfășoară într-un haos de fum și furie, cu victime pentru toate părțile implicate. Pe parcursul lunilor premergătoare deschiderii expoziției, conceptul curatorial inițial a fost regândit și transformat, fiind puternic influențat de situația pandemică care a făcut din lumea asta un loc chiar și mai precar. Pandemia nu numai că a creat o rană deschisă în viațile noastre personale, făcându-ne suspicioși și anxioși în interacțiunile de zi cu zi, dar a și lăsat oamenii deja vulnerabili chiar mai expuși decât înainte în fața greutăților de natură fizică și economică. Tocmai în acest context supraîncărcat, noțiunea de *vulnerabilitate* ar trebui reconsiderată.

HARDCOEUR reflectează asupra vulnerabilității ca o formă versatilă de rezistență, ce poate exprima nemulțumirea vis-a-vis de structurile predominante într-un mod care nu implică violența, fiind sustenabilă. În același timp, expoziția are ca scop investigarea vulnerabilității ca posibil catalizator pentru formarea unei reziliențe colective, începând pe plan individual. Să fii vulnerabil(ă) înseamnă să fii expus(ă), dar și să ai putere de a acționa, având capacitatea de a fi pasiv(ă) și, totodată, activ(ă). Recunoașterea și acceptarea propriei vulnerabilități implică luarea unei poziții subversive împotriva unei viziuni consacrate asupra lumii care înțelege puterea în mod primar ca o expresie a brutalității.

Cele patru poziții artistice prezentate în expoziție propun patru abordări diferite ale vulnerabilității, luând-o ca punct de plecare critica și chestionarea constrângerilor sociale și instituționale. Lucrările de artă tematizează expunerea radicală nu numai pe plan conceptual, dar și pe plan material. Broderia, ceramica, performance-ul și arta video sunt medii care nu sunt (încă) complet încorporate în canonul artistic, sau care au câștigat doar recent recunoaștere. Câteva dintre aceste medii au fost asociate pe parcursul istoriei cu stereotipuri legate de expresia artistică feminină, fiind așadar tratate ca ceva periferic narațiunii principale a Istoriei Artei.

Text: Teodora Talhoș

The starting point of the exhibition, whose opening date was postponed at least three times in five months, was the inner turmoil caused by the social unrest that reached a high point recently (though, looking back at it, that seemed to be only the beginning, and not the end). Broadly speaking, civil disobedience is produced by an unfortunate entanglement of unfavorable political and social conditions and a deeply rooted systemic discrimination. It usually unfolds as a chaos of smoke and anger, with victims on all sides. During the months before the opening, the initial idea of the show expanded and transformed, being heavily influenced by the current pandemic situation that made this world an increasingly precarious place. Not only has it left a mark on our personal lives, making us suspicious and anxious in our everyday interactions, but it also left the vulnerable population even more exposed to physical and economic adversities. It is in this overloaded context that the notion of vulnerability should be reassessed.

Kristina Lovaas, *Am arătat diferit ultima dată când ne-am văzut, ceramică glazurată*, 2021. Credit foto: Jiyoong Chung.

Kristina Lovaas, *I looked different last time we saw each other, glazed ceramic*, 2021. Photo credit: Jiyoong Chung.



Vedere din expoziție. Credit foto: Jiyoong Chung.

Exhibition view. Photo credit: Jiyoong Chung.

Din cauza lockdown-ului strict care era în vigoare în momentul deschiderii expoziției, totul s-a desfășurat într-un mod hibrid, într-o zonă gri și nesigură (muzeele și galeriile erau închise, dar am putut să ne strecurăm printre reguli pe motivul că *fffriedrich* este un off-space care ține de facultate, fiind parțial un spațiu destinat educației; din păcate, marile instituții culturale nu au fost văzute de legea germană ca locuri menite educației, ci mai degrabă ca ale entertainment-ului. Publicul larg a fost privat de schimburi și experiențe culturale timp de mai bine de cinci luni).

HARDCOEUR s-a deschis cu un performance al artistei Ayla Pierrot Arendt (*1987 München, Germania) care s-a desfășurat în piața centrală a Frankfurtului, Römerberg, un loc încărcat de istorie și conotații politice. *Justitia – ein Blick in den Brunnen* (Justiția – o privire în fântână) a avut ca focus personificarea dreptății, zeița *Justitia*, reprezentată printr-o statuie de bronz în mijlocul pieței. De-a lungul secolelor, statuia *Justitia* a observat lumea din jur în tăcere de pe soclul ei, nefiind legată la ochi așa cum o cere tradiția iconografică. De la încoronări imperiale până la arderea cărților interzise de regimul nazist, a fost martora unor evenimente care au marcat istoria. Cel mai recent, *Justitia* a fost invocată în cadrul protestelor Black Lives Matter, în vara anului 2020. În acest context împovărat de violență la nivel structural și neliniști sociale, Ayla Pierrot Arendt și-a propus să analizeze și să evalueze noțiunea curentă de dreptate socială și modurile ei de desfășurare. Preluând rolul unui ghid turistic, Arendt s-a aventurat în apele tulburi ale fântânii. *Justitia* a fost lăudată ca voce universală a celor mulți, aflată într-o continuă negociere între bine și rău. Performance-ul s-a desfășurat cu un public fizic

HARDCOEUR reflects on vulnerability as a versatile form of resistance that can show dissatisfaction with the existing hegemonic structures in a way that doesn't employ violence and is sustainable. At the same time, it aims at investigating its potential as a catalyst for collective resilience, starting with the individual. Being vulnerable means being exposed, but also having agency, thus acting and being acted on at the same time. Acknowledging and embracing one's own vulnerability implies taking a subversive stance against an established worldview that primarily understands power as a display of brutality.

The four artistic positions presented in the exhibition propose different approaches towards vulnerability, implying it through a critique and a questioning of the dominating social and institutional constraints. The artworks reflect on the topic of radical exposure not only on a conceptual level, but also on a material one. Embroidery, ceramics, performance and video are all media which are not (yet) fully embedded in the art-historical canon or have only recently gained acknowledgement. Some of them have historically been associated with stereotypes of feminine means of expression and thus treated as peripheral to the main narrative of Western Art History.

Because of the strict lockdown that was going on when the show opened, everything took place in a hybrid format, an uncertain and grey zone (the museums and galleries were closed, but we could slip through the rules because *fffriedrich* is an offspace belonging to the University, being a space partially dedicated to education. Sadly, big cultural institutions were not seen by the German law as places of education, but rather



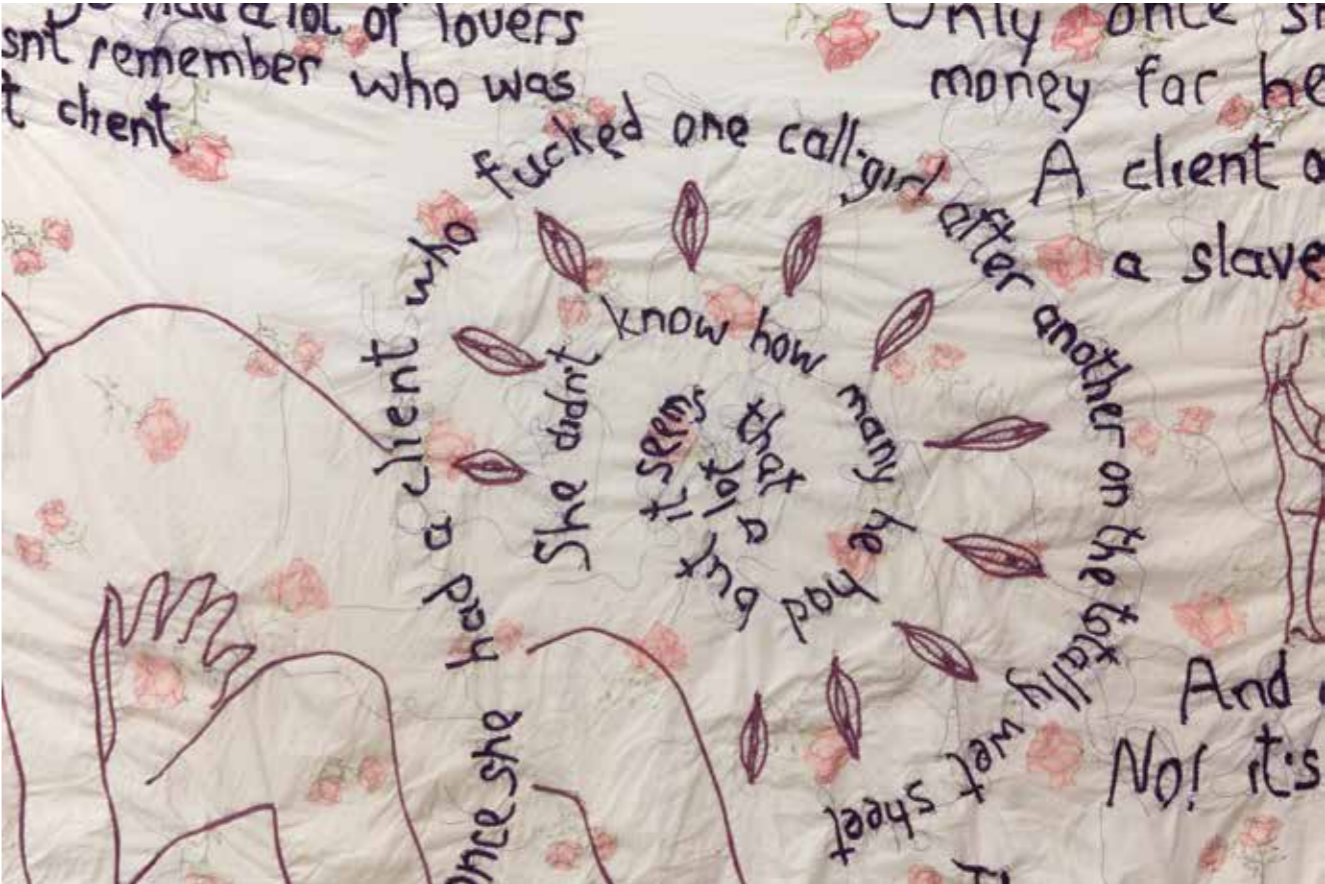
Ayla Pierrot Arendt, *Justitia - ein Blick in den Brunnen (o privire în fântână)*, performance, 2021. Credit foto: Jiyoong Chung.
Ayla Pierrot Arendt, *Justitia - ein Blick in den Brunnen (a look into the fountain)*, performance, 2021. Photo credit: Jiyoong Chung.

restrâns, fiind distribuit live pe Instagram. Agnese Galiotto (*1996, Arzignano, Italia) investighează în practica ei artistică relația dintre identitatea umană și lumea naturală, privită dintr-o perspectivă autobiografică. În cadrul expoziției a prezentat un film în format digital, intitulat *Meseret*. Meseret este prietena cea mai bună a artistei, născută în Etiopia și adoptată de mic copil de o familie de italieni. Protejate de intimitatea oferită de natura sălbatică a munților Dolomiți, cele două prietene se aventurează în păduri întunecate și escaladează stânci abrupte în timp ce artista narează povestea întâlnirii recente a lui Meseret cu părinții ei biologici. Fără să știe de existența și dorința lor de a o cunoaște, Meseret îi întâlnește accidental în timpul unei excursii în Etiopia. Întâmplarea deschide răni vechi: în timp ce Meseret se simte ușurată după ce a fost deconectată de la trecutul și originile ei un timp așa de îndelungat, părinții ei adoptivi încep să se simtă vinovați. Povestea se desfășoară într-o notă cu multe straturi, care implică legăturile colonialiste dintre Italia și Etiopia, precum și încrederea sinceră a unei prietenii apropiate. Kristina Lovaas (*1992 Minneapolis, SUA) este interesată în practica ei artistică de idei referitoare la intimitate, de multe ori traduse prin lucrări subtile și ironice, ce pătrund și impresoară structuri și sisteme rigide. Contribuția ei la expoziție a constat într-o instalație aflată pe podea și trei oglinzi pictate, agățate pe perete. Instalația, formată din plăci individuale de ceramică, sugera un interior domestic, un spațiu sigur unde vulnerabilitatea și introspecția se pot desfășura neperturbate. Câteodată, în timpul unor dimineți însorite când ne furișăm tiptil în bucătărie, nefiind încă complet treji, ne permitem să ne bucurăm de un moment de liniște înainte ca agitația zilei să înceapă.

as places of entertainment. The large audience was deprived of cultural exchanges and experiences for more than five months). *HARDCOEUR* opened with a performance by Ayla Pierrot Arendt (*1987 in Munich, Germany) that unfolded in the central square of Frankfurt, Römerberg, a place full of history and political meanings. *Justitia – ein Blick in den Brunnen* (Justitia – A Look into the Fountain) revolves around the personification of justice, the goddess Justitia. For centuries, the statue of Justitia on the Römerberg in Frankfurt am Main has silently observed the world around her standing elevated on a pedestal without a blindfold around her eyes. From imperial coronations to the burning of books by the Nazis, she has witnessed events that marked historical turns. Most recently, Justitia was invoked during the Black Lives Matter protests in the summer months of 2020. It is in this context of social unrest and structural violence that Arendt sought to examine, evaluate, and situate the current notion of social justice and its various modalities. In the role of a city guide, Arendt ventured deep into the murky waters of the well. She praised Justitia as the universal voice of the many, discursively engaged in the ongoing social process of negotiating right and wrong. The performance took place with a small audience on the spot and was livestreamed on Instagram. Agnese Galiotto (*1996 in Arzignano, Italy) investigates in her artistic practice the relationship between human identity and the natural world from an autobiographical perspective. As part of the exhibition, she presented a film in digital format, titled *Meseret*. Meseret is her best friend, who was born in Ethiopia and was adopted by an Italian family when she was a child. Protected by the intimacy of wild nature, the two friends go deep into the woods and climb vertiginous rocks while the artist narrates the story of Meseret's recent reconnection with her biological parents. Unaware of their existence and their willingness to get to know her, she meets them by accident while on a trip in Ethiopia. The event reopens old wounds: while Meseret feels relieved, after being disconnected from her past and origins for so many years, her adoptive parents start to feel guilt. The narrative unfolds in a multilayered tone, which implies the colonial ties between Italy and Ethiopia, as well as the sincere trust of a close friendship. Kristina Lovaas (*1992 in Minneapolis, USA) is interested in ideas revolving around personal intimacy, sometimes transposed into subtle ironic artworks, which permeate stiff hegemonic structures. Her contribution to the show consisted of a floor installation and three wall works, showing hand-made ceramic tiles and mirrors. The tiles alluded to a domestic interior, a safe space where one is allowed to be vulnerable and open to introspection. Sometimes during early sunny mornings when we tip-toe through the kitchen, not fully awake yet, we allow ourselves to have a tranquil moment on our own before the tumult of the day begins. It is this routine self-intimacy, which resists language because of its fugitive nature, that was captured by the artist on the soft surface of the clay. Lovaas' everyday objects function as receptacles of memories, bringing gestures of meditation and self-care into the present. Alina Kopytsa's (*1983 in Poliske, Ukraine) artistic practice aims at deconstructing stereotypes based on gender roles. A member of the queer scene herself, Kopytsa creates textile pieces informed by the liberation and

Făcând referire la această rutină de intimitate cu sinele, care se lasă atât de greu descrisă prin cuvinte din cauza naturii ei fugitive, Kristina Lovaas și-a impregnat urma propriului corp pe suprafața moale a plăcilor. Obiectele ei, ce par desprinse din viața de zi cu zi, funcționează ca receptacole ale memoriei, care aduc gesturi de meditație și self-care în prezent. Prin opera sa, Alina Kopytsa (*1981 Poliske, Ucraina) își propune deconstruirea stereotipurilor referitoare la rolurile de gen. Membră a comunității queer, Kopytsa creează textile inspirate de eliberarea și pozitivitatea asociate cu practicile sexuale alternative, precum și de subminarea normelor sociale. Cele două piese prezentate în expoziție, parte din seria *Services*, explorează experiențele a doi lucrători sexuali, femeie și bărbat. Poveștile lor, încredințate artistei pentru ca aceasta să le traducă printr-o lucrare de artă, au fost cusute pe cearșafurile lor folosite. Scenele descrise surprind printr-un umor neașteptat ce scoate la iveală partea jucăușă a acestei forme de muncă atât de stigmatizate, subliniind complexitatea atașamentelor emoționale care se pot forma între lucrătorii sexuali și clienții lor. Prezentată din perspectiva unui insider, scena BDSM nu este arătată ca un loc brutal și crud. Din contră, este descrisă ca un spațiu unde rolurile de gen sunt inversate sau abandonate complet și unde sexualitatea se desfășoară în voie, permițând ca vulnerabilitatea și puterea să coexiste.

Alina Kopytsa, *Call-girl în Kiev, cearșaf brodat (detaliu)*, 2017. Credit foto: Jiyoong Chung.
Alina Kopytsa, *Call-Girl in Kyiv, embroidered bed sheet (detail)*, 2017. Photo credit: Jiyoong Chung.



positivity associated with alternative sexual practices and the subversion of social norms. The two pieces presented in the exhibition were part of the series *Services* and explored the experiences of a male and a female sex worker. Their stories, which were entrusted to the artist in order to be transposed into an artwork, were embroidered on their used bedsheets. The scenes revealed an unexpected humorous and quirky side to a stigmatized type of labour, rendering visible the complexity of the emotional attachments that can develop between sex workers and their clients. Presented from an insider's perspective, the BDSM scene was not depicted as a place of brutality and cruelty. Instead, it was shown as a space where gender roles are inverted or completely abandoned and where sexuality unfolds freely, allowing vulnerability and empowerment to coexist.



Virginia Lupu, *TinTinTin*, lightbox, 2018.

AFECTIUNEA CA RECURS UTOPIC IMEDIAT - PENTRU A EXPRIMA UNELE SUBIECTE PARTICULARE ÎNTRE AFIRMAȚII PRESUPUS UNIVERSALE

AFFECTION AS IMMEDIATE UTOPIAN RESORT—
TO VOICE SPECIFIC SUBJECTS AMIDST SUPPOSEDLY
UNIVERSAL CLAIMS

Text: Lisa Bergmann

LIEBE UND ZUNEIGUNG

Künstlerhaus Karlsruhe BBK, Karlsruhe, Germania

Artiști: Elena Artemenko, Gin Bahc, Boys in Sync, Beatemarie Busch, Michaela A. Fischer, Jutta Hieret, Virginia Lupu, Małgorzata Mirga-Tas, Bisou Nygel (Bisou magique x Nygel Panasco), Minh Duc Pham, Omi Riesterer, Mikołaj Sobczak, Karolina Sobel, Felix Sommer, Oana Vainer

Curatoare: Lisa Bergmann

5 - 30.05.2021

Prin expoziția *Liebe und Zuneigung* (Iubire și afecțiune), Künstlerhaus Karlsruhe a prezentat în luna mai 2021 un program artistic extins, constând în expoziții, dialoguri, muzică și ateliere de DJ, fanzine și construcția de comunități. Întărind legătura cu scena artistică din oraș, a accentuat legătura cu arta est-europeană.

Prin prisma turnurii către dreapta luate de majoritatea statelor europene în prezent, *Liebe und Zuneigung* a pus întrebarea dacă societatea poate răspunde la acest parcurs fundamental anti-democratic. Luptând cu migrația, interzicând avorturile, discriminând împotriva LGBTQ+ și a membrilor minorităților și administrând neglijent sau chiar aprobând violența împotriva oamenilor care nu aparțin grupului social dominant – toate aceste dinamici au în comun faptul că amenință serios dreptul la auto-determinare.

În tot acest proces de negociere socială care nu este doar extins, ci și extrem de conflictual, privilegiile și nevoile sunt greu încercate. Abordarea este cea de a arăta, prin exemple particulare, unui public mai larg, faptul că personalul este încă și iarăși foarte politic. Lucrarea fotografiei poloneze Karolina Sobel, *Dacă tu ești ok, și eu sunt ok* demonstrează imediat acest fapt. În printuri imense pe bannere textile transparente, ea pune în scenă cu sensibilitate momente intime ale diferitelor cupluri, în propriile lor medii private. Dar cea mai privată decizie pe care o luăm, pe cine iubim, devine aici foarte politică. Imaginile prezintă cupluri queer care locuiesc într-o societate poloneză conservatoare, de dreapta, care consideră relațiile non-heteronormative un afront social.

With the exhibition *Liebe und Zuneigung* (Love and Affection), Künstlerhaus Karlsruhe presented an extensive artistic program this May, consisting of exhibitions, talks, music performances, and workshops on DJing, fanzines, and community building. Strengthening the artistic Off Scene throughout the city, it laid an emphasis on connecting with East European contemporary art.

In view of the rightist turn that most European states are currently experiencing, *Liebe und Zuneigung* raised the question of how society can counter this fundamentally anti-democratic development. Pushing back on migration, banning abortion, discriminating against LGBTQ+ and members of minorities, and negligently handling or even condoning violence against people that do not belong to society's dominant group – all these dynamics have in common that they pose a serious threat to the right to self-determination.



Małgorzata Mirga-Tas, *Side thawenca*, broderie, 2019.
Małgorzata Mirga-Tas, *Side thawenca*, embroidery, 2019.
Credit foto / photo: © Tanja Meissner

Amidst this process of social negotiation which is not only far-reaching but also extremely conflictual, privileges and needs are put to the test. The approach is to lay out in specific examples to a wider mainstream public how the personal is still and anew very much political. Polish photographer Karolina Sobel's work *If You are Ok, I am Ok* makes this immediately apparent. In larger-than-life prints on soft, transparent textile banners, she sensitively stages intimate moments between different couples in their own private settings. But the assumedly most private decision – whom we love – here becomes utmost political. The images present queer couples living in a right-wing conservative Polish society that considers non-heteronormative relationships a social affront.

As Mikołaj Sobczak pointed out in his artist talk, which, like the accompanying discursive program, can still be found online, the Polish PiS party has taken to singling out LGBTQ+ people as the new arch enemies of Polish society and scapegoating them for current problems. This blatant strategy of division only serves to undermine empathy and solidarity and is commonly employed by right-wing politics.

In his multilayered artistic work, deploying techniques from grisaille to line drawing, photorealism, and collage, Mikołaj Sobczak gives newfound importance



Elena Artemenko, *Sculpturi tactile*, marmură, 2018.
Elena Artemenko, *Tactile Sculptures*, marble, 2018.
Credit foto / photo: © Tanja Meissner

După cum a arătat Mikołaj Sobczak în discursul său de artist care, ca și întreg programul de discursuri, poate fi găsit online, partidul polonez PiS și-a planificat să îi transforme pe oamenii LGBTQ+ în inamicii și țapii ispășitori pentru problemele actuale. Această strategie a divizării servește numai la subminarea empatiei și a solidarității, fiind des folosită de politicile de dreapta. În opera sa multivalentă, care folosește tehnici precum desenul, fotorealismul, grisaille și colajul,



Karolina Sobel, *Dacă tu ești OK, eu sunt OK*, instalație fotografie, 2019.
Karolina Sobel, If You are OK, I am OK, photographic installation, 2019.
Credit foto / photo: © Tanja Meissner.

Mikołaj Sobczak oferă o nouă importanță genului picturii istorice. Adunând laolaltă momente-cheie ale emancipării sociale din diferite perioade de timp în scene simultane, el creează mituri ale originii și îi onorează pe activiștii sociali, dar și pe gânditorii vizionari. Secvențele video din lucrarea sa *Noul Regat* juxtapun clipuri găsite ale demonstrațiilor populiste de dreapta care au loc în întreaga lume cu viziunea utopică pentru o societate liberă și egalitară a anabaptismului renescentist, propunând drag-ul drept tehnică culturală pentru chestionarea rolurilor puterii. După cum susține filosoful Rosi Braidotti în *Posthuman Knowledge*, răul făcut de categorizări și excluderea practicate de umanismul tradițional occidental poate fi vindecat printr-o „practică etică afirmativă”.¹ Aceste practici sunt aplicate în strategii artistice și necesită urgent o reevaluare a muncii afective. Małgorzata Mirga-Tas, artistă roma poloneză, încurajează auto-împuternicirea pentru a combate discriminarea și excluderea socială. Prin descrierea rutinelor comunitare cotidiene în colajele ei textile vii și măiestre, ea reușește să răspundă din interior și să faciliteze pași vitali către decolonizare și auto-determinare. Lucrările artistei românce Virginia Lupu reies tot din prietenie și interacțiune. Pentru *TinTinTin*, ea a colaborat cu vrăjitoarea româncă Mihaela Mincă. Pe lângă seria eponimă de fotografii a lui Lupu, ele au prezentat împreună un ritual online de vindecare a conflictelor rasiste. În loc de pericol și dizolvare, Lupu înțelege puterea emancipatoare a acestor acte spirituale colective, în special servind grupurilor marginalizate. Ritualurile de vrăjitorie oferă un mediu de practică a mindfulness și auto-îngrijirii pentru feminista radicală. Minh Duc Pham este un artist german-vietnamez. *Un buchet de destine tragice înflorește pe masa mea* este o constelație de familie în forma unei instalații. Fiecare componentă a buchetului fotografiat simbolizează un membru al familiei și face aluzie la modul în care sunt legați unii de ceilalți. Pham găsește alegorii pentru tensiunile care pot apărea între generațiile unei familii, odată cu experiența migrației, din punctul de vedere al atașamentului diferit față de tradiție. Noțiunile de frumusețe și iubire sunt codate cultural, deci sunt ambigue și supuse schimbării. Noi, ca orice

to the genre of history painting. Drawing together key moments of social emancipation from various periods in time in simultaneous scenes, he creates myths of origin and pays tribute to social activists and visionary thinkers alike. The video clippings in his work *New Kingdom* juxtapose found footage of right-wing populist demonstrations, taking place around the world, with the utopian vision of a free and equal society of Renaissance Anabaptism, proposing drag as a cultural technique to question roles of power. As philosopher Rosi Braidotti suggests in *Posthuman Knowledge*, the damage of categorization and exclusion, which traditional Western humanism has propelled, can be healed with “affirmative ethical practice.”¹ These practices become applied in artistic strategies and urgently require a reassessment of affective work. Małgorzata Mirga-Tas, a polish Roma artist, encourages self-empowerment to counter discrimination and social exclusion. By depicting everyday community routines in her vibrant and masterful patchworks, she manages to account from within and facilitate vital steps towards self-determined decolonization. Romanian artist Virginia Lupu's works likewise emerge from friendship and interaction. For *TinTinTin* she collaborated with Romanian witch Mihaela Mincă. In addition to Lupu's eponymous series of photographs, both presented an online ritual to provide healing from racist conflicts. Instead of danger and disruption, Lupu sees emancipatory power in such collective spiritual acts, especially serving marginalized groups. Witchcraft rituals, for the radical feminist, offer a medium to practice mindfulness and self-care. Minh Duc Pham is a German-Vietnamese artist. A *bouquet of tragic fates is blooming on my table* is a family constellation in the form of an installation. Each component of the photographed bouquet symbolizes a family member and alludes to the way they are bound to one another. Pham finds allegories for the tensions that can arise between generations of a family with the experience of migration, in their very different attachment to tradition.



Oana Vainer, *Toate lucrurile pe care nu le vezi*, instalație.
Oana Vainer, *The things you don't see*, installation.
Credit foto / photo: © Tanja Meissner.



Vedere din expoziție, Orgelfabrik Karlsruhe. Credit foto: © Tanja Meissner.
Exhibition View, Orgelfabrik Karlsruhe. Photo credit: © Tanja Meissner.

altă specie, după cum spune antropologa Anna Tsing, „suntem contaminați de întâlnirile noastre; ele ne schimbă în vreme ce facem loc altora”². Acest gen de artă intenționează să restaureze aprecierea compasiunii, încrederii, coeziunii, sprijinului și entuziasmului pentru celălalt. Oana Paula Vainer se ocupă, într-un mod sensibil și plin de imaginație, de ceea ce putem numi reprezentăția birocrăției. În *Lucruri pe care nu le vedem*, artista româno-germană îi primește pe vizitatori la un birou de recepție plin cu formulare și ștampile supradimensionate. Cei ce doresc să devină cetățeni germani primesc teste de istorie, economie, drept și științe politice, dar nu și de cultură, muzică sau arte. Pentru a umple acest gol, Vainer și-a scris propriul ei chestionar despre arte, promovând cunoașterea culturală drept cerință civică fundamentală. Expoziția scoate la iveală caleidoscopic ceea ce au în comun aceste puncte de vedere izolate și se concentrează asupra punctelor forte care le unesc pe ființele vii. *Liebe und Zuneigung* se ocupă cu depășirea rolurilor ierarhice etnice și de gen prin iubire non-heteronormativă, familii din tradiții multi-etnice, prin narațiuni artistice ale perspectivelor din interior, apelul la experiențe personale și speranța fundamentală de a găsi bucuria, recunoașterea și rudenția în celălalt; astfel, aduce argumente solide pentru ca solidaritatea și emanciparea să fie recunoscute drept criterii estetice.

Traducere de Daniel Clinci

Note:

1. Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Cambridge, 2019.
2. Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, 2015.

Notions of beauty and love are culturally encoded, and therefore ambiguous and subject to change. We, like all other species, as anthropologist Anna Tsing defines, “are contaminated by our encounters; they change who we are as we make way for others.”² This kind of art aims to restore an appreciation of compassion, trust, cohesion, support, and enthusiasm for others. Oana Paula Vainer deals in a sensitive and imaginative way with what could be called the performance of bureaucracy. In *The things you don't see*, the Romanian-German artist greets visitors at a reception desk filled with forms and oversized stamps. Prospective German citizens are tested in history, economics, law, and political science, but not in culture, music, or art. To fill this gap, Vainer wrote her own questionnaire on art, proclaiming cultural knowledge as a basic civic requirement. The exhibition kaleidoscopically makes apparent what these seemingly isolated points of view have in common and focuses on the strengths that bind living beings to one another. *Liebe und Zuneigung* deals with overcoming hierarchical ethnic or gender roles, with non-heteronormative love, growing up in families with multi-ethnic backgrounds, by way of letting artists narrate from inside perspectives, appealing with personal experiences to the basic hope of finding joy, recognition and kinship in the other. It makes strong claims for solidarity and emancipation to be recognized as aesthetic criteria.

Endnotes:

1. Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Cambridge, 2019.
2. Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, 2015.

CREAMCAKE: PARADISE LOST, BERLIN

SOULNESSLESS

Artist: Terre Thaemlitz

Kleiner & Großer Wasserspeicher, Berlin

28.07. - 01.08.2021

N-aș spune că arta lui Terre Thaemlitz e neapărat dificilă, însă genul său de critică deprimantă anti-capitalistă, anti-imperialistă, aproape anti-tot dar în același timp poetică și extrem de personală este pe placul tuturor. Lucrările artistului transgender este unul dintre acele lucruri pe care ori le iubești ori le detești, incitând fie la pură adorație de la fanii săi fideli care se identifică cu această singurătare alienantă și disperare existențială, ori ură și luat în derădere. Personal, simt că eu și Terre suntem un pic la fel.

Sub numele de Wasserturm, fostele turnuri de apă ale orașului construite în 1827 ca parte a planului de expansiune urbană, cel mare (Großer Wasserspeicher) proiectat cu apartamente pentru tehnicienii care se ocupau de turbine, devenit ulterior un loc de tortură al naziștilor, sunt acum un parc drăguț cu vedere panoramică a turnului din Alexanderplatz din cartierul chic vest-berlinez Prenzlauer Berg. *Paradise Lost* (*Paradisul pierdut*), organizat de colectivul avant-queer și label Creamcake, care se ocupă și de festivalul anual de muzică și artă contemporană 3hd, este o serie de proiecții de film, evenimente multimedia și performance-uri de la artiști care se poziționează în spațiul vag dintre muzica electronică și arta contemporană. Împrumutându-și numele de la poemul epic din secolul XVII al lui John Milton, evenimentul vine în continuarea seriei omonime din 2019, care explora teme precum apocalipsa, pierderea și transformarea. Pentru această ediție, au fost invitați să contribuie artiști ca Raphaela Vogel, Gabber Eleganza, TYGAPAW și Jessika Khazrik de-a lungul programului.

Datorită restricțiilor impuse de pandemia de COVID-19, a fost instituit un orar de vizionare accesibil doar cu programare în prealabil pentru proiecția ținută în fosta cisternă (Kleiner Wasserspeicher), publicul fiind rugat să prezinte un certificat de vaccinare sau test PCR negativ și să poarte măști de tipul KN95 pe toată durata evenimentului. În Berlin, pandemia este încă foarte prezentă. Primul eveniment din program a fost filmul *Soulnessless* (O lume lipsită de suflet) din 2012 al lui Terre Thaemlitz, lansat inițial ca album multimedia pe un 16GB MICROSDHC la labelul său Comatonse Recordings imprint, cu subtitlul de „WORLD’S LONGEST ALBUM IN HISTORY & WORLD’S FIRST FULL-LENGTH MP3 ALBUM” (cel mai lung album din istorie și primul album mp3 cu durata maximă din lume). Este de amintit că titlul filmului reflectă atitudinea lui Terre asupra lumii artei și a industriei muzicale, o dezamăgire și lipsă de încredere contracarată de propria sa atitudine asupra distribuției artei sale, muzica sa fiind disponibilă doar prin site-ul Comatonse Recordings.

Deși mi-am dat seama destul de repede că văzusem deja fragmente din film în cadrul unei expoziții de grup la KW Contemporary în acel ianuarie 2020 pre-pandemie, înainte să ne dăm seama cum existența noastră se va schimba în mod radical, experiența vizionării filmului în întregime în spațiul rece și rezonant

Text: andra nikolayi

I wouldn't say Terre Thaemlitz is an acquired taste, but her brand of poetic, highly personal, oft depressing anti-capitalist, anti-imperialist, and seemingly anti-everything critique expressed through music, essays, and the occasional film/multimedia project might not be everyone's cup of tea. The transgender artist's work elicits either pure adoration from a plethora of fans who empathize with his disenfranchised loneliness and existential ennui, or straight up hate and ridicule. Deep down, I feel a weird kinship.

The former water towers known as Wasserturm, built in 1827 as part of the city's infrastructure expansion, with Großer Wasserspeicher initially containing apartments for the turbine engineers, later turned into a Nazi torture and concentration camp, are now a quaint park with a panoramic view of the Alexanderplatz spike in the chic Prenzlauer Berg West Berlin neighborhood. Organized by avant-queer collective and label Creamcake, responsible for the excellent annual 3hd festival, *Paradise Lost* is a series of film screenings, multimedia projects, and performances from artists inhabiting the porous boundaries of electronic music and contemporary art. Borrowing its title from the eponymous epic by 17th century poet John Milton, the event is a continuation of a previous 2019 series exploring themes of doom, loss, and transformation, with works from Raphaela Vogel, Gabber Eleganza, TYGAPAW, and Jessika Khazrik presented throughout the rest of the program.

Due to COVID-19 regulations in place, the screening held in the former water cistern (Kleiner Wasserspeicher) was scheduled as a by-appointment event, with participants asked to wear KN95 masks at all times and present their vaccination certificate or a negative test result. In Berlin, the pandemic is still a looming presence. The first scheduled event was Terre Thaemlitz's 2012 film *Soulnessless*, initially released as a 16GB MICROSDHC multimedia album through her Comatonse Recordings imprint, dubbed “WORLD’S LONGEST ALBUM IN HISTORY & WORLD'S FIRST FULL-LENGTH MP3 ALBUM.” It is worth noting that the title reflects Thaemlitz's disenchantment with the music/art industry, which she counters with close-guarding her projects and only selling her music through the Comatonse website. Although I soon realized I had previously seen parts of it on my visit to KW Contemporary that fateful January 2020, just before our lives were changed forever, watching *Soulnessless* in its entirety in the cold, highly resonant space of the former water reservoir was certainly an experience. While the KW curators behind *The Making of Husbands: Christina Ramberg in Dialogue* exhibition made a point of showing the film in a small, separate dark room in a loop, I believe Creamcake's choice of scheduled screening was the more suitable option, especially for a piece of media over 80 minutes long. This way, they emphasized its cinematic quality rather than it being just another video art loop in a museum. If anything, it makes a

al fostului rezervor a fost cu siguranță inedită. Dacă curatorii din spatele expoziției *The Making of Husbands: Christina Ramberg in Dialogue* (Crearea de soți: *Christina Ramberg în dialog*) de la KW în care a fost prezentat filmul au decis să-l proiecteze într-un spațiu mic separat în buclă, consider că alegerea celor de la Creamcake de a-l prezenta ca pe un proiect cinematic și nu unul de video art a fost o alegere mai potrivită, mai ales pentru ceva ce durează peste 80 de minute. În plus, această alegere a spațiului întunecat, răcoros și auster le-a adus curatorilor un plus de valoare în ochii mei, atestând că au un fler pentru durată și scenografie, augmentând tonul filmului.

Unora li s-ar putea părea cam mult să descrie *Soulnessless* ca film, datorită multelor sale ecrane de text guraliv, împreună cu lipsa de dialog și voice over cuplate cu imaginile repetitive din fundal cu aer de colaj video art primitive. Ca temă, este un eseu video, în timp ce formal se prezintă ca un text cu o coloană sonoră și elementul vizual ocazional, care rar vine în prim plan. Combinația de muzică house elegiacă și polemica teoretică rezultă într-o experiență dificilă de vizionare, care necesită maximă atenție pentru a discerne între textul care fuge de la un ecran la altul și gravitatea subiectelor abordate. *Soulnessless* îmbină religia (și refuzul acesteia), politica internațională, istoria personală și folclorul sub forma unei lecturi queer a istoriei proprii familiei creștine, militare și ultra-conservatoare, juxtapusă peste propriile investigații antropologice eșuate despre deportările din Filipine, noul regim de supraveghere digitală și imigrare restricționată al Japoniei și lumea bizară a sistemelor audio profesionale în mănăstiri. Este ca și cum Chris Marker ar fi fost trans și în loc de voice over și-ar fi exprimat gândurile în formă pur textuală pe fundal de muzică house tânguitoare. În ciuda structurii sale austere, a tonului sec și a complexei constelații de referințe istorice, politice și teoretice, mi-a plăcut filmul lui Terre și mi s-a părut extrem de emoționant, cu un lirism implicit și jucăușul simț al absurdului comedic strălucind de-a lungul narațiunii în cinci părți. Nu aș vrea să intru în prea multe detalii legate de conținut, cum cred că probabil cel mai bine este să fie vizionat fără prea multe cunoștințe în prealabil. Eu unul știu că nu voi mai privi o statuie catolică a Maicii Domnului în același fel. Dacă Creamcake a vrut să înceapă *Paradise Lost* în forță cu un eveniment care să dea tonul întregii serii, alegerea de a proiecta *Soulnessless* a fost un pariu câștigat.

Traducere de andra nikolayi



case for their curators' sense of timing and affinity for scenography with the dark, austere, and chilly venue playing up the film's bleak tone. Some might argue that it would be a stretch to call *Soulnessless* a film, with its verbose, at times overwhelming text screens, lack of dialogue/voice over, and repetitive imagery bordering on lo-fi video art collage. Thematically, it's a video essay while formally it's mostly a text set to a soundtrack with the occasional visual element that rarely takes center stage. The combination of pulsating elegiac deep house, heavy subject matter, fast-changing text screens, and theoretical polemic makes for a taxing screening that requires full concentration. Suggesting a queer reading of Thaemlitz's own Christian, military, highly conservative family history juxtaposed against his own failed anthropological foray into the Philippines on a journey of deportations, Japanese surveillance, restrictive immigration policies, and the weird world of hi-fi audio systems in nunneries, *Soulnessless* blends faith (and its rejection), international politics, personal history, and folklore to create a dense yet deeply moving film. Imagine if Chris Marker was trans and depressed and instead of a voice over offered his thoughts in pure text form set to wailing deep house music. Despite its austere structure, deadpan tone, and complex array of historical, political, and theoretical references, I found Thaemlitz's film highly emotional, with an inherent lyricism and knack for the absurd, borderline comedic, shining through the convoluted five-part storyline. I prefer not to divulge much of the content, as perhaps the best way of going in is not knowing too much. I for one know I will never look at another Catholic statue of the Virgin Mary the same way again. If *Paradise Lost* was looking for a strong lead to set the tone for the series, starting with *Soulnessless* was a bold move that certainly paid off.



INTERVIU / INTERVIEW

RECENZII DE CARTE /
BOOK REVIEWS

IN MEMORIAM

20 DE ANI DE LA ÎNFIINȚAREA MNAC – UN INTERVIU CU CĂLIN DAN, DIRECTORUL MNAC

20 YEARS SINCE THE OPENING OF MNAC – AN INTERVIEW WITH CĂLIN DAN, MNAC DIRECTOR

Interviu realizat de / An interview by Magda Cârneci



Călin Dan. Credit foto / photo credit: Gabi Pană.

Magda Cârneci: Dragă Călin (dacă păstrăm un ton amical), care ar fi istoria mai mult sau mai puțin cunoscută a ideii de a crea un muzeu de artă contemporană la București?

Călin Dan: Ideea unui muzeu care să prezinte arta modernă și contemporană din România a fost pentru prima dată formulată coerent într-un proiect pe care l-am lansat împreună cu colegii mei de la *Revista ARTA*, în 1991. La acea dată eram redactorul șef al publicației și încercam să combin o viziune istorică asupra artei recente cu dezbateri pe teme urgente ale momentului. Ni s-a părut atunci că o discuție despre posibilitatea/imposibilitatea, necesitatea (sau lipsa necesității) creării unui muzeu de artă contemporană în România ar putea fi de interes pentru comunitatea artistică locală. Rezultatul a fost elocvent – a răspuns un număr mare de personalități (artiști, arhitecți, istorici și critici de artă), care au venit cu idei articulate despre posibile sedii, structură organizatorică sau conținut. Din păcate (și asta mi se pare interesant din punct de vedere simbolic), materialul nu a fost publicat atunci. El va apărea abia în acest an aniversar, la Editura MNAC, sub titlul *PentruContra*.

Magda Cârneci: Dear Călin (if we decide to keep a friendly tone), what is the better or lesser—known history behind the idea of creating a contemporary art museum in Bucharest?

Călin Dan: The idea for a museum of Romanian modern and contemporary art was first coherently formulated in a project I launched with my colleagues from *ARTA Magazine* in 1991. At that time I was the editor-in-chief, and I was trying to combine a historical view on recent art with the debates around certain urgent topics at the time. We thought that a discussion on the possibility/impossibility, the need (or lack thereof) to create a contemporary art museum in Romania might be of interest to the local artistic community. The result was eloquent—many people (artists, architects, art historians, and art critics) responded, and they offered articulate ideas about possible locations, organizational structures, or content. Unfortunately (and this is the most interesting thing to me, symbolically), this material was not published then. It will only be published this anniversary year by MNAC Books under the title *PentruContra* ["ForAgainst"].

M.C.: What do you remember from 2001, when MNAC was founded? Or were you abroad?

C.D.: Back then I was living between Amsterdam and Bucharest. I clearly remember the positions taken in the public space, especially a debate that took place at CIAC, the spaces on Spătarului Street. The discussions, which already concerned the museum's future location, were very vehement, and I was surprised that so much energy was put into them, given the extremely complicated social, political, and economic context. For someone like me, always forced—by the objective nature of things – to put events in Romania into a broader context, it was pretty weird to see how the dirty streets, the collapse of Bucharest (which was already becoming obvious), and the extreme poverty that had not yet been exiled to the periphery did not seem to bother anyone in our circle. Looking at things retrospectively, it is understandable that a certain optimism was taking shape, in connection to Romania becoming a NATO candidate, the relations with the European Union improving, and the traumas of the '90s seeming to be slowly overcome.

M.C.: Ce-ți amintești din anul 2001, când MNAC a fost înființat? Sau erai cumva în străinătate?

C.D.: Trăiam pe atunci între Amsterdam și București. Îmi amintesc deci foarte bine poziționările din spațiul public, și mai ales o dezbatere care a avut loc la CIAC, în spațiile din strada Spătarului. Discuțiile erau foarte vehemente, se învârteau deja în jurul sediului, iar eu eram mirat de faptul că se consumau atât de multe energii într-un context social, politic și economic extrem de complicat. Pentru cineva ca mine, în mod permanent obligat – prin natura obiectivă a lucrurilor – să pună realitățile din România într-un context mai amplu, era destul de bizar să vezi cum mizeria stradală, colapsul orașului București (deja evident), sărăcia extremă – care pe atunci nu fusese exilată încă la periferie – nu păreau să preocupe pe nimeni din cercul nostru. Retrospectiv privind lucrurile, este desigur de înțeles că atunci se contura un oarecare optimism legat de acceptarea dosarului România pentru candidatura NATO, relația cu Uniunea Europeană era în curs de ameliorare, traumele anilor '90 păreau ușor-ușor depășite.

M.C.: Cum privești disputa acerbă de atunci din jurul faptului că MNAC urma să ocupe o mică parte din Casa Poporului sau Palatul Parlamentului, cum a fost ulterior denumită clădirea începută de Ceaușescu?

C.D.: Disputele de principii sunt prin natura lor fascinante și pot genera idei noi. Din păcate, aici nu a fost vorba despre așa ceva. După ce a devenit clar că, obiectiv vorbind, MNAC va exista în clădirea menționată de tine – sau nu va exista defel – lucrurile au degenerat. În sensul că soții Perjovschi au făcut din campania anti-MNAC un instrument de brand și de auto-promovare, înțelegând valoarea de marketing a scandalului într-o scenă internațională aflată atunci în lipsă de subiecte senzaționale. Decizia lor are sens în cadrul unei campanii comerciale – e însă cinică în contextul dezvoltării culturale a României, tocmai datorită momentului de relativă normalizare despre care vorbeam. Datorită vehemenței și agresivității nenuanțate și ireductibile a celor antemenționați, care au exploatat abil popularitatea artistică în ascensiune a lui Dan Perjovschi, dându-i totodată și o aură pseudo-rebelă, scena culturală a României a ajuns să fie percepută în exterior ca divizată, coruptă politic, incapabilă să gestioneze crize de opinie. Pe termen scurt, această campanie a fost nocivă și a consumat resurse care puteau fi puse la lucru în slujba artiștilor și a celorlalți profesioniști din câmpul culturii vizuale. Pe termen mediu, este interesant să constăți cum apetitul pentru scandal, lipsa de nuanțe, voluptatea constituirii de găști, indiferența la argumentele opozanților și în general plăcerea de a da lecții de pe poziții ipocrit virtuozose sunt caracteristici de durată și de acoperire nu doar la noi, în micul Balcan, ci și pe scena artistică internațională. Dacă experiența mea de două decenii în cultura occidentală mi-a adus incontestabile beneficii, ea m-a sensibilizat la aroganța structurală care îi face pe colegii noștri de mai la vest oricând gata să pună la colț pe cei aparținând unor culturi mai tinere (ca să le zic așa). Cei doi menționați înainte au știut să exploateze, folosesc încă o dată acest termen, slăbiciunea pentru bărfă a occidentului. De ce au făcut-o, și mai ales de ce au avut și au în continuare o abordare emoțională, ține de o patologie pentru care nu am instrumente de analiză.



O plimbare de seară din Rahova → MNAC, Birgit auf der Lauer & Caspar Pauli (DE), în cadrul programului de rezidențe *Reconstructing MNAC*, 5 august 2017. Credit foto Serioja Bocsoș / MNAC.

An evening walk from Rahova → MNAC, Birgit auf der Lauer & Caspar Pauli (DE), within the *Reconstructing MNAC* residencies program, August 5, 2017. Photo credit Serioja Bocsoș / MNAC.

M.C.: How do you see the fierce discussions back then around the fact that MNAC was going to take up a small part of the People's House, or the Palace of the Parliament, as the building begun by Ceaușescu was later named?

C.D.: Debates of principles are by their nature fascinating and able to generate new ideas. Unfortunately, this was not the case here. After it became clear that MNAC would, objectively, exist in the building you mentioned—or would not exist at all—things went downhill. In the sense that the Perjovschis used the anti-MNAC campaign as a means of marketing and promoting themselves, having understood the promotional value of a scandal on an international scene lacking in sensational topics. Their decision makes sense as part of a commercial campaign but is cynical in the context of Romania's cultural development, precisely because of the moment of relative normality I mentioned. Because of the unnuanced and uncompromising vehemence and aggression of those mentioned before, who skillfully exploited the growing popularity of Dan Perjovschi, granting him a pseudo-rebellious aura at the same time, Romania's cultural scene was perceived abroad as divided, politically corrupt, unable to manage crises of opinion. In the short run, this campaign was damaging and took up resources that could have been used by artists and other professionals in the field of visual culture. In the medium run, it is interesting to see how the appetite for scandal, the lack of nuance, the thrill



Lansarea cărții *2019* [eds. Daniela Calciu, Călin Dan, Sandra Demetrescu, Editura MNAC, 2019], Laura Grünberg, Cristian Pîrvulescu, Călin Dan, MNAC live online, 21.10.2020. Credit foto: Gabi Pană / MNAC.
Book launch *2019* [eds. Daniela Calciu, Călin Dan, Sandra Demetrescu, MNAC Publishing House, 2019], Laura Grünberg, Cristian Pîrvulescu, Călin Dan, MNAC live online, 21.10.2020. Photo credit: Gabi Pană / MNAC.

Ceea ce a devenit limpede între timp este că subiectul a ajuns irelevant. MNAC își urmează traseul său, iată că sărbătorim anul acesta, prin diverse proiecte, două decenii de existență, muzeul funcționează în sediul decretat de către unii ca problematic acum 18 ani, vorbim despre o instituție importantă și foarte prezentă în diverse comunități din București și din România, iar ieșirile din ultima vreme ale celor de mai sus au căpătat o dimensiune comică. A declara public și în mod repetat că nu vei vizita niciodată MNAC în sediul său actual face parte din categoria comicului involuntar. E bine să știi să îmbătrânești, să introduci între valorile tale respectul pentru colegi, acceptarea diferențelor de opinie – asta ține de maturizarea intelectuală, dar și de o anumită decență a vieții sociale. Din păcate nu toată lumea poate parcurge acești pași.

M.C.: Ai putea da o descriere generală a celor 12 ani când MNAC a fost condus de Mihai Oroveanu? Ce s-a reușit și ce a fost mai puțin reușit în acea perioadă?
C.D.: Meritele directoratului lui Mihai vor fi – sunt sigur – analizate la momentul oportun, de către specialiști care au distanța necesară și informația pertinentă.

M.C.: Conduci MNAC din 2014. Care au fost prioritățile tale când ai preluat această instituție?
C.D.: În 2014 era momentul ca MNAC să devină mai prezent în viața curentă a consumatorilor de cultură, și să folosească energiile sale pentru a atinge categorii de public marginale, defavorizate sau pur și simplu neinteresate de artele vizuale. Un alt punct de urgență era cel al scrierii istoriei recente a artelor din România, maparea zonelor neexplorate, promovarea artiștilor ignorați de sistem, precum și elaborarea unei bibliografii solide în domeniu.

M.C.: Ce crezi că ai reușit să faci din ce ți-ai propus și ce crezi că ar mai rămâne de făcut?
C.D.: Toate aceste obiective au fost urmărite cu asiduitate. Am construit o echipă nouă, mai tânără

of mob-building, the indifference towards opposing arguments, and generally the pleasure of preaching from hypocritically virtuous positions are long-running, widespread features not just here, in the small Balkans, but also on the international scene. If my two-decade-long experience in Western culture brought me any benefits, it made me aware of the structural arrogance that makes our Western colleagues always ready to punish those from younger cultures (if I may call them that). The two people I mentioned before knew how to exploit—I use this word again—the West's love of gossip. Why they did it, and especially why they had and still have an emotional approach, is related to a pathology that I don't have the tools to analyze. What has become clear in the meantime is that the subject has become irrelevant. MNAC follows its path, and, voilà, this year, through various projects, we are celebrating the institution's two—decade anniversary. The museum operates in that same location that some deemed problematic 18 years ago. We are speaking of an important and very present institution in various communities in Bucharest and Romania, and the recent outbursts of those mentioned above have become comical. To publicly and repeatedly declare that you will never visit MNAC in its current location is a case of involuntary humor. It is good to know how to grow old, to fit respect for your colleagues into your values, accepting differences of opinion—all these relate to to intellectual maturity and a certain decency of social life. Unfortunately, not everyone learns this.

M.C.: Could you give a general overview of the 12 years when MNAC was headed by Mihai Oroveanu? What was achieved—and not achieved—during that time?
C.D.: The merits of Mihai's directorship will certainly be analyzed at the right time by specialists that have the appropriate distance and information.



► *După 12 ani* [Expoziția Achizițiilor MNAC 2020]. Credit foto New Folder Studio / MNAC.
After 12 years [MNAC 2020 Acquisitions Exhibition]. Photo credit New Folder Studio / MNAC.

M.C.: You've led MNAC since 2014. What were your priorities when you became head of the institution?
C.D.: In 2014 it was time for MNAC to become more present in the lives of Romanian consumers of culture and to use its energy to reach audiences that were more marginal, underprivileged, or simply uninterested in visual art. Another point of urgency was writing the recent history of Romanian art, mapping its unexplored

și mai adaptată la exigențele socio-profesionale ale momentului, cu care am reușit să obținem rezultate remarcabile, chiar și în perioada dificilă a pandemiei. Aceste obiective rămân însă în fața noastră ca o obligație cu caracter permanent. Editura MNAC a devenit o prezență vizibilă în peisajul nostru cultural, avem publicate peste 50 de titluri până acum și un plan editorial consistent. Programul de arte performative a fost un succes, probabil îl vom relua. Prin magazinul MNAC, suntem și vom fi și mai mult suporterii avizați ai promovării designului local. Seria expozițiilor monografice va continua. Iar în domeniul educației, respectiv cel al relației cu comunitățile marginale, am lansat proiecte care sperăm să fie sustenabile.



Sediul MNAC din Palatul Parlamentului în construcție / Arhiva MNAC.
MNAC headquarters in the Parliament Palace under construction / MNAC Archive.

M.C.: O întrebare mai personală: cum reușești să împaci cariera ta de manager cultural cu cea de artist vizual?
C.D.: Din ce în ce mai greu. MNAC a crescut foarte mult în ultimii ani, complexitatea operațională a instituției e mare, resursele nu sunt niciodată suficiente, sau pe măsură. De aceea timpul meu e absorbit în mod prioritar de muzeu. Cu toate astea, am reușit în ultimii ani să am o prezență expozițională semnificativă: 2015, *Urmele unei nopți anunțate*, la Galeria Anca Poterașu; 2017, *Autopsia lui G. A. Pollio*, la spațiul Calina din Timișoara; 2019, *Alzheimer*, la galeria SAC, au fost pași importanți în redefinirea demersului meu artistic. Am terminat recent un film de autor pe care sper să îl lansez în această toamnă și lucrez la câteva proiecte editoriale cu caracter personal. În tot acest interval am scris foarte mult, pentru revista Observator Cultural în primul rând, mai apoi pentru publicațiile muzeului și am curatoriat câteva expoziții în afara instituției, dintre care aș menționa *REPVBLICA*, realizată pentru Art Safari în 2019 împreună cu Celia Ghyka. Încerc să nu stau pe loc.

areas, promoting artists that had been ignored by the system, as well as elaborating a solid bibliography in the field.

M.C.: What do you think you have achieved of what you had planned and what still remains to be done?
C.D.: All those objectives were assiduously pursued. We built a new, younger team more adapted to current socio-professional demands with which we have managed to reach remarkable results, even during the difficult times of the pandemic. These objectives remain however before us as a permanent obligation. The museum's publishing house (MNAC Books) has become a visible presence in our cultural landscape, we have published over 50 titles so far and have a substantial editorial program. Our performative arts program was a success, and we will probably do it again. Through the MNAC store, we have supported and will continue to help support local designers. The series of monographic exhibitions will continue. And regarding education and our relation to marginalized communities, we have launched projects that we hope will be sustainable.

M.C.: A more personal question: how do you manage to combine your career as cultural manager with your career as a visual artist?
C.D.: It is becoming increasingly difficult. MNAC has grown a lot during the past years. The institution's operational complexity is great, and the resources are never enough. That is why my time is primarily taken up by the museum. Still, I have had a significant exhibition presence these last few years: 2015, *The Night Falls without a Warning*, at Anca Poterașu Gallery; 2017, *Autopsy of G. A. Pollio*, at Calina Gallery in Timișoara; 2019, *Alzheimer*, at SAC gallery. These were important steps in redefining my art practice. I recently finished a *film d'auteur* that I hope to release this fall, and I am working on a few personal editorial projects. During all this time I have written a lot, primarily for Observator Cultural magazine, then for the museum's publications, and I have curated a few exhibitions outside the institution, of which I would mention *REPVBLICA*, for Art Safari 2019, together with Celia Ghyka. I try to keep myself busy.

Translated by Rareș Grozea

Văzând Istoria – 1947-2007. Colecția MNAC (2018-2021; curatori: Cristina Cojocaru, Călin Dan, Sandra Demetrescu, Mălina Ionescu, Adriana Oprea, Magda Predescu, Irina Radu). Credit foto Dani Ghercă / MNAC.
Seeing History – 1947-2007. MNAC Collection (2018-2021; curators: Cristina Cojocaru, Călin Dan, Sandra Demetrescu, Mălina Ionescu, Adriana Oprea, Magda Predescu, Irina Radu). Photo credit Dani Ghercă / MNAC.



TEORIA ȘI PRACTICA INCERTITUDINII

THE THEORY AND PRACTICE OF UNCERTAINTY

Text: Sorin Antohi



Sorin Alexandrescu, unul din marii intelectuali români activi în țară și în exil/diaspora încă din anii 1960 (a debutat în volum în 1969 cu monografia *William Faulkner*), a publicat de curând o nouă carte: *Lumea incertă a cotidianului. Texte și imagini românești* (Polirom, Colecția Plural, 2021, 343 pp.). E vorba de opt studii mai vechi și mai noi ale acestui autor învățat, iscoditor, proteic și multidisciplinar, revăzute și uneori refăcute (prescurtate, adăugite, rescrise parțial) în vederea republicării împreună, cu numeroase referințe în cruce, cu puneri în abis recurente. Rândurile mele încearcă să semnaleze succint această apariție editorială imposibil de recenzat la fel de succint. Din fericire, autorul însuși, ca întotdeauna, își încheagă, descrie și analizează cartea mai bine decât ar putea-o face altcineva, într-o introducere care funcționează în același timp și ca autobiografie intelectuală, microistorie a studiilor românești și retrospectivă foarte personală a multora din obiectele, teoriile și metodele din științele umaniste ale modernității. Dacă cineva alcătuia

Sorin Alexandrescu, one of the great Romanian intellectuals active both in Romania and in exile / in the diaspora since the 1960s (his debut full-length work was his 1969 monograph *William Faulkner*), has recently published a new book: *Lumea incertă a cotidianului. Texte și imagini românești* [*The Uncertain World of the Everyday. Romanian Texts and Images*] (Polirom, Colecția Plural, 2021, 343 pp.). It comprises eight old and new studies that the erudite, inquisitive, protean, and multidisciplinary author has reviewed and edited (i.e. shortened, lengthened, or partially rewritten) with the purpose of being republished together, containing frequent cross-references and mise en abymes. My essay attempts to draw attention, in brief, to this publication that does not let itself also be summarized in brief. Fortunately, the author himself, as always, condenses, describes, and analyzes his book better than anyone else could in an introduction that also functions as an intellectual autobiography, a microhistory of Romanian studies and a very personal retrospective of many of the objects, theories, and methods within the modern humanities. If someone had also put together the bibliography, index of names, and index of topics, they would have created a kind of handbook of the field.

THEORY

Sorin Alexandrescu's discourse is, once again, complex and unstable (in the physical-chemical sense), with voices – authorial or exogenous (some of these are quoted almost consensually, but even then with precautions and disclaimers, as instances of relative, temporary, fragile, and, at best, heuristic authority, punctual, not conclusive, systematically contested or undermined in a different passage) – that challenge and respond to each other, that complement or openly fight with each other, rarely making up, and even then only momentarily, always conscious of the “silent voices” (328; page numbers refer to the book in question unless mentioned otherwise). Therefore, any text by Sorin Alexandrescu is a metatext being made and unmade, a text that does more than just *reference* other texts. In addition to the book's metatextual and multidisciplinary condition, which could have been taken for granted, given the author's classical erudition, as an indispensable *precondition* of a somewhat mechanical (methodical especially in its everyday meaning) construction, moving to a strategic (or at least tactical) suspension of disbelief (Coleridge; *lato sensu*) which does not invalidate the Cartesian imperative of doubt (be it systematic or not), the author's discourse is also a heterogeneous, open, experimental, permanently reflexive, specular, dialogic, and fluid metadiscourse. This metadiscourse, which is primarily a *metadiscourse on method* (if I may be allowed another Cartesian reference), has an intense connection to many other

bibliografia, indicele de nume și indicele tematic, ar fi obținut un fel de vademecum al domeniului.

TEORIA

Discursul lui Sorin Alexandrescu este și de această dată complex și instabil (în sensul fizico-chimic), cu voci – auctoriale ori exogene (unele dintre acestea sunt citate aproape consensual, dar și atunci cu precauții și *disclaimers*, ca instanțe de autoritate relativă și provizorie, friabilă și în cel mai fericit caz euristică, punctuală, nu concluzivă, sistematic contestată ori subminată în alt pasaj) – care se provoacă și își răspund, se completează ori se confruntă deschis, se împacă rareori și numai pentru o clipă, mereu atente la „vocile tăcute” (328; când nu specific altfel, trimit la paginile cărții menționate). Prin urmare, orice text al lui Sorin Alexandrescu este un metatext în curs de a se face (și desface), nu doar *trimite* la unul sau mai multe. Dar, ca și cum nu era suficientă această condiție metatextuală și multidisciplinară, care în cazul erudiției clasice se putea chiar asuma senin, ca *precondiție* indispensabilă a unei construcții oarecum mecanice (metodică mai ales în sensul pedestru), mergând pînă la o strategică (sau măcar tactică) *suspension of disbelief* (Coleridge; *lato sensu*) care nu anulează imperativul cartezian al dubiului (sistematic sau nu), discursul autorului este un metadiscurs eterogen, deschis, experimental, permanent reflexiv, specular, dialogic și fluid. Acest metadiscurs, preponderent un *metadiscurs asupra metodei* (dacă mi se permite încă o referință carteziană) la rîndul lui, e într-o relație intensă cu o sumedenie de alte metadiscursuri, se naște și se luptă pentru existență mai întâi cu autorul însuși, fiindcă acesta nu se poate opri la un singur set de întrebări, concepte, figuri și teorii, ci – având conștiința încărcată de nenumărate alte astfel de seturi – trebuie să le aducă neapărat în discuție, tocmai când *incertitudinea* permanentă și ubicuă – începând cu cea ontologică – ar putea lăsa nesupravegheate și neamendate pentru o clipă, fie și numai ca tentații ori experimente mentale dezavuate din principiu, cele mai modeste certitudini. Desigur, incertitudinea (nu indeterminarea, 331; pentru relația indeterminat, indefinit, incert, 27; incertitudinea cotidianului e tema întregii lucrări, uneori restrînsă la România postcomunistă) nu întemeiază/subminează/îmbogățește etc. doar metodele, ideile, conceptele/figurile (pentru Hayden White, indistincte, împletite, interactive, asemeni conținutului și formei, generate și organizate tropologic), teoriile, paradigmele (reciproc excluse ori cel puțin nemiscibile și ducând oarecum periodic la schimbări dramatice; sau feyerabendian incomensurabile și deci „rabelaisian” tolerate – *anything goes* evocă devisa abației utopice Thélème –, ireconciliabile, dar nu neapărat sau mereu conflictuale, „coexistînd pașnic”, deși eventual criticate pînă la desființare dintr-un *hybris* al rigorii, de dragul argumentului – dacă nu al adevărului), obiectele de studiu. Incertitudinea este decisivă și pentru subiectul cunoscător, deci minima lui obligație este să devină conștient de ea, dacă nu și să învețe să o accepte și să o practice, mai mult sau mai puțin prudent, fără a-și compromite cu totul actul de cunoaștere și comunicarea rezultatelor acestuia, fie că poate, fie că nu poate să iasă din erorile, determinațiile, determinismele, paradoxurile, contradicțiile, impasurile (etc.) discutate atât de obsesiv de la logica antică la filosofia analitică și științele cognitive, de la teologie la psihologie, de la

metadiscourses, is born and struggles to survive, firstly against the author himself, because he cannot stop at one set of questions, concepts, figures, and theories but, with his consciousness full of such sets, must bring them into discussion precisely when the permanent and ubiquitous *uncertainty* – beginning with the ontological one – might, even for one second, let even the most modest certainties out of its sight and unsanctioned as mere temptations or thought experiments disavowed by default.

Of course, uncertainty (not indeterminacy, 331; for the relationship between the indeterminate, undefined, and uncertain, see 27; the topic of the whole book is the uncertainty of the everyday, sometimes restricted to postcommunist Romania) does not underpin/undermine/enrich etc. only methods, ideas, concepts/figures (for Hayden White they are indistinct, interwoven, interactive, similar to content and form, generated and organized tropologically), theories, paradigms (which are mutually exclusive, or at least immiscible, and periodically leading to dramatic changes; or incommensurable à la Feyerabend and therefore tolerated “à la Rabelais” – “anything goes” is the motto of the utopian Thélème Abbey –, irreconcilable but not necessarily or always in conflict, “coexisting peacefully,” though eventually critiqued to the point of dissolution out of a hybris of rigor, for the sake of argument – if not for the sake of truth), and objects of study. Uncertainty is also decisive for the knowing subject, so their minimal obligation is to become aware of it, if not to learn to accept and practice it more or less carefully, without completely compromising the act of knowledge and communicating its results, whether or not they can escape the errors, determinacies, determinisms, paradoxes, contradictions, impasses (etc.) that have been so obsessively discussed from ancient logic to analytic philosophy and cognitive science, from theology to psychology, from linguistics to rhetoric, and so on. Uncertainty is the inevitable price of refusing any grand theory or grand narrative, a refusal that is rendered all the more absolute by the fact that it was preceded by periods in which, one after another, such perspectives were embraced, practiced, defended, subverted, critiqued, rejected, and abandoned by the author. For most, this is an inconceivable price, for it is not easy to live without certainty or, at least, *certainties*. For a few others, there is no other way to live: not metaphysically, nor epistemologically, ethically, psychologically, deontologically, or existentially. Perhaps the first difficulty is constructing (not uncovering or receiving through revelation) a certainty, no matter how humble, without resorting to faith, convictions, postulates (which are, in the end, arbitrary), or options (random and contextual). It is no coincidence that Sorin Alexandrescu chose as the motto for his book a well-known quote about certainty from Wittgenstein that touches upon this, and the problem of certainty returns again and again, on a practical or a theoretical level, in the author's “case studies.” The question of the subject and the object traverses pretty much all of Alexandrescu's writings, for which he already offered a synthetic formulation (which is lucid, seemingly prophetic), not just for the field of Romanian studies, with which it connects directly, in a text written in 1974, which two years later introduced the first issue of the ambitious *International Journal of Rumanian Studies*. That memorable essay was reprinted with a short commentary in a book named after it,

lingvistică la retorică – și așa mai departe. Incertitudinea este prețul inevitabil al refuzului oricărei *grand theory* sau *grand narrative*, un refuz cu atât mai net cu cât vine după momente și perioade în care, una după alta, perspectivele și paradigmele au fost succesiv îmbrățișate, practicate, apărute, subvertite, criticate, respinse, abandonate. Pentru cei mai mulți, acest preț este de neconceput, fiindcă nu e ușor să trăiești fără *certitudine* sau, la limită, *certitudini*. Pentru alții, puțini, altfel nu se poate: nici metafizic, nici epistemologic, nici etic, nici psihologic, nici deontologic, nici existențial. Probabil că prima dificultate este aceea de a construi (nu descoperi, nu primi prin revelație) o certitudine, oricât de umilă, fără a recurge la credințe, convingeri, postulate (în fond arbitrare), opțiuni (în fond aleatorii și contextuale). Nu întâmplător, Sorin Alexandrescu a ales drept motto al volumului său un cunoscut citat din Wittgenstein despre certitudine care merge tocmai în acest sens, iar problematica incertitudinii revine mereu, fie pe plan teoretic, fie pe plan practic, în „studiile de caz”. De fapt, chestiunea subiectului și obiectului traversează cam toate scrierile autorului, având deja o sintetică formulare (lucidă, parcă profetică), și nu doar pentru domeniul studiilor românești de care se leagă nemijlocit, într-un text scris în 1974, care a deschis doi ani mai târziu primul număr al ambițiosului *International Journal of Rumanian Studies*. Acele pagini memorabile au fost reluate cu scurte comentarii într-un volum care a primit titlul lor, *Paradoxul român* (1998), și au fost reluate în *La modernité à l'Est* (1999).

PRACTICA

Deși nu este aici locul unei retrospective a operei lui Sorin Alexandrescu (care ar trebui să facă obiectul unor conferințe aplicate și al cel puțin unui masiv *Festschrift*), trebuie să semnalez că acest nou volum al său se înscrie tematic, teoretic și structural într-o serie din care mai fac parte următoarele: *Paradoxul român* (Univers, 1998), *La modernité à l'Est. 13 aperçus sur la littérature roumaine* (Paralela 45, 1999), *Privind înapoi, modernitatea* (Univers, 1999), *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice* (Univers, 2000) și, în bună măsură, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia* (Humanitas, 2006, un indispensabil *companion volume* pentru Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, vol. 1 și 2, Humanitas, 2006). Împreună cu o sumedenie de alte studii, capitole și articole în câteva limbi, semnate de autor de-a lungul anilor, aceste cărți constituie una din cele mai bogate, valoroase și vii contribuții românești la cunoașterea de sine a acestei națiuni și la studiul (auto) critic, comparat și teoretic elevat al culturii, societății și istoriei noastre. Asumarea de către autor a incertitudinii proprii e o invitație directă la dialog, polemică, dezacord, contestare, completare etc. – adică la tot ceea ce face dintr-un corpus de scrieri o provocare și o inspirație, un catalizator, nu un monument. Cele opt texte ale cărții în discuție sunt legate între ele de un aparat critic suplimentar, la care le sugerez cititorilor să revină și după o primă lectură: așa cum am spus, o introducere substanțială și detaliată (pp. 15-62); câteva scurte intervenții paratextuale și de tranziție, un epilog și, în Anexă, legendara proză a lui Mircea Nedelciu, *Efectul de ecou controlat* (din volumul omonim, publicat în 1981). În ordinea includerii în volum, cele opt texte se ocupă de, respectiv, texte de Mircea Eliade, Ana Blandiana, Dumitru Țepeneag, Mircea Nedelciu; lucrări vizuale de Ion Grigorescu, Marcel Iancu,

Paradoxul român [*The Romanian Paradox*] (1998), and again in *La modernité à l'Est* (1999).

PRACTICE

Even though this is not the place for a retrospective of Sorin Alexandrescu's work (which should be the object of multiple applied conferences and at least one hefty *Festschrift*), I must point out that his new book fits, thematically, theoretically, and structurally, into a series also containing the following: *Paradoxul român* (Univers, 1998), *La modernité à l'Est. 13 aperçus sur la littérature roumaine* (Paralela 45, 1999), *Privind înapoi, modernitatea* [*Looking Back, Modernity*] (Univers, 1999), *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice* [*Identity in Rupture. Postwar Romanian Mentalities*] (Univers, 2000), and, to a great extent, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia* [*Mircea Eliade, from Portugal*] (Humanitas, 2006, an indispensable companion volume to Mircea Eliade's *Jurnalul portughez și alte scrieri* [*The Portugal Journal and Other Writings*], vol. 1 and 2, Humanitas, 2006). Together with many other studies, book chapters, and articles in several languages written by the author throughout the years, these books represent one of the richest, most valuable and vital Romanian contributions to this nation's self-knowledge and to the (self-)critical, comparative, and theoretically refined study of Romanian culture, society, and history. The author's acceptance of his own uncertainty represents a direct invitation to discuss, debate, disagree with, question, and add to his ideas – that is, to everything that makes a corpus of writings into a challenge and an inspiration instead of a monument. The book's eight texts are connected through a supplementary critical apparatus which I advise the readers to return to after their first reading: the already mentioned substantial and detailed introduction (pp. 15-62), a few short paratextual and transitional interventions, an epilogue, and, in the appendix, Mircea Nedelciu's legendary prose work *Efectul de ecou controlat* [*The Controlled Echo Effect*] (from the book of the same name published in 1981). The eight texts in Alexandrescu's book tackle, in order, Mircea Eliade, Ana Blandiana, Dumitru Țepeneag, and Mircea Nedelciu; works of visual art by Ion Grigorescu, Marcel Iancu, Victor Brauner, and Ștefan Câlția; Brâncuși's sculpture; the theater of Gavriil Pinte; the film of Adina Pintilie. (We should note that only music is absent from this series, but not voices, sound, silence, background noise, whispers, and the chatter of the uncertain everyday.) Beyond the aforementioned personalities, who are given extensive interpretations of remarkable ingenuity and often surprising depth, each chapter approaches certain fundamental theoretical and methodological topics, of which I will only name a few (enough in themselves for an encyclopedia): truth, language, the uncanny, meaning, the temporary, the undecidable, (re)figure(/ation), possible worlds, reading, the unpredictable, linguistic acts, the real, presence, the sublime, reference, visual culture / the culture of the visual, semiotics and ideology, the gaze, the symbol, the modern subject, memory, speech/gazing acts, interstices, indeterminacy, etc. I believe my previous observation is apt and always confirmed by the author: that the main object of his reflection is “*the uncertainty of the everyday* in our world” (39), as well as “what arises from this, *an art of uncertainty*” (41). Sorin Alexandrescu tells us that his aim in all his chapters is to study “the visual *together with*

Victor Brauner, Ștefan Câlția; sculptura lui Brâncuși; teatrul lui Gavriil Pinte; filmul Adinei Pintilie. (Să remarcăm că numai muzica lipsește din această serie, dar nu și vocile, sunetul, tăcerea, zgomotul de fond, zvonurile, zarva cotidianului incert.) Dincolo și dincoace de personalitățile amintite, care se bucură de analize și interpretări de o ingeniozitate remarcabilă și, adesea, de o profunzime surprinzătoare, fiecare din capitole abordează teme teoretice și metodologice esențiale, din care nu rețin aici decât câteva, altminteri suficiente pentru o enciclopedie: adevărul, limbajul, straniul, sensul, provizoriul, indecidabilul, (re)figura(re)a, lumile posibile, lectura, imprevizibilul, actele de limbaj, realul, prezența, sublimul, referința, cultura vizuală/vizualului, semiotica și ideologia, privirea, simbolul, subiectul modern, memoria, actele de vorbire/privire, interstițiile, indeterminarea etc. Consider însușită observația mea anterioară, întărită mereu de autor, că obiectul principal al reflecției sale este „*incertitudinea cotidianului în lumea noastră*” (39), precum și „ceea ce decurge din asta, o *artă a incertitudinii*” (41). Sorin Alexandrescu ne spune că vrea în toate aceste capitole să studieze „*vizualul împreună cu textualul*”, adică exact ceea ce a făcut și face (la) CESI, Centrul de Excelență în Studiul Imaginii, înființat pe 25 ianuarie 2001, al cărui parcurs cu totul atipic este retrasat de fondatorii și animatorii săi, Laura Mesina și Sorin Alexandrescu, într-un interviu acordat lui Ovidiu Șimonca în *Observator cultural* (nr. 1407, 2021, pp. 6-9). Înainte de încheierea acestor prea scurte considerații și în așteptarea unor viitoare colocvii față către față, îi voi da iar cuvântul autorului, care speră că tranziția postcomunistă, aparent interminabilă, se va încheia totuși cu bine și cu folos, într-un fel de incertitudine *bună* (cum ar fi spus poate Noica), creatoare, fertilă, integratoare și deschisă, sub semnul căreia societatea, literatura și arta se vor regăsi după o lungă despărțire: „Încerc de aceea un tip nou de eseu, situat în zona de interferență a filosofiei cu diverse opere literare și artistice, interferență adesea numită «analiză culturală». Sper, în acest fel, să continui cumva eseistica română interbelică, importantă nu numai prin merite individuale, ci și prin aceea că privea societatea, literatura și arta, firesc, împreună” (39). Continuarea acelei tradiții mitice, adică prelungirea (în mod ideal, critică), într-o lume a incertitudinii, a conversațiilor unei lumi dispărute în care certitudinile antimoderniste și contestările lor moderniste (generate și marcate profund de incertitudine) erau angajate inextricabil și aproape inseparabil într-o confruntare supremă, nu e simplă. Multe din acele *dead certainties* (Simon Schama; *lato sensu*) s-au dovedit în ultimele decenii extrem de rezistente și au revenit (mai ales în forme mutante) într-o agora cu totul schimbată, într-un alt Zeitgeist. Prin urmare, și nu numai în România – unde, cel puțin de la (mitul lui) Dracula încoace, cuvântul „nemuritor” se traduce nu prin *immortal*, ci prin *undead* –, trebuie să găsim o cale de a continua asumând discontinuitatea. Și să înlocuim măcar unele *undead certainties* cu incertitudini vii. Dar fără a ne opri vreo dată din căutarea certitudinii. Așa cum știm de la Cioran, devenit adversar al utopiei în ansamblu după ce crezuse într-o utopie particulară (atât cât putea el, pornit de tânăr pe drumul de la certitudine, prin incertitudine, la scepticism), orizontul utopiei ne este vital necesar, deși utopia realizată este invariabil un coșmar. Nu altfel cred că stau lucrurile cu certitudinea.

the textual,” which is what happens, and what he has been doing, at CESI, the Center of Excellence in Image Studies, founded on 25 January 2001, whose atypical development is recounted by its founders and animators, Laura Mesina and Sorin Alexandrescu, in an interview conducted by Ovidiu Șimonca for *Observator cultural* (issue 1407, 2021, pp. 6-9). Before I conclude these too-brief considerations, and while I wait for future face-to-face colloquiums, I will give the floor to the author, who wishes that the seemingly endless postcommunist transition will end well, in a kind of *good* (as Noica would have perhaps put it), creative, fertile, integrative, and open uncertainty, under which society, literature, and art will find each other again after a long period apart: “That is why I am attempting a new type of essay, situated within the interference zone of philosophy and various literary and artistic works, an interference often termed ‘cultural analysis.’ I hope thereby to follow in the footsteps of interwar Romanian essay writing, important not just through individual merits, but also through the fact that it viewed society, literature, and art, naturally, together” (39). Continuing this mythical tradition, the (ideally critical) extension into a world of uncertainty of the conversations of a past world in which antimodernist certainties and their modernist refusals (generated and profoundly marked by uncertainty) were inextricably and almost inseparably engaged in a supreme confrontation, is not easy. In the last decades, many of those dead certainties (Simon Schama; *lato sensu*) have proven to be extremely resilient and have returned (especially in mutated forms) to a completely different agora, in a different Zeitgeist. Therefore – and this does not only apply to Romania, where, at least since (the myth of) Dracula, the word “nemuritor” translates not as “immortal,” but “undead” – we need to find a way to carry on while accepting discontinuity. And to replace at least some undead certainties with living uncertainties. But without ever stopping in our search for certainty. As we know from Cioran, who became an enemy of utopia as a whole after he had believed in a particular one (as much as he was able to, having started in his youth down the road leading from certainty, through uncertainty, to skepticism), the horizon of utopia is a vital necessity, even though utopia manifest is inevitably nightmarish. I believe the same holds true for certainty.

Translated by Rareș Grozea

ALBUM FLORICA PREVENDA

Text: Mălina Ionescu

INSTANCES

Texte: Magda Predescu, Aurelia Mocanu, Diana Ursan; interviu cu Florica Prevenda de Adrian Guță.

Coordonator Magda Predescu

Editura Institutului Cultural Român București 2020

Albumul de artă *Instances*, recent lansat și realizat cu sprijinul ICR România, cuprinde lucrări realizate de pictorița Florica Prevenda între 1997 și 2019. Apariția albumului a coincis cu expoziția cu același nume, deschisă la Colonia pictorilor Baia Mare, și cu expoziția capsulă *Anonymous*, deschisă la Galeria Annart din București – o serie de trei evenimente diferite dar dedicate, convergent, aceluiași moment important în proiectul artistic al artistei: încheierea unei cercetări care s-a desfășurat pe durata a peste două decenii. Este o cercetare asupra identității – proprii și colective – supuse unei alterări și transformări inevitabile în contextul actual, definit de relația pe care o avem cu comunicarea și cu rețelele de socializare. Portretul/ silueta antropomorfă devine suport pentru un discurs care urmărește, reactiv, evoluția multiplelor ipostaze – instanțe – ale unei identități care se anulează sau dimpotrivă, se coagulează, se reconfigurează și își regăsește ceea ce are esențial și imuabil, o identitate tensionată între personal și colectiv, superficial și profund, constant și efemer. Publicația oferă o privire retrospectivă și cronologică asupra seriilor de lucrări *Faces without a Face*, *Shadows of the Present*, *Net People*, *Time Regained*, *Serenity*, *Anonymous*, *Facebook Obsession* și *Ephemeral*. Albumul conține o serie de texte critice semnate de Magda Predescu, coordonatoarea publicației, de Aurelia Mocanu și Diana Ursan, plus un dialog al lui Adrian Guță cu artista: materiale care urmăresc și analizează parcursul artistic al Floricăi Prevenda și modul în care această chestionare în cheie critică asupra identității se suprapune unei cristalizări și esențializări progresive a imaginii, aflată într-o corespondență directă cu o cercetare asupra instrumentarului vizual. Între nuclee figurative sau informale care concentrează imaginea, experimentele cu structuri și materialități diverse, cu colaje și chiar obiecte tridimensionale construiesc un discurs artistic care, în mod asumat și programatic, nu se îndepărtează de un limbaj cromatic și formal specific picturii. *Instances* oferă o imagine completă a unui segment important din creația Floricăi Prevenda, într-o prezentare care condensează, logic și concludiv, un traseu artistic reprezentativ care face legătura dintre tipul de informal practicat de artistă în anii '80 și '90 și noile tematici și modalități de expresie, aflate în prezent în centrul preocupărilor sale.

The artbook *Instances*, recently released with the support of the Romanian Cultural Institute, contains works of art created by painter Florica Prevenda, between 1970 and 1990. The artbook launch coincided with the opening of the expo with the same name at the Painters' Colony, in Baia Mare, and with the art showcase *Anonymous* that took place at Annart Gallery in Bucharest – three series of different events, convergently dedicated to the same important moment in the artist's project: completing a research that had been developed for over two decades. It is a research on identity – both personal and collective – subjected to inevitable alteration and transformation in the current context, defined by how we relate to communication and social media. The portrait / the anthropomorphic body becomes a subject for a discourse that follows reactively the evolution of the various facets – instances – of an identity that repeals itself or on the contrary, it coagulates, reconfigures, and finds within itself what is essential and immutable, a tense identity between the personal and the collective, the superficial and the profound, the enduring and the ephemeral. The publication offers a retrospective and chronological look into the following series of works: *Faces without a Face*, *Shadows of the Present*, *Net People*, *Time Regained*, *Serenity*, *Anonymous*, *Facebook Obsession*, and *Ephemeral*. The album includes art criticism signed by Mada Predescu, the managing editor of the publication, by Aurelia Mocanu, and by Diana Ursan, in addition to a dialogue between Adrian Guță and the artist herself: this documentation follows and examines Florica Prevenda's artistic development and the manner in which the questioning of identity in an inquisitive voice juxtaposes with the materialization and constant stylization of the image, in continuous and direct correspondence with an analysis of the visual instrument. Among the figurative and informal nuclei that assemble the image, the experiments with various structures and materials, with collages and even tridimensional objects create an artistic discourse that, in a responsible and programmatic manner, doesn't stray away from the chromatic and formal language that is specific to painting. *Instances* offers a complete image of an important segment in Florica Prevenda's creation in a presentation that synthesizes in a logical and concluding manner a compelling artistic development that connects the informal style practiced by the artist in the '80s and '90s with the new themes and mediums of expression that are the center of her activities at the moment.

Translated by Ruxandra-Maria Rădulescu



LUCIA NEAGU

Text: Maria Zintz

LUCIA NEAGU. CERAMICA, MEȘTEȘUG, ARTĂ ȘI ȘTIINȚĂ

Ediție îngrijită de Cristina Popescu Russu

Editura Monitorul Oficial, București, 2020

Ceramica, meșteșug, artă și știință este o carte mult așteptată care stârnește atât interesul creatorilor cât și al iubitorilor „artelor focului”, mai ales că este scrisă de o mare specialistă care a fost profesoară la Universitatea de Artă din București, acum stabilită în SUA. Iar faptul că a apărut sub îngrijirea d-nei Cristina Popescu Russu, una din cele mai valoroase ceramiste din România, este o cheazășie pentru pregătirea, redactarea și tipărirea în condiții excepționale a cărții.

În *Cuvânt înainte*, autoarea precizează că „volumul se adresează studenților din învățământul de artă, celor care practică sau doresc să practice acest meșteșug ca mijloc de exprimare artistică, precum și celor care îndrăgesc ceramica, o colecționează sau sunt interesați să afle tainele procedeeleor de preparare, modelare, decorare și ardere, să cunoască succint evoluția istorică, tehnică și artistică a acesteia”. D-na Lucia Neagu precizează că volumul a fost redactat pe baza notelor de curs necesare predării *Tehnologiei Ceramicii*, la secția Ceramică a Facultății de Arte Decorative și Design din cadrul Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București – în prezent, Universitatea Națională de Arte. Textul este rodul unei ample documentări făcute între anii 1963-1990.

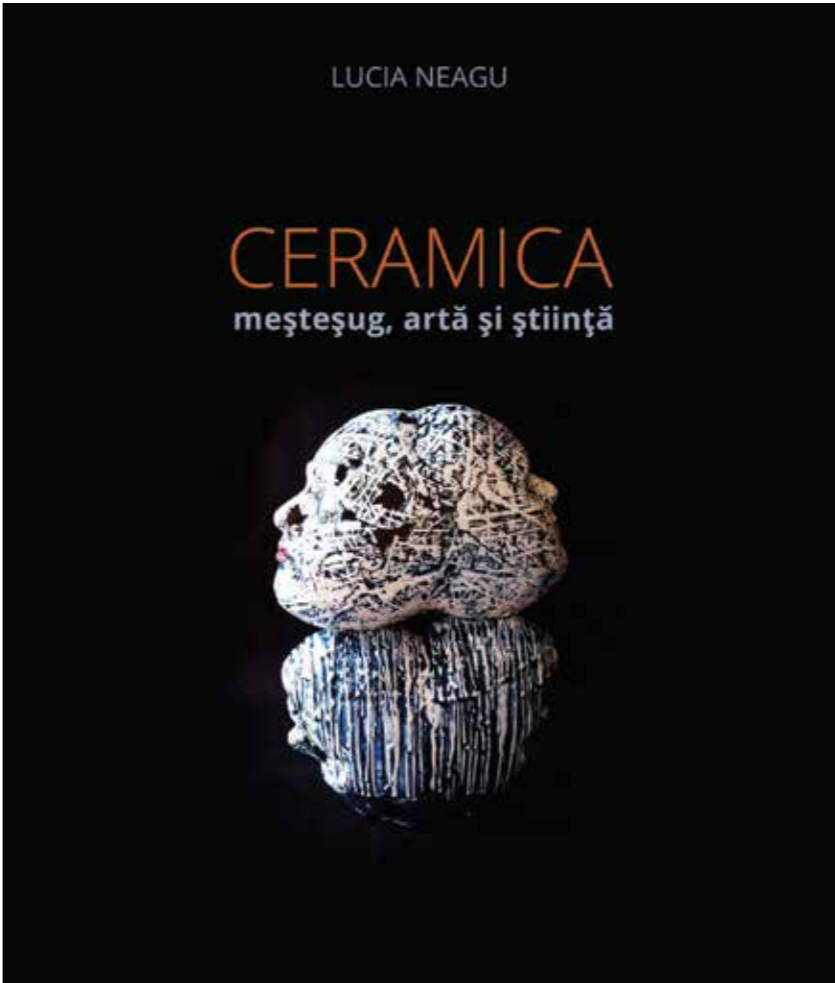
Cartea are 350 de pagini, text și numeroase imagini, tipărită în condiții grafice excepționale. Menționez din nou contribuția Cristinei Popescu Russu la apariția ei, care s-a implicat efectiv din pasiune pentru ceramică, adăugându-i cultul pentru lucrul bine făcut, angajându-se cu devotament și competență în căutarea și postarea imaginilor, în actualizarea textului și îngrijirea ediției până la apariția volumului semnat de Lucia Neagu. În prefața cărții, prof. univ. dr. Gheorghe Achiței, șeful Catedrei de discipline teoretice și tehnice, rector al I.A.P. „Nicolae Grigorescu” între 1970-1976, scria în anul 1997 despre doamna Lucia Neagu că „este un specialist cu o pregătire universitară complexă. Studiile superioare le-a făcut în China, în specialitatea ceramică. Ulterior și-a completat documentarea în SUA și în câteva țări vest-europene. Ani de zile a funcționat cu rezultate strălucite, în calitate de cadru didactic, predând *Tehnologia Ceramicii* la Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu». Sub îndrumarea sa s-au format, de-a lungul anilor, numeroși artiști ce s-au impus drept nume de referință în arta românească. Lucrarea *Ceramica, meșteșug, artă și știință* este primul studiu românesc de sinteză, dar care reprezintă în detaliu întreaga problematică tehnologică și estetică a ceramicii din perspectiva diferitelor familii de forme decorative și industriale”.

Cartea este structurată în trei părți și în zece capitole, fiecare capitol având subcapitole, pentru o mai clară înțelegere a diversității și bogăției informative. Introducerea, *Lumea ceramicii*, cuprinde un istoric al ceramicii din cele mai vechi timpuri, cu exemplificări. De

Ceramics, Craftsmanship, Art and Science [*Ceramica, meșteșug, artă și știință*] has been a much-anticipated book, which arouses the interest of both creators and lovers of “fire arts”, especially since it is written by a great specialist, a renowned name in the field, ex-chair at the National University of Arts (Universitatea Națională de Arte), Bucharest and currently based in the United States. It being coordinated by Cristina Popescu Russu, one of the leading ceramicists in Romania, is an added value to the preparation, attention to detail, and careful printing of the book.

In its *Foreword*, the author states she conceived the book as “a tool for art students or those who work with or have a desire to practice this craftsmanship as a means of artistic expression, as well as those who love ceramics, collect it or are interested in learning about the mysterious means of preparing, molding, decorating, and burning it, as well as in briefly getting to know the historical, technical, and artistic evolution of the craft.” Lucia Neagu mentions that the book was based on her teaching notes for her *Technologies of Ceramics* class at the Ceramics department of the Faculty of Decorative Arts and Design within the Nicolae Grigorescu Fine Arts Institute, currently the National University of Arts Bucharest. The text is the result of an ample research and documentation work from 1963 to 1990.

The book has 350 pages of text and numerous illustrations printed with particular attention to detail. I would like to reiterate the importance of Cristina Popescu Russu's involvement at the time of its inception, whose tireless work was fueled by a deep passion for ceramics, bringing her devotion to high quality work to the forefront, using her competences to tirelessly seek out the best images, as well as sharing those on socials, together with updating the text and tending to the current edition until the launch of Lucia Neagu's book. In its foreword, Professor Gheorghe Achiței, PhD, chair of the Faculty of Theoretical and Technical Studies (Catedra de discipline teoretice și tehnice), dean of the Nicolae Grigorescu Fine Arts Institute (I.A.P. “Nicolae Grigorescu”) between 1970 and 1976, wrote in 1997 that Lucia Neagu was “a specialist with a high level of complex specialist education. She has studied ceramics at a post-graduate level in China,” he continues, “later doing additional research in the United States and various other Western European countries. For years, she's had exceptional results as a Professor, teaching her *Technologies of Ceramics* class at the Nicolae Grigorescu Fine Arts Institute. Numerous artists that have become household names in Romanian art were formed under her tutelage. *Ceramics, Craftsmanship, Art and Science* is the first Romanian specialty summary study in the field, also detailing the full aesthetic and technological issues of ceramics from the perspective of various decorative and industrial aesthetic lineages.”



fapt, este vorba de un omagiu adus ceramicii, autoarea observând că „tradiția populară spune că prin foc vasul ceramic dobândește grai și suflet, soarta lui urmând-o pe cea a omului cu care este unit prin origine”. De altfel, primele obiecte produse în întregime de mâna omului au fost din ceramică, modelate în scopuri magice, „având o deosebită expresie plastică”, mărturisind aptitudinile artistice ale lui *homo sapiens*. Precizez încă o dată că, deși este vorba de ceva atât de special, un tratat datorat unei mari profesioniste, nefiind neglijat niciun aspect al procedeeleor tehnice și implicit artistice, fiecare cititor poate afla informații importante din această carte datorită vastelor cunoștințe în domeniu ale autoarei. Sunt trecute în revistă informații și date care trebuie să fie cunoscute de ceramiști, ca de altfel de toți cei ce iubesc și prețuiesc ceramica, informații la care autoarea a ajuns după zeci de ani de activitate creatoare și pedagogică. Și, încă o dată, subliniez rolul d-nei Cristina Popescu Russu, care a făcut posibilă conceperea și scrierea cărții, fiind alături de d-na profesor Lucia Neagu, cu pasiunea și prețuirea binecunoscute pentru ceramică. Se cuvine să numesc și sponsorii care au făcut posibilă tipărirea cărții: Fundația Fildas și Programul Catena pentru Artă.

The book is divided into three parts and ten chapters, each chapter then divided into subchapters for a better understanding of the diversity and richness of the topic. *The World of Ceramics*, for instance, presents an elaborate history of ceramics from its earliest forms with countless examples, actually more of a love letter to ceramics in general, the author noting that “folk tradition believes that through fire the clay earns a voice and a soul, its fate following that of the person who created it, the two being united through origin.” Actually, the very first objects produced in their entirety by the human hand have been ceramics, molded for magic purposes, “having a particular artistic expression,” revealing the artistic talents of *homo sapiens*.

I want to reiterate that, despite it being such a special edition, a specialty study by a true master in the field that spares no detail related to the technical and of course artistic methods of the field, this is a book that can enrich any reader with priceless information due to the author's extended knowledge in the field. She also creates a chronology of significant dates that should be learned by ceramicists, as well as all those who love and cherish the craft, that the author has put together after decades of creative and pedagogical activity. And, once again, I really wish to emphasize Cristina Popescu Russu's role, who basically made this book happen by being at Professor Neagu's side from its inception throughout its writing with her known passion and dedication for ceramics. I would also like to mention the sponsors that facilitated the printing of the book, the Fildas Foundation and the Catena Program for the Arts.

Translated by andra nikolayi

ADINA NANU (1927-2021)

Text: Ruxandra Dreptu

Adina Nanu – istoric de artă, pictoriță, sculptoriță, scriitoare, profesoară, colecționară de costume, iubitoare de pisici, biciclistă, curioasă și atentă, inventivă, trăind într-un joc permanent cu sine însăși și plăsmuirile imaginației. A fost membră a Uniunii Artiștilor Plastici, departamentul de Critică, de la înființare, din 1950, a organizat numeroase expoziții și a scris peste treizeci de cărți, ultima fiind publicată la 91 de ani. Participa uneori la întâlnirile secției de critică de la Muzeul Grigore Vasile, intervenind cu idei și propuneri noi, de actualitate, dovedind o vitalitate excepțională. Cărțile rămân, însă omul va fi uitat, așa că voi rememora o vizită din perioada în care locuia în bulevardul Kogălniceanu în casa unde nou și vechi se armonizau în dezordinea plăcută a intelectualului. Îmi amintesc că din clipa în care am intrat în casă am avut senzația că aparțineam locului. Adina Nanu vorbea cu mine firesc, ca și când aş fi știut, măcar, începutul fiecărei povești. Și speciala calitate a Adinei Nanu era toleranța generoasă și atitudinea neutră caracteristice celui care privește în depărtare intuind finalul oricărui proiect. Mi-a fost profesoară la Istoria și teoria artei și nu o să uit remarcile personale adeseori surprinzătoare pe care le făcea în fața obiectelor de artă decorativă sau a picturilor din epoca barocului cu o bucurie nedisimulată pe care o împărtășea cu noi, studenții. Trăia într-un univers luminos și clar, alcătuit din satisfacții estetice, experiențe plăcute și experimentări creative pe care le-a și povestit și ilustrat cu desene proprii în două cărți cu tentă biografică: *Adina în China. Un jurnal inedit* din 1957 și *Călătorie în jurul casei mele* din 2015. Ne-am reîntâlnit după 1990 la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică unde eram. Adina Nanu ținea cursuri de istoria costumului la ea acasă unde își invita studenții pentru a-și putea prezenta colecția care se întindea pe o perioadă de mai bine de un secol. Propria imagine, spunea într-un interviu, ar trebui să fie pentru fiecare dintre noi o operă de artă, „tabloul din oglindă”. A scris prima istorie a costumului de la noi într-un limbaj accesibil, cunoașterea științifică fiind prezentată sub forma unor relatări amuzante: *Artă, stil, costum, Arta pe om* și împreună cu Ovidiu Buta *Bărbatul și moda*. În anul 2019, la vârsta de 91 de ani, Adina Nanu a organizat expoziția artiștilor Sabin Popp și Theodora Cernat Popp la Muzeul Național de Artă al României și a publicat un catalog atipic în care a îmbinat o sinteză a artei românești construită în jurul celor doi artiști cu o rememorare a propriei sale vieți. Adina Nanu avea încă atât de multe de spus...



Adina Nanu - portret. Credit foto: Alin Dobrin.

Adina Nanu – art historian, painter, sculptor, writer, teacher, costume collector, cat lover, bicyclist, curious and attentive, inventive, living in a permanent game with herself and the fantasies of her imagination. She was a member of the Union of Visual Artists, Criticism department, since it was founded in 1950; she organized numerous exhibitions and wrote over thirty books, the last of which was published when she was 91 years old. She sometimes attended the meetings of the Criticism department at the Grigore Vasile Museum, bringing new and fresh ideas and proposals, with an exceptional vitality. The books remain, but the person will be forgotten, so I will remember a visit from when she lived on Kogălniceanu Avenue, in the house where the new and the old harmonized in the intellectual's lovely disorder. I remember that from the moment I entered the house I had the feeling of belonging. I belonged there, without it really being so. Adina Nanu talked to me naturally, as if I had already known at least the beginning of each story. Adina Nanu's special qualities were her generous tolerance and the neutral attitude of the one who looks into the distance, guessing the endpoint of any project. She lived in a clear and luminous universe, made up of aesthetic satisfactions, pleasant experiences, and creative experiments which she narrated and illustrated with her own drawings in two biographical books: *Adina in China. A New Diary* from 1957 and *Journey Around My House* from 2015. We met once more after 1990 at the University of Theater and Film. Adina Nanu taught classes of costume history at her own home, where she invited the students in order to show them the collection, spanning more than a century. One's own image should be, for each of us, a work of art, the “painting in the mirror,” she said in an interview. She wrote the first history of the costume in Romania in a accessible language; her scientific knowledge was presented in the form of amusing narratives: *Art, style,*



AICA România anunță cu adânc regret dispariția cunoscutului istoric și critic de artă, eseist, jurnalist Sanda Miller, membră AICA Marea Britanie. Născută la Timișoara, Sanda Miller își începe studiile de istoria artei la Institutul de arte plastice „N. Grigorescu” din București. Se stabilește la Londra, unde își continuă studiile la prestigioase instituții de învățământ precum Birkbeck College și Courtauld Institute of Art, la ultima dintre ele susținându un master pe teme de Quattrocento venețian și un doctorat cu o lucrare despre Constantin Brâncuși. O serie de alți sculptori ai secolului XX, printre care Rodin, Henry Moore, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Ana Maria Pacheco, s-a aflat de-a lungul anilor în centrul cercetărilor ei. Sanda Miller a desfășurat o activitate profesională impresionantă de-a lungul a cinci decenii. A fost conferențiar și profesor invitat în importante centre de învățământ superior din Anglia, Italia, Elveția, a participat cu comunicări la nenumărate simpozioane și congrese internaționale de istoria artei, a publicat cărți, studii, recenzii de cărți și expoziții în reviste de specialitate recunoscute și a curatariat expoziții de artă contemporană în galerii de artă și muzee de renume. Opera lui Brâncuși a fost o preocupare constantă pentru Sanda Miller de-a lungul carierei ei la care se adaugă și alte subiecte legate de arta românească modernă precum *Himerele* lui Paciurea sau dadaismul în România, despre care a scris cu rigoare și discernământ. A păstrat un interes constant României, mai ales după 1990, când a revenit cu diverse prilejuri, interesându-se îndeaproape de viața politică și de cea artistică. În ultimele două decenii interesul ei s-a îndreptat spre design și estetica modei, a ținut cursuri despre conceptele criticii și jurnalismului de modă, a publicat, singură și în colaborare, mai multe cărți pe aceste teme. Recent, în 2018, a ținut o serie de prelegeri la Institutul Cultural din București în cadrul unui proiect comun cu Universitatea de Artă București, Secția Modă. Ne vor lipsi profesionalismul și spiritul ei viu, mereu prezent în actualitate.

costume, Wearing Art, and, together with Ovidiu Buta, *Men and Fashion*. In 2019, when she was 91 years old, Adina Nanu organized the exhibition of artists Sabin Popp and Theodora Cernat Popp at the Romanian National Museum of Art, and published an atypical catalogue in which she combined a synthesis of Romanian art built around the two artists with a remembrance of her own life. Adina Nanu had so much more to say...

Translated by Daniel Clinci

SANDA MILLER (1942-2020)

Text: AICA România

AICA Romania announces with deep regret the disappearance of the well-known art historian and critic, essayist and journalist Sanda Miller, member of AICA Great Britain. Born in Timișoara (Romania), Sanda Miller began her studies in art history at the N. Grigorescu Institute of Fine Arts in Bucharest. She settled in London, where she continued her studies at prestigious educational institutions such as Birkbeck College and Courtauld Institute of Art, at the latter of them defending a master's thesis in Venetian Quattrocento and a doctorate with a dissertation on Constantin Brâncuși. A number of other sculptors of the twentieth century including Rodin, Henry Moore, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Ana Maria Pacheco have been at the center of her research over the years. Sanda Miller has had an impressive career over five decades. She was a lecturer and guest lecturer in major higher education centers in England, Italy, Switzerland, participated with communications at countless international art history symposia and congresses, published books, studies, book and exhibition reviews in recognized journals and curated contemporary art exhibitions in renowned art galleries and museums. Brâncuși's work has been a constant concern for Sanda Miller throughout her career, to which are added other topics related to modern Romanian art such as Paciurea's *Chimeras* or Dadaism in Romania, about which she wrote rigorously and discerningly. She kept a constant interest in Romania, especially after 1990, when she returned on various occasions, taking a close interest in Romanian political and artistic life. In the last two decades, her interest was focused on design and fashion aesthetics, she taught courses on the concepts of fashion criticism and journalism and published, alone and in collaboration, several books on these topics. Recently, in 2018, she gave a series of lectures at the Cultural Institute of Bucharest within a joint project with the University of Art Bucharest, Fashion Section. We will miss her professionalism and lively spirit, which will always be present with us.

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ SEZONUL EXPOZIȚIONAL PRIMĂVARĂ – VARĂ 2021

NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART SPRING – SUMMER 2021 EXHIBITION SEASON

Sponsori / **Sponsors:** Greentek & DARA Lighting, Crama Opreșor, Policolor România, Grup Transilvae, Vitamin Aqua, UniCredit Bank
Parteneri media / **Media Partners:** Cărturești, Elle România, Energiea, FEEDER.ro, GOKID.ro, Igloo media, Life.ro, National Geographic Romania, Radio România Cultural, Revista ARTA, RFI Romania, Revista Zeppelin, SUB25, Super, Supereroi printre noi, TANANANA, The Institute, Totul despre mame, Ziarul Metropolis, Zile și Nopti București

MNAC Muzeul Național de Artă Contemporană / **The National Museum of Contemporary Art (MNAC Bucharest)**
Palatul Parlamentului / **The Palace of Parliament**
Str. Izvor 2-4, Aripa/ **Wing E4**, 050563 București sector 5/ **Bucharest, Romania**
Accesul prin Calea 13 Septembrie (poarta B3) / **Acces from Calea 13 Septembrie (B3 Gate)**

Orar vizitare Muzeu / **Museum visiting hours:**
Octombrie 2020—Martie 2021 / **October 2020—March 2021:**
Miercuri—Duminică, 10:00—18:00 / **Wednesday—Sunday, 10 am—6 pm**

Program bibliotecă – Centrul „Mihai Oroveanu” / **Library - “Mihai Oroveanu” Centre opening hours:**
Luni—Vineri, 13:30—17:30; și în prima duminică a fiecărei luni / **Monday—Friday, 1:30—5:30 pm; and the first Sunday of every month**



Spectrul, vedere din expoziție (detaliu) / The Specter, installation view (detail)
© Ciprian Mureșan, 2021
foto / photo: © New Folder Studio / MNAC

CIPRIAN MUREȘAN. SPECTRUL
CIPRIAN MUREȘAN. THE SPECTER
22.04.2021 - 14.11.2021

Parter - Sala de Marmură / **Ground floor—Marble Hall**
Curator: Călin Dan
Asistent curator / **Assistant curator:** Alexandru Oberländer-Târnoveanu
Asistență tehnică / **Technical assistance:** Paul Stoie
Cu sprijinul / **With the support of:** Fundația Plan B / **Plan B Foundation**

Ciprian Mureșan își continuă călătoria prin istoria artei, făcând un salt curajos de la lecturile deconstructive ale cărților pline de reproduceri la spațiul urban plin de monumente. Ca un graffitist care depășește dezinvolt barierele genurilor, el transformă spațiul muzeal într-o aglomerare de forme concurând între ele pentru atenție. Universul lui Ciprian Mureșan este o șaradă de citate melancolice – prin desene, sculpturi, performanțe, instalații – dar e totodată și un atac la edificiul culturii, unde fantomele iubite ale operelor de artă au fost înmormântate, dincolo de morală, dar și dincolo de recunoaștere.

Ciprian Mureșan continues his journey through art history, jumping bravely from the deconstructive reading of art books filled with reproductions into the urban space filled with monuments. Like a graffiti artist transgressing with easiness genres and media, he transforms the museum space through agglomerations of shapes competing with each other for attention. Ciprian's universe is a charade of melancholy quotes—from drawing to sculpture, to performance, to installation—and also an attack on the cultural edifice where the phantoms of our beloved artworks are lying in state, beyond morals, but also beyond recognition.



Vedere din expoziția Vioara Bara / Vioara Bara, installation view
© Vioara Bara, 2021
foto / photo: © New Folder Studio / MNAC

VIOARA BARA: DESPRE DRAGOSTE ȘI ALȚI DEMONI
VIOARA BARA: OF LOVE AND OTHER DEMONS
22.04.2021 - 03.10.2021

Parter / **Ground floor**
Curator: Antigona Rogozea

Fidelă experienței optzeciste orădene, Vioara Bara (n. 1957, Tășad, jud. Bihor) nu renunță la retorica tensională a neo-expresionismului. Picturile ei reprezintă gesturi ample, ieșind din matca pânzei supradimensionate, cu o vitalitate exacerbată de tematica anxioasă a seriilor sale *Țipătul femeii pasăre* (1980-1989), *O iguană mănâncă o altă iguană* (1990-1997), *Mireasa își poartă giulgiul* (1995-2000), *Un abis între bestie și supraom și Poartă spre cerul dinlăuntrul meu* (după 2000). Corpusul de lucrări al Vioarei constituie un act artistic de forță, de supraviețuire, de transcendere a propriei experiențe cu accente dramatice, iar picturile sale nu încap în pe suportul ampleror sale diptichuri sau triptichuri, lăsându-ne mereu impresia că suprafața picturală nu este niciodată suficient de cuprinzătoare pentru tot ceea ce dorește să exprime.

True to her experience of the '80s in Oradea, Vioara Bara (b. 1957, Tășad, Bihor, RO) is not giving up on the tensional rhetoric of Neo-expressionism. Her paintings are grand gestures, surpassing the over-dimensional canvas, and their vitality is exacerbated through the anxiety characteristic of series like *The Scream of the Bird Woman* (1980-1989), *An Iguana Is Eating another Iguana* (1990-1997), *The Bride Is Wearing Her Veil* (1995-2000), *An Abyss between Beast and Super Human* and *Gateway to the Sky within Me* (after 2000). Vioara's oeuvre constitutes a powerful artistic act, and one related to surviving and transcending her own dramatic experience, while her paintings don't fit inside her ample diptychs and triptychs, leaving the impression that there just isn't enough space on the support layer to contain everything she intends to say.



2019, eds. Călin Dan, Sandra Demetrescu, Daniela Calciu, Bucharest, Editura MNAC / MNAC Books, 2019
foto / photo: Serioja Bocsock / MNAC

CATALOG 2019: EXPOZIȚIE DOCUMENTARĂ
2019 CATALOGUE: DOCUMENTARY EXHIBITION
11.12.2020 - 03.10.2021

Parter – Supantă [Centrul de Cercetare] / Ground floor – Split level [Research Center]
Curator: Călina Bârză
*Catalogul poate fi consultat la magazinul MNAC și la biblioteca muzeului / The catalogue can be browsed at the MNAC store and in the museum library

Expoziția este construită în jurul publicației 2019 (inventarul artei oficiale din Colecția MNAC, proiectat pe fundalul evenimentelor politice și sociale ale intervalului 1965-1989) și prezintă o selecție de lucrări omagiale din colecția muzeului, realizate de către artiști consacrați din perioada comunistă sau de către artiști amatori anonimi. De asemenea sunt incluse și diverse cadouri făcute cu ocazia aniversării zilelor de naștere ale cuplului Ceaușescu, sau oferite cu ocazia vizitelor acestora în țară din partea colectivelor de muncă, a cluburilor sindicale, întreprinderilor, ministerelor și căminelor culturale.

The exhibition is structured around the publication 2019 (the official art inventory from the MNAC Collection, projected on the background of the 1965-1989 political and social events), and presents a selection of the museum's collection of homage art realized during the communist period both by renowned artists and anonymous amateur artists. It also includes birthday gifts for the Ceaușescus or objects they received on their visits in the territory from labour collectives, trade union clubs, plant administrators, ministries and cultural centres.



Văzând istoria - 1947-2007, vedere din expoziție, 2020.
Seeing History - 1947-2007, Installation view, 2020.
foto / photo: Dani Ghercă / MNAC

VĂZÂND ISTORIA - 1947-2007. COLECȚIA MNAC /
SEEING HISTORY - 1947-2007. THE MNAC COLLECTION
15.11.2018 - 26.09.2021

Etaj 1 / 1st floor
Design expoziție / Exhibition design: skaarchitects
Design grafic / Graphic design: Bogdan Ceaușescu
Echipa curatorială / Curatorial team: Cristina Cojocar, Călin Dan, Sandra Demetrescu, Mălina Ionescu, Adriana Oprea, Magda Predescu, Irina Radu
Echipa colecții - conservare / Collections and preservation team: Gelu Cernat, Alina Constantin, Mariana Constantin, Cristina Dumitrașcu, Florin Memet, Irina Radu, Romane Ratsimihah, Claudia Popa, George Popescu, Iulia Popovici, Iuliana Știrbu
Echipa documentare - memorie digitală / Documentation - digital memory team: Cerasela Barbone, Călina Bârză, Daniela Daneliuc, Alexandru Oberländer-Târnoveanu, Gabriela Pană, Melania Predescu
Echipa tehnică / Technical team: Ludovic Arsene, Valentin Dudău, Mirel Dumitrașcu, Cristinel Enache, Mirel Gheorghe, Nelu Radu, Paul Sandu, Marian Săvulescu, Adrian Stoian, Ștefan Tudor, Ionel Zegheanu
Mulțumiri speciale / Special thanks: Serioja Bocsock; Bogdan Vasilescu (Grup Transilvae)

Istoria recentă a României (1947, anul abolirii monarhiei – 2007, anul intrării României în UE) intră în dialog cu istoria artei prin intermediul uneia dintre cele mai eclectice colecții muzeale de la noi, revizitată printr-un discurs expozițional care pune pe același plan dimensiunea documentară și pe cea artistică, producția de obiect cultural și contextul în care aceasta a avut loc. Moștenită în mare proporție pe cale instituțională și reflectând mecanismele de achiziții ale vechilor structuri comuniste de propagandă culturală, colecția Muzeului Național de Artă Contemporană este în măsură să ofere o privire nuanțată asupra vieții artistice din România, nu doar după criterii de valoare, ci și din perspectiva complexă a contextului social, economic și al directivelor politice care au influențat-o. *Văzând istoria – 1947-2007* este gândită ca o platformă deschisă de prezentare,

analiză și dezbateră, realizată pe principiile curatoriatului colectiv și destinată unei continue transformări prin acumularea de cunoaștere.

Romania's contemporary history (1947, the year when monarchy was abolished in Romania – 2007, when the country became an EU member) and art history enter in dialogue through the systematic display of one of our country's most eclectic museum collections, by giving equal weight to the documentary and artistic dimensions, to the production of culture and to the context determining it. Inherited mostly from other institutions and reflecting the purchase mechanisms of the former communist cultural propaganda structures, the MNAC collection is able to contribute to a nuanced outlook on Romanian artistic life, from a perspective guided not only by value criteria, but also by an overview of the social, economic and political context that influenced its becoming. *Seeing History – 1947-2007* is designed as an open platform for presentation, analysis and debate, following the principles of collective curating and bound to continuously evolve through the accumulation of knowledge.



Vestă de salvare sub scaunul tău, vedere din expoziție.
Life Vest Under Your Seat, installation view.
© Ana Adam, 2021, foto / photo: © New Folder Studio / MNAC

ANA ADAM. VESTĂ DE SALVARE SUB SCAUNUL TĂU
ANA ADAM. LIFE VEST UNDER YOUR SEAT
22.04.2021 - 26.09.2021

Etajul 4 / 4th Floor
Curator: Ami Barak
Coordonator MNAC / MNAC Coordinator: Alexandru Oberländer-Târnoveanu
Cu sprijinul / With the support of: Jecza Gallery, Lipoplast

Expoziția personală a Anei Adam la Muzeul Național de Artă Contemporană, București, este o inițiere în opera și universul artei din Timișoara care s-a dezvoltat surprinzător de puternic în ultimii ani. Opera ei este ghidată de mitologii personale, supunându-se unei dorințe melancolice: este o aspirație către ceea ce ne lipsește și pe care căutăm să o săvârșim. Ana Adam este unică în alegerile ei, dar subiectele pe care le abordează tind să fie universale. Eros, în versiune

feminină, o ghidează, este catalizatorul activității și pârgăia libertății sale. Mai mult decât simple simboluri ale dorinței, puterea trăsăturilor sale servește la sublimarea dorințelor ascunse constant în viața reală. Arta ei este un gest anistoric. Ea pune în scenă miturile unei feminități rănite, pierdute și recuperate, plantele și animalele servesc drept ghizi, vrăjitoarele – rolul și destinul lor – sunt complet reabilitate. Ea ne duce la revelație. Și din această revelație, vom lua în posesie detalii la nesfârșit.

Ana Adam's personal exhibition at MNAC Bucharest, is an overview of the artist's work and her artistic universe which was uncovered surprisingly strong in recent years. Her work is guided by personal mythologies, subject to a melancholic desire: it is an aspiration to what we lack and which we seek to fill. Ana Adam is unique in her choices, but the topics she addresses tend to be universal. Eros, in the female version, guides her, she is the catalyst of the activity and the lever of her freedom. More than mere symbols of desire, the power of its features serves to sublimate desires constantly hidden in life. Her art is an unhistorical gesture. She stages the myths of a wounded, lost and recovered femininity, plants and animals serve as guides, witches—their role and destiny—are completely rehabilitated. It leads us to revelation. And from this revelation, we will take possession of endless details.



Istorii declinate, vedere din expoziție
Modulated Histories, installation view

ISTORII DECLINATE
MODULATED HISTORIES
(I) 22.04.2021 - 27.06.2021
(II) 09.07.2021 - 26.09.2021

Etajul 4, Spațiul Expozițional Dialogue / 4th Floor, Dialogue Exhibition Space

Artiști / Artists:
(I) Teodora Vasilescu, Nadina Stoica, Marta Mattioli, Matilda Crișan, Alexandru Ion, Andrei Predescu & Anca Țintea, Ana Pascu, Teodora Șupială
(II) Alexandra Boaru, Alexandru Răduță, Ana Pascu, Dan Florin Dumănoiu, Ioana Andrei, Lena Ciobanu, Marta Mattioli

Curatori / Curators: Dana Pârvulescu, Iselin Huluba, Miruna Moraru

Expozițiile *Istории declinate* sunt o continuare a colaborării dintre Muzeul Național de Artă Contemporană și platforma *Laborator artistic* dezvoltată de studenții Universității Naționale de Arte din București, în timpul perioadei de izolare din primăvara anului 2020. Această colaborare a început în mediul online și s-a desfășurat sub denumirea „Zilele studenților UNArte la MNAC”.

Proiectul actual, cel al „istoriilor declinate”, a invitat tinerii artiști, studenți ai Universității Naționale de Arte, să exploreze și să mediteze pe marginea lucrărilor artiștilor prezenți în expoziția Colecției MNAC „Văzând istoria – 1947-2007”, situată la etajul 1 al muzeului.

Laborator Artistic:

La începutul carantinei, în timpul unui val de opinii, emoții și incertitudini, studenții Universității Naționale de Arte din București s-au adunat în mod spontan într-un proiect colectiv virtual. Lucrările create în perioada carantinei au fost postate pe un grup privat al unei rețele sociale, unde s-a constituit o comunitate activă.

The series of exhibitions *Modulated Histories* is a follow-up to the collaboration between the National Museum of Contemporary Art and the *Laborator artistic* [Artistic Laboratory] platform, developed by students from the National University of Arts in Bucharest during the Covid lockdown in the spring of 2020. The collaboration began as an online project, titled “UNArte Student Day at MNAC”.

The current project of “modulated histories” invited young artists, students at the National University of Arts in Bucharest, to explore and ponder upon the works presented in the exhibition of the MNAC Collection, “Seeing History – 1947-2007”, located on the first floor of the museum.

Artistic Laboratory:

At the dawn of quarantine days, amidst a tornado of opinions, emotions, and uncertainties, the UNArte - National University of Arts students gathered spontaneously in a virtual collective project. The works they created during the quarantine were stored in a private social media group that gathered an active community.



Urban Steps, vedere din expoziție / installation view [Mircea Popescu]
foto / photo: © Mihai Zgondoiu, prin amabilitatea artistului / courtesy of the artist

URBAN STEPS

Powered by MOLOTOW
deschis începând cu / open since: 15.11.2018

Artiști / Artists: Erps, Sage, Irlo, Obie Platon, Kero, Ocu, Lost Optics, Recis, Pandeale Pandeale, Lucian Hrisav, Reg, Lux, Mser, HomeBoy, Neon, Duno, Lumin, Constantin Rusu/Skema, Mircea Popescu, Lucian Sandu Milea
Curator: Mihai Zgondoiu

Proiectul URBAN STEPS, realizat în parteneriat cu MOLOTOW, adună laolaltă cele mai răsunătoare 20 de voci ale street art-ului românesc, într-o lucrare murală desfășurată pe 500 de metri pătrați, pe care o puteți descoperi, pas cu pas, pe scările interioare ale Muzeului Național de Artă Contemporană. URBAN STEPS marchează 20 de ani de artă urbană în România și este primul proiect complex de Urban & Street Art, curatoriat și găzduit de o instituție muzeală de artă din România.

The URBAN STEPS project, made in partnership with MOLOTOW, brings together the most important 20 names of Romanian street art, in a 500 square meters mural that can be discovered, step by step, along MNAC Bucharest's staircases. URBAN STEPS highlights 20 years of urban art in Romania and is the first complex graffiti project curated and hosted by an art museum in Romania.

Spectrul, vedere din expoziție (detaliu) / The Specter, installation view (detail) © Ciprian Mureșan, 2021
foto / photo: © New Folder Studio / MNAC





RETHINKING
M. H. MAXY
50 YEARS AFTER HIS DEATH

CUBISM
INTEGRALISM

DRAMATIC
PROLECULTISM

19.08 ————— 10.09.2021
curatorial vision: Lucian Pricop



INFO ART

GALERIILE U.A.P DIN ROMÂNIA

Mai - August 2021

ALBA IULIA

Galeria de Artă a Municipiului Alba Iulia

„ARTEfact Alba Carolina”

Artisti: Membrii Filialei Alba a U.A.P.R.
Curatori: Ana Maria Ariciu, Ana Pantea
07.05-07.06.2021

„Expoziție de pictură și sculptură a artiștilor ieșeni”

Artisti: Felix Aftene, Vladlen Babcinețchi, Zamfira Birzu, Alexandru Burlacu, Gabriel Caloian, Cezarina Caloian, Radu Carnariu, Claudiu Ciobanu, Marinela Ciobanu, Adrian Crîșmaru, Rodica Crîșmaru, Gabriela Drinceanu, Sabin Drinceanu, Ana-Sabina Drinceanu, Daniela Grapă, Manuell Mănăstireanu, Sorin Pătrășcanu, Sorin Purcaru, Mihai Savin
Curatori: Vladlen Babcinețchi, Ana Pantea

11.06-11.07.2021

„Lumina din firidă”

Artiste: Ana Jilinschi, Angela Petruța
Curator: Mihai Ariciu
13.07-10.08.2021

„Spectrum”

Artist: Mihai Bâgu
11.08-11.09.2021



ARAD

Galeria Națională Delta

“Retina deformata”

Artista: Corina Stoica
Curatoare: Anamaria Serban
1-7.05.2021



–

“Sculptura moale”

Artista: Ema Hratcu
Curatoare: Anamaria Serban
1-7.05.2021

“Manifest”

Artisti: Maria Furnea, Celus Ciobanu
Curator: Dumitru Serban
1.06-30.07.2021

“A 80-a treapta pe scara existentei sale”

Artist: Kett Groza Ioan
Curator: Dumitru Serban
1-15.08.2021

“Sculptura monumentală”

Artist: Dumitru Serban
Curator: Onisim Colta
16-30.08.2021

Galeria Alfa

„Trip”

Artist: Constantin Fantana
15-30.08.2021

„Ciclu incomplet”

Artist: D.TUDORA
Curatoare: Anamaria Serban
1-30.07.2021

BACĂU

Galeria „Frunzetti”

“Stigmatul caligrafic”

Artist: Alexandru Macovei
Curator: Alexandru Macovei
14-31.05.2021

“Cale spre Infinit”

Artist: Ovidiu Kloska
Curator: Ovidiu Kloska
18-30.06.2021

“Caii liberi”

Artist: Mihnea Baran
Curator: Mihnea Baran
02-13.07.2021

“Impedanță vegetală”

Artist: Bogdan Antochi - Expoziție personală de pictură
Curator: Iulian Bucur
14-28.07.2021

“Suntem valuri”

Artiste: Mari Bucur, Silvia Tiperciuc
Curatoare: Mari Bucur și Silvia Tiperciuc
06-31.08.2021



Galeria „Nouă”

Str. N. Bălcescu nr.12, parter

“De Vita Plena”

Artist: Cristian Bandi Manolache
Curator: Cristian Bandi Manolache
28.05-13.06.2021

“Nihil sine Deo”

Artist: Mihnea Baran
Curator: Mihnea Baran
02-13.07.2021

“Impedanță vegetală”

Artist: Bogdan Antochi
Curator: Iulian Bucur
14-28.07.2021

BRĂILA

Galeriile de Artă

„Artă contemporană - Filiala Vrancea a U.A.P. din România”

Artisti: Gabriela Arghirescu, Elena Birhală, Laura Dumitru, Stefan Dumitru, Laura Dascalu, Rodica Gherghinoiu, Viorica Oana Kalany, Adrian Munteanu, Liviu Nedelcu, Laurentiu Nistor, Istvan Nagy, Laurentiu Paun, Elena Stoiciu, Monica Turcu, Monica Voicu
Curator: Liviu Nedelcu
17.04-05.05.2021

„Între linie și pată”

Artisti: Membrii filialei Brăila a U.A.P.R.
Curator: Gh. Mosorescu
06.05-16.06.2021

„Culorile verii”

Artisti: Mariana Bogdan, Doinita Caraua, Maricica Carstiuc, Sorinel Carstiuc, Nela Constantinescu, Ovidiu Dascalu, Ana Maria Dobre, Vasile Gaita, Stelian Ghinea, Florentina Giol, Marilena Ioanid, Corina Crenguta Macarie, Maria Madalina Manzu, Hugo Maracineanu, Walter Maracineanu, Bogdan Mosorescu, Gheorghe Mosorescu, Paula Neagu, Nicoleta Olteanu, Paul Petrov, Svetlana Potanga, Marian Prundea, Cristian Radu, Silviu Ioan Soare, Raluca Spataru, Traian Tamuris, Dennis Teodorescu
Curator: Gh. Mosorescu
19.06-07.07.2021



„40+ Dan Tudor Truică și prietenii”

Curator: Dan Tudor Truică
08-28.07.2021

„TRILOGY ReSonance, ReConnect, Reflection”

Artist: Roland Pangrati
Curator: Hiroko Narizuka
29.07-18.08.2021

„Atelier - Walter Mărăcineanu”

20.08. - 08.09.2021

Filiala Vrancea a U.A.P.

Artiști: Gabriela Arghirescu, Elena Birhală, Laura Dumitru, Ștefan Dumitru, Rodica Gherghinoiu, Viorica Oana Kalany, Adrian Munteanu, Liviu Nedelcu, Laurențiu Nistor, Istvan Nagy, Laurențiu Păun, Elena Stoiciu, Munica Turcu, Monica Voicu
Curator: Laurențiu Nistor
17.04 - 5.05.2021

BUCUREȘTI

Galeria „Orizont”

B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1
www.galeria-orizont.blogspot.com
„Salonul Siclei 2020”
15.04-13.05.2021

„Arte și meserii”

Artista: Ileana Dana Marinescu
Curator: Mihai Precup
18.05-15.06.2021

“Expozitie personala”

Artist: Mihai Moldovan
18.06 – 16.07 2021

„Salonul de artă aplicată”

Curator: Vasile Olac
20.07-17.08.2021

„Ambient Obiect III”

Artisti: Adriana Badescu, Maria Bandarau, Andreea Bitulescu, Marijana Bitulescu, Relu Bitulescu, Dan Botezan, Vlad Cioroiu, Bogdana Contras, Marian Gheorghe, Bogdana Iliescu, Cristina Iliescu, Mafu Jorge, Nicolae Moldovan, Claudiu Musat, Cristina Popescu Russu, Dan Popovici, Radu Popovici, Dan Rosanu, Ioana Stelea, Manuela Toderas, Nicolae Stoian
Curatori: Marian Gheorghe, Relu Bitulescu
18.08 -15.09.2021



Galeria „Simeza”

B-dul Magheru nr. 20, sector 1
www.simeza.blogspot.com
„Spre digital... Pixeli și imagini”
Artisti: Ioan Cuciurcă, Silvia Ionel, Alexandra Mas, Ioan Doru Vlădoiu

„Interval”

Artisti: Alexandru Papuc, Irina Florescu
3-30.06.2021

„Subiectiv”

Artist: Eusebiu Spinu

16-30.06.2021

Curatori: Eusebiu Spinu, Constantin Hostiuc

„La inceput a fost Cuvantul”

Artista: Ela Elam
Curatoare: Doina Isfanoni
1-15.08.2021

“Omul în lume. Fragment”

Artisti: Adrian Pirvu, Elena Pirvu
Curatoare: Ioana Serban
17-30.08.2021

Galeria „Căminul Artei”

Centrul Artelor Vizuale (CAV)

Str. Biserica Enei, nr. 16, parter– etaj
www.uapr-pictura-bucuresti.blogspot.com
www.uap.ro

„Desen #2”

Curator: Mircea Mureșan
24.05. - 06.06.2021

„Grup 75”

Curatori Marius Barbone Barb și Mircea Muresan
07.06. - 19.06.2021

„À SUIVRE”

Elena Bacarjieff, Delia Cârstea, Radu Ciurariu, Andrei Codreanu, Raluca Dăianu, Alexa Lincu, Nicolae Mătăсарu, Alin Mihai, Andreea Orlic, Cornel Tătaru, Ana Maria Tudorache
Curatori: Liviu Epuraș, Bogdan Mateiaș
06 - 19.05.2021

„Mother of Many Souls”

Curator: Mihai Plămădeală
21.05. - 12.06.2021

„PERIPLU ȘI REFLECȚIE”

Lumița Gliga
06 - 19.08.2021



Galeria Centrul Artelor Vizuale multimedia center

Str. Biserica Enei, nr. 16
„Harvesters harakiri”
Artist: Stach Szumski
9.06.2021

Atelier 35

Strada Șelari 13-15, 030068 București,
România
„(UN)Earthings”
Artist: Traian Cherecheș
6.05-13.06.2021

„Venusian molds”
Artista: Mihaela Vasiliu (Chlorys)
2-15.07.2021



„Variations on a near future”
Artisti: Taisia Corbut, Emanuela Hrițcu,
Marta Mattioli, Elena Adela Nestian,
Andriana Oboroncean, Alex Pavulescu,
Alexandru Popa, Gabriela Roșca,
Mihaela Vilău, Teo Zaica
Curatori: Raluca Ioana Milesco,
Gheorghe Albescu
13.08.2021

Galeria „Galateea”

Calea Victoriei nr.132, sector 1,
www.galate eagallery.com
„Spectacolul geometriei”
Elena Amariei, Cristina Bolborea,
Gheorghe Crăciun, Judit Crăciun,
Carmen-Daniela Ioniță, Gheorghe
Fărcașiu, Horia Fărcașiu, Gloria Grati,
Lucia Lobont, Liliana Marin, Nicolae
Moldovan, Andreiana-Ramona Stanca,
Ioana Stepanov, Noémi Jankó-Szép
Curator : Georgiana Cozma
03.06 - 28.06.2021

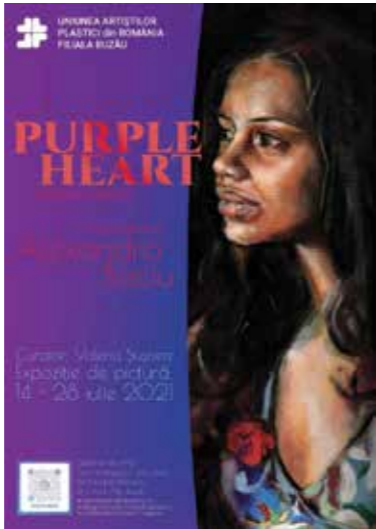
„Natură nordică”
Merja Castrén, Anna-Kaisa Haanaho
Curator: Anca Vintilă Dragu
1 -30.07.2021

**BUZĂU****Galeriile de Artă „Ion Andreescu”**

B-dul. N Bălcescu, Bl. Crinul Alb, Sala
Parter
„Metamorfoze mitologice”
Artist: Marius Barbone
Curator: Valeriu Șușnea
07.05.2021

„Spatiu si umbra II”
Artista: Balazs Boglar
Curator: Valeriu Șușnea
12.06.2021

„Purple heart/Inima violet”
Artista: Alexandra Baciuc
Curator: Valeriu Șușnea
14-28.07.2021



„Expozitie de pictura si grafica”
Artist: Florin Menzopol
1.09.2021

Muzeul Municipal “Octavian Moșescu” Râmnicul Sărat

„Rapsodii cromatice”
Artista: Carmen Poenaru
24.08. - 24.09.2021

DEVA**Galeria Națională de Artă „FORMA”**

Bd. Decebal, nr.8, Deva
„Ex-Libris”
Artist: Alexandru Podea Sandu
03-20.08.2021

Galeria de Arte Corvin

Str. George Enescu, nr. 6
„Doi in unu”
Artist: Ioan Seu
05.06.2021

„Uzina de fier, 250 de ani”
Artist: Victor Ioan
23.07.2021

„Simpozion de artă plastică –
Panoramart”
Artisti: Maria Balea, Viorel Cosor,
Suzana, Fantanariu, Liviu Nedelcu,
Diana Matias, Rafael Matias, Eusebio
Spinu, Lavinia Streinu, Vasile Tolan,
Horia Tranc, Corneliu Vasilescu
Curator: Alexandru Podea
07.08.2021

FOCȘANI**Galeria Trepte de Istorie**

Bulevardul Dimitrie Cantemir 5
„Solo show”
Artist: Liviu Nedelcu
Curator: Liviu Nedelcu
04.-18.07.2021



„Salon de vară”
Gabriela Arghirescu Popa, Elena
Birhală, Laura Dumitru, Ștefan
Dumitru, Laura Dascălu, Gheorghiță
Galan, Rodica Gherghinoiu, Viorica
Oana Kalany, Adrian Munteanu, Liviu
Nedelcu, Laurențiu Nistor, Istvan Nagy,
Laurențiu Păun, Elena Stoiciu, Monica
Turcu și Monica Voicu
Curator: Liviu Nedelcu
19.07. - 02.08.2021

„Students are coming to Town”
studenți ai Universității Naționale de
Arte din București și ai Universității
Naționale de Teatru și Film I. L.
Caragiale.
11-25.08.2021

Pinacoteca centrului Cultural Vrancea, Focșani

Strada Mitropolit Varlaam 48 bis
„Students are coming to Town”
expoziție a studenților Facultății de
Arte din cadrul Universității Dunărea
de Jos, Galați
aprilie-mai 2021

GALAȚI**Galeria de Artă „Nicolae Mantu”**

Str. Domnească, nr. 22, Bl. F parter
„In memoriam 70”
Artisti: Bejan Maricel, Catargiu Silviu,
Coron Gheorghe Mihai, Dascalescu
Mihai, Dimofte Constantin, Dumitrescu
Emilia, Dumitrescu Sergiu, Gavrilov
Mihail, Grosu Marcel, Hanagic Elena,
Holban Eugen, Iacob Emilia, Manole
Aurel, Mantu Nicolae, Marcu;escu Ioan
Simion, Naum Gheorghe, Neagu Vasile,
Onut Vasile, Schmierer Toth Dorothea
(Lola), Smirnov Paraschiva, Spirescu
Nicolae
24.05-14.06.2021

„Connection”
Artist: Enache Emilian Octavian
5-26.06.2021

Muzeul de Artă Vizuală Galați, Sala de Expoziții Temporare

Strada Tecuci nr. 3, bloc V3B

„Liniște”
Artista: Florentina Otari
Curator: Cristiana Culiță
16.06-25.07.2021

HUNEDOARA**Galeria de Arte Corvin**

Str. George Enescu, nr. 6
„Doi in unu”
Artist: Ioan Seu
05.06.2021

„Uzina de fier, 250 de ani”
Artist: Victor Ioan
23.07.2021



„Simpozion de artă plastică –
Panoramart”
Artisti: Maria Balea, Viorel Cosor,
Suzana, Fantanariu, Liviu Nedelcu,
Diana Matias, Rafael Matias, Eusebio
Spinu, Lavinia Streinu, Vasile Tolan,
Horia Tranc, Corneliu Vasilescu
Curator: Alexandru Podea
07.08.2021

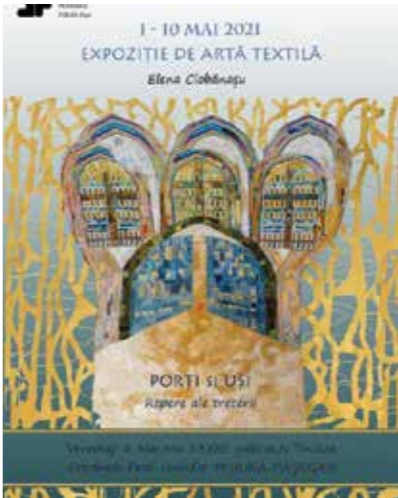
IAȘI**Galeria de artă „Th. Pallady”**

Str. Lăpușneanu nr. 7 -9, Iași
„BLUE # third wave # shared from
walls”
Artist: Constantin Tudor
Critic de artă: Petru Bejan
01-10.052021

„Grădinile Arhitectului”
Artista: Mihaela Surugiu
10-20.05.2021

„Silence”
Artista: Pohrib Grațiela – Manuela
21-30.05.2021

„PORȚI ȘI UȘI Repere ale trecerii”
Artista: Elena Ciobănașu
01-10.05.2021



„Puerita Ludos”
Artista: Oana – Daniela Drăgoi
10-20.05.2021
„DIFFERENCE & REPETITION”
Artist: Andrei Lazăr, Dana Hreapcă
21-29.05.2021

„Fereaste în abstract”
Artista: Carmen Vinău
Critic de artă, Prof. Univ. Dr. Petru
Bejan
01-10.06.2021

„Expoziție de artă textilă cu lucrări de
disertație”
Artiste: Crina Buzilă, Mădălina Pîrvu,
Cătălina Senciuc
01-10.06.2021

„Pur și simplu.....Iași”
Artist: Gabriel Gheorghiu
10-20.07.2021

„Accente Vizuale”
Artist: Viorel Vasiliu
1-10.08.2021

„ACORDURI SACRE”
Artisti: Daniel Murgu, Adrian Cișmaru,
Liviu Adrian Ene
10-20.08.2021

„50 DIA MONDS”
Artista: Diana Condurache
20-30.08.2021

GALERIA DE ARTĂ „VICTORIA”

Piața Unirii, Nr 12
„AN ARTIST IN NEED IS AN ARTIST
INDEED”
Artist: Radu Carnariu
05-10.05.2021

„Be the outside | looking in ”
Artista: Mălina Moncea
15-20.05.2021

„Puterea e în mâna mea”
Artist: Bogdan Teodorescu
21-29.05.2021



„Absolvenți ai specializării Design,
UNAGE Iași”
Artisti: Adrian Percă-Robu, Alex Bălăiță,
Alexandra Popovici, Alexandru Melinte,
Ana Maria Micu, Anderi Lazăr, Bogdan
Sibiescu, Claudia Plian, Cosmin Ciupu,
Dan Ichim, Diana Raileanu, Florin
Busuioc, George Russu, Loredana
Gașpar, Matei Rusu, Mihai Gâdei,
Răilean Mihaela, Raluca Iosub-Chiș,
Silviu Buraga, Teodora Topor, Tib Roibu,
Viorel Nedelcu
03-10.06.2021

„Expoziție de licență Arte Textile - Design textil, promoția 2021 UNAGE Iași”

Artisti: Daniela-Veronica Ciubotariu, Ștefania-Roxana Grigoriu, Gabriela Leon, Ilinca-Bianca Mihăilă, Rahela-Cătălina Mera, Daniela-Maria Nechita, Alexandra-Cristina Șchiopu
01-10.07.2021

Galeria de artă „N. Tonitza”

Str. Lăpușneanu nr. 7 -9, Iași

„Penultima EXPOZIȚIE.....”-

Artist: Liviu Smântânică
30.05-10.06.2021

„Ziua în care am plecat”

Artista: Alina Madlen Bădeanu
01-10.07.2021

„Picnic Pandemic”-

Artist: Gheorghe Drăgan
10-20.07.2021

“MORGENSTIMMUNG”

Artista: Flavia-Iulia Gheorghian
20-30.07.2021

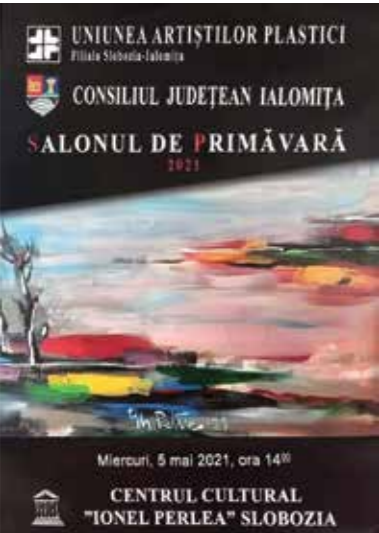
IALOMITA

Galeria Arcadia

Bd. Matei Basarab, nr 26, Slobozia

„Salonul de primavara 2021”

Artisti: Gheorghe Petre, Gabriel Manole, Maria Untanu, Viorica Petre, Cornelia-Camelia Ion, George-Catalin Petre, Vasile Aionesei, Stefan Serban, Teofil Andone, Marcela Smeianu, Anita Marin, Roxana Caluta, Mircea Nistorescu, Simona Lepadatescu Buzoianu, Ariadna Abadal, Hristiana-Stefania Chiper, Victor Grigore, Silviu-Ioan Soare, Tudor Meiloiu, Nicoleta Viscea, Olimpia Petrescu, Nicolae Croitoru-Capbun
Curator: Gheorghe Petre
5-31.05.2021



„Zestrea”

Artista: Maria Untanu

Curatori: Petre Gheorghe, Dan Tudor Truca

6.08-10.09.2021

Sala de expozitii temporare a Muzeului National al Agriculturii „KOMPUS”

Artisti: Diana-Andreea Bogdan,

Mihaela-Dana Calota, Laura-Adelina

Cimpeanu, Cristina Grigorescu,

Alexandru Ion, Valentina Ionescu,

Iuliana-Cristina Ionita, Gabriela Lupu,

Stefan Matei, George Moscal, Bogdan

Negulescu, Norica-Ioana Popescu,

Andreas Welyher

Curatori: Gheorghe Petre, George

Moscal

27.07- 01.09.2021

ORADEA

Galeria Arte Vizuale Reperaj

Calea Republicii, nr. 15, Galeriiile

Reperaj, Cetate

„Construct - Salon 2021”

Artisti: Mariana Achim, Elena Corina

Andor, Madalina-Lucia Baciuc, Vioara

Bara, Gabriela Bodis Petrica, Maria

Bologa, Alexandra Brezeanu, Lia

Brinzas, Paul Blanda, Liana Corb, Dates

Campeanu, Kerekes Gyongyi, Tudor

Francu, Dan Hora, Florina Iepure,

Gabriel Jordan, Eugenia Mangra, Dan,

Mircea, Alice Mondoaca, Dorina Morna,

Evelina Noane, Nada Panait, Antoniu

Pauna, Mariana Padurean, Adrian

Peter, Anca Popescu, Maria Pirtea,

Horea Salagean, Ovidiu Salagean, Teofil

Stiop, Alina Suigan, Doina Tatar, Radu

Tirnovean, Eva Muranyi, Teodora Vlaicu

Curator: Ramona Novicov

23.04.2021

„Caligrafic-Semn si semnificatie pentru opera”

Artisti: Madalina Baciuc, Petru Bara,

Vioara Bara, Maria Braun, Alexandra

Brezeanu, Daniel Dan, Dates

Campeanu, Dan Hora, Gabriela

Diana Bohnstedt Gavrilas, Florina

Iepure, Gyorgyi Kerekes, Terez Matza,

Andreea Meza, Dan Mircea, Kante

Meister, Evelina Noane, Ovi Pascu,

Ioan Augustin Pop, Antoniu Pauna,

Adela Lia Rusu, Horea Salagean, Radu

Tirnovean, Doina Emilia Tatar, Mihaela

Tatulescu, Teodora Vlaicu

Curatoare: Milena Augusta Pop

25.05.2021

„Paradisul paradit”

Artist: Adi Judea

25.05.2021

„Tomberon ca si haina de gala”

Artisti: Ana-Maria Abrudan, Vioara

Bara, Mihai Stefan Badulescu, Paul

Blanda, Georgiana Brandt, Kuron

Bekesi Vilhelmina, Adrian Buzas, Dades

Campeanu, Diana Dragan Chirila, Liana

Corb, Nicola Corina, Horatiu Cristea,

Vera Dan, Daniel Daian, Erszebet

Dobos, Levente Dudas, Mihaela

Dumitru, Tiberiu Fekete, Tudor Francu,

Dorel Gaina, Gabriela Diana Bohnstedt

Gavrilas, Atila Gombos, Florina Silvia

Iepure, Radu Igazsag, Gabriel Jordan,

Adi Judea, Diana Otet, Mira Marincas,

Dan Mircea, Evelina Noane, Cristina

Gloria Oprisa, Teodor Pantea, Nada

Panait, Antoniu Pauna, Paul Horatiu

Peter, Ioan Augustin Pop, Oana-

Veronica Pop, Ovi D Pop, Teodora Pop,

Adela Lia Rusu, Somogyi Robert, Horea

Salagean, Marcel Slezinger, Teofil Stiop,

Mihaela Tatulescu, Radu Tirnovean,

Tomi Tothpal, Teodora Vlaicu

Curatori: Vioara Bara, Dorel Găină

26.06.2021

„Lumini si umbre”

Artist: Horea Salagean

26.06.2021

„Luntrea lui Caron”

Artisti: Teodora Vlaicu, Dorel Găină

Curator: Ramona Novicov

29.07.2021



„Caldura cuib al ruinei”

Artist: Daniel Daian

Curator: Aurel Chiriac

28.08.2021

„Amalgam Vizual”

Artist: Dan Hora

28.08.2021

PIATRA NEAMȚ

Galeria de Artă „Lascăr Vorel”

Piața Ștefan cel Mare, nr.15,

Artist: Lucian Gogu-Craiu

1-14.05.2021

Artist: Dumitru Bezem; 15-31.05. 2021

Artist: Carmen Cărbunariu

1-14.06.2021



„Orașul Artiștilor”

Curator: Ștefan Potop

15- 30.06.2021

Artist: Florin Mircea Zaharescu

1-14.07.2021

„Polifonic”

Artist: Romeo Ionescu, Ciprian

Romaniuc

15-31.07.2021

„Diversitate în portret”

Artiste: Carmen Voisei, Florentina

Oțetea

1-14.08.2021

„Generații”

Artisti: Rafail Apostol, Ștefan Potop

15-31.08.2021

PITEȘTI

Galeria de Arta Metopa

Pta Milea Vasile Gen. 4

„Concret ECLECTIC”

Mirabela Bedereagă

Curator: Cîrstina de la Studina

23.08. - 12.09.2021

Tabăra Națională de Creație Plastică

Marius-Viorel Ivanovici și Emanuel

Eduard Fleancu, din Pitești, Suzana

Fîntînariu, Sarah Raluca Denisa

Miulescu și Costin Brăteanu, din

Timișoara, și Cristian Sima, din

Râmnicu Vâlcea.

20.08.2021

PLOIEȘTI

Galeria de Artă

Str. Piața Victoriei nr. 4, Ploiești

“Salonul de primăvară”

mai 2021

Cornelia Dedu Victoria - pictură

27.05. - 09.06.2021

„Dialog în lumină”

Florica Ionescu

10 - 24.06.2021

„LIBERA”

Diana Lemnaru, Andrei Nistor, Dragoș

Mînculescu,

5 - 15.08.2021



RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex”

Str. Calea lui Traian nr.114, Bloc L,

Centru, parter

http://www.uapvalcea.ro/

„Tandem Cromatic III”

Artisti : Rafael Francisc Matiaș, Diana

Popovici Matiaș

9.04-6.05.2021

„SOLO SHOW 65”

Artist: Corneliu Drăgan Târgoviște

7.05-3.06.2021

„Fragmente de culoare”

Artisti: Florentin Sîrbu, Marin Deaconu,

Anca Deaconu, Gheorghe Fărcășiu,

Alfred Ipser, Ovidiu Filipov, Mariana

Constantinescu, Ana-Maria Ceară,

Gheorghe Constantin, Cristina

Tudorache, Aneta Fătu, Gheorghe

Caruțiu, Daniela Turcanu, Sinziana

Romanescu, Horia Fărcășiu, Mihaela

Onesa, Turan Babagean, Daniela

Tomoei, Lacme Ifrim, Laura Armeanu,

Ioana Maier

4.06-1.07.2021

„Destine în dialog”

Artiste : Ofelia Huțul și Mariea Boz

2-26.07.2021

„Salonul Județean de Artă”

Curator: Gheorghe Dican

Artisti: Silviu Preda, Corina Croitoru,

Răducu Marin, Gizella Popescu, Bianca

Popa, Natalia Ștefan, Valeriu Jabinschi,

John Mielcioiu Boștină, Mara Diaconu,

Ion Cornea, Laura Stoian, Georgiana

Poenaru, Traian Ștefan Boicescu,

Viorica Drăghici Ciorăță, Cristina

Cercelaru, Sergiu Plop, Theodora

Scurtu, Constantin Stan Neacșu,

Claudiu Schiteanu, Olga Popescu,

Maria Crișan Gaghel, Alexandra

Ungureanu, Ștefania Prujoiu, Petti

Velici, Cristian Sima, Daniela Deaconu,

Tina Popa, Angela Tomaselli, Ramona

Șlug, Mihai Chițu, Cristina Bacicu

Botez, Cătălin Podoleanu, Marcel Duțu,

Petru Vasii

30.06-9.09.2021

Galeria Cozia Pasaj 1 și 2

Râmnicu Vâlcea, Str. Calea lui Traian,

Pasaj pietonal Cozia

„Structuri”

Curatoare: Georgiana Poenaru

Artisti: Alexandra Ungureanu, Amalia

Tirică, Andreea Hereșanu, Aurelia

Ceucă Sanda, Cătălin Podoleanu,

Claudiu Schiteanu, Cristina Bacicu

Botez, Cristian Sima, Constantin

Neacșu, Daniela Deaconu,Georgiana

Poenaru, Gheorghe Dican, Ion Cornea,

Marcel Duțu, Mădălin Ștefan, Mihai

Chițu, Olga Popescu, Petti Velici,

Ramona Șlug, Silviu Preda, Ștefania

Prujoiu, Theodora Scurtu, Sergiu Plop,

Francescco Bubba

9.04-6.05.2021



„Ipostaze nostalgice”

Artist: Ioan Pop Prilog

7.05-3.06.2021

„Geometrii”

Artisti: Cristina Bacicu-Botez, Bromium

Barbaris, Ana Maria Ceară, Mihai Chițu,

Maria Cioată, Mariana Constantinescu,

Daniela Deaconu, Gheorghe Dican,

Marcel Duțu, Andreea Hereșanu,

George Hociung, Irina Ionescu, Răzvan

Mitruț, Dragoș Neagoie, Cătălin Oancea,

David Leonid Olteanu, Virgiliu Parghel,

Marian Petre, Cătălin Podoleanu,

Georgiana Poenaru Rădău, Olga

Popescu, Ioan Pop Prilog, Silviu Preda, Aurelia Sanda, Emilian Savinescu, Claudiu Schiteanu, Theodora Scurtu, Florentin Sirbu, Ruxandra Socaciu, Daniel Stancu, Ramona Şlug, Mihaela Tătulescu, Radu Tîrnovean, Angela Tomaselli, Ioan Aron Țăroi, Victoria Țăroi, Alexandra Ungureanu, Petti Velici, John Mielcioiu Boştină
Curatori: Ramona Şlug, Mihai Chiţu
4.06-1.07.2021

„Artă Plastică Contemporană din România”
Curator: Amy Vasilescu
Artiști: Mihai Chiţu, Irina Ionescu, Cristian Sima, Nahum Sternberg, Ramona Şlug, Petru Vasii, Ammar Alnahas, Otilia Anastase, Marius Barb Barbone, Dalina Bădescu, Mariea Boz, Zuzu Caratănase, Răzvan Dragoş, Daniela Frumuşeanu, Cristina Georgescu, Horia Gherghina, Claudiu Victor Gheorghiu, Mirela Hagiu, Ofelia Huţul, Maria Jarda, Gheorghe Lisiţă, Dumitru Macovei, Florin Mocanu, Mihai Moldovanu, Gheorghe Mosorescu, Mircea Năstase, Lisandru Neamţu, Cristina Gloria Oprişa, Valter Paraschivescu, Simona Pascale, Alexandra Pinte, Cătălin Podoleanu, Barbara-Brigita Popa, Tudorel Predan, Sorin Purcaru, Ioana Raica, Eva Radu, Ana Roşoga, Tudor Şerban, Liviu Şoptelea, Florin Şuţu, Iris Bianca Teodorescu, Victoria Țăroi, Ioan Aron Țăroi, Alina Ursachi, Amy Vasilescu
2-26.07.2021

„Expoziție personală de pictură”
Artist: Francesco Bubba
Curator: Gheorghe Dican
30.07-9.09.2021

MUZEUL DE ARTĂ „Casa Simian”
Râmnicu Vâlcea, str. Carol I, nr. 25
„Cocoşii”
Artist: Marius Ghica
15.04-9.05.2021

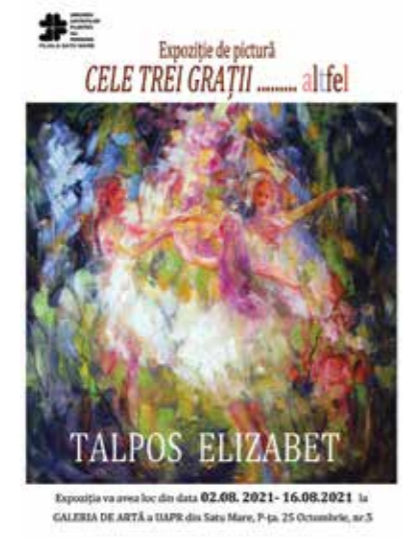
„Joie de vivre”
Artista: Maria Oancea
20.05-23.06.2021
FOTO - Afis-Oancea Maria-facebook

„Poporul pierdut”
Artist: Marius Oprea
24.06-16.07.2021

MUZEUL SATULUI VÂLCEAN – Bujoreni
A IV-a ediție a expoziției de icoane a grupului „Școala de la Vlădești” și lansarea volumului postum „Înălțătoarea smerenie –Cuvinte din Cuvânt” de Alexandru Nancu
Curator: Luiza Barcan

Participanți: Anca Bălăsoiu, Augustin Cantea, Tania Costea, Dan Diaconu, Aurora Filigean, Ion Filigean, Irina Ionescu, Mihail Ionescu, Pr. Sorin-Ioan Părăuseanu, Filofteia Pisăru, Denisa Maria Șopîrlă, Constantin Țanea, Petru Văsâi, Theano Askounitou, Diana Ganatsiou și Katerina Siakavara
21.05-18.06.2021

SATU MARE
Galeria de artă a UAP Satu Mare
Piața 25 Octombrie nr. 5, Satu Mare,
“Cele trei grații...altfel”
Artista: Talpos Elisabeta
2- 16.08. 2021



Muzeul de artă, Satu Mare
Satu Mare, Piața Libertății nr. 21.
„Micul Prinț”
Artiști: Membrii UAPR și invitați din țară și străinătate
Curator: Cristina Gloria Oprişa
14.05-14.06.2021

SIBIU
Muzeul de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal
Piata Mare nr. 4-5
“Absențe încercuite”
Artist: Maxim Dumitras
Curatori: Maria Bilasevschi. Alexandru Constantin Chituta
12.05.2021

„Interferențe”
ion Tămăian și Raluca Oros
Curator: Iulia Mesea
16.06. - 04.07.2021

“Life&Art”
Colectia Oprea Carabulea
Curator: Alexandru Constantin Chituta
6.08.2021

Salonul Internațional de Arte Vizuale al Filialei UAP Sibiu
Curator: Iulia Mesea
12.08. - 26.09.2021

SUCEAVA
Galeria de arta “Ion Irimescu”
Strada Ciprian Porumbescu Nr.1, Suceava 720066
„Fereastra”
Artiști: Alin Constantin Agape, Iulian Asimionesei, Sorin Baciu, Oana Chilariu Moruz, Adrian Gavrilean, Oana Ruxandra Hrisca, Viorica Moruz, Pusa Pislaru, Sebastian Ratiu, Camelia Rusu Sadovei, Dumitru Rusu, Constantin Ungureanu Box
24.06.2021

“Plain Air”
Artist: Daniel Pintilie
20.08.2021

RomanArt Gallery
„Miraculosul palpit al unui fir de lână”
Artista: Lucia Puscasu
20.08.2021

TÂRGU JIU
Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr.27, parter
„Sacrul în Artă”
Curator: Valer NEAG
29.04– 12.05.2021

„Expresionismul alegoric”
Artist: Mihai Plăveți
Curator: Vasile FUIOREA
13.05 – 26.06.2021



„Elemente ale arhitecturii religioase și laice din Oltenia în genul peisajului Urban și Rural”
Curator Conf.univ.dr. Vasile FUIOREA
27.05-09.06.2021

„Textil Art”
Artiste: Cristina Cioplea, Mariana Frățița, Lucica Popescu

Curator: Dorina CIOPLEA
17.06 –01.07.2021

„Spectrul Speranței II”
Artist: Marcel Bunea
Curator Vasile FUIOREA
02.07-01.08.2021

“50”
Artist: Lucian Bistreanu
Curator Vasile FUIOREA
06.07- 16.08.2021

TG MURES
Galeria ART NOUVEAU, Tg.Mureș
“Expoziție personală”
Artist: Gherghe Anghel
Curator: Oliv Mircea
14.05-12.06.2021



“Expoziție personală”
Artist: Dacian Andoni
Curator: Oliv Mircea
15.06-11.07.2021

Artist: Losonczi Bela
Curator: Losonczi Bela
16-30.07.2021

“Salonul de culptura”
Curatori: VERRES, MAKKAI
2-18.08.2021

“Expoziție personală”
Artist: Szasz Sandor
Curator: Szasz Sandor
29.08-8.09.2021

TIMIȘOARA
Galeria de Artă „Helios”
P-ța Victoriei nr. 6 parter
https://www.facebook.com/galeriahelios.timisoara, uapt.cjtimis.ro

“FRESH”
Artist: Sorin Scurtulescu
08-29.05.2021

„Expozitie omagiala 70 UAP Filiala Timisoara”
Artiști: 115 artisti membrii ai Filialei Timisoara UAP
Curatoare: Daniela Constantin, Adriana Lucaciu
19.06-09.07.2021

„Orga Imaginara in Padurea de Corali”
Artist: Dumitru Popescu
19.06-09.07.2021

„Intre Materie si Sens”
Artista: Lelia Brinda
Curatoare: Daniela Constantin
10-23.07.2021



„Blue Point”
Artiști: Nora Novac, Catalina Crainic, Rodica Herac, Mihaela Horga, Ioana Oprisa, Geli Simion
Curatoare: Nora Novak
24.07-13.08.2021

„Dincolo de Negru”
Artist: Atila Gombos
Curator: Stelian Acea
14-27.08.2021

Galeria “Park”
Str. George Enescu, Nr.1.
website https://uapt.cjtimis.ro;
„REVELATIO - Comprehensiunea spiralei”
Artist: Camil Mihăescu
Curator: Marcel Munteanu
14.05-18-06.2021

“ Surse si Resurse ale Imaginii”
Artiști: Oana Bulimar Henciu, Stefan Curelici, Stefania Fofiu, Alexandra Gutu, Andreea Marinescu, Andra

Motoc, Horatiu Peter, Natalia Silaghi, Florentina Termure, Madalina Trofin
Curatori: Daniela Constantin, Dacian Andoni
25.06-15.07.2021

„Emotia. Transpunerea Cotidianului in Pictura”
Artista: Oana Popescu
Curatori: Daniela Constantin, Dacian Andoni
16-30.07.2021

DROBETA TURNU SEVERIN
Sala Gheorghe Anghel, Palatul Culturii “Teodor Costescu”
Bulevardul Carol
„Desene in limba română”
Artist: Florin Preda-Dochinoiu
13.05.2021

TULCEA
Galeriile de Artă
Str. Isacei, Bl. M1

“Salonul de Grafică și Desen 2021”
Curator: Doru Luchian
14.05-10.06.2021

“CALEIDOSCOP”
Curator: Adrian Pal
9.07.2021

“Variațiuni în tonuri și nuanțe”
Artist: Adrian Pal
9.07-12.08.2021

TULCEA FEST '21
Curator: Doru Luchian
18.08-30.09.2021



SPAȚII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

Mai - August 2021

BUCUREȘTI Anca Poterașu Gallery

Str. Popa Soare 26, sector 2023983, București
www.ancapoterasu.com
„de altundeva, altceva decat mine insami”
Artista: Aurora Kiraly
8.05 - 04.07.2021



„Occupy the blockchain”
Artiști: Cote d'Acum, Ada Mușat, Aeul, Alex Baci, ATOMA, ERPS, HOMEBOY LDJ, Irl, Kero Zen, Lucian Sandu Milea, Obie Platon&Adistu, Ortaku, Pisica Pătrată, Pande, robert OBERT, SeReBe
Curatoare: Raluca Nestor Oancea
21.07-04.08.2021

AnnArt Gallery
Str. Andrei Muresanu 1, București
www.annartgallery.ro
„Neon heart”
Artist: Gheorghe Fikl
Curator: Gabriela Massaci
18.05 – 3.07.2021



„Erai și tu acolo.”
Artistă: Ioana Nicoara
07.07 - 13.08.2021

Galeria creArt
Piața Alexandru Lahovari nr. 7, București
„INEVITABLE - Denisa Berceanu”
Artista: Denisa Berceanu

Curator: Cristina Milea
17.07-15.08 2021

„Butterflies et al.”
Artist: Sebastian Comănescu,
23.08-15.09.2021

ETAJ artist-run space
Str. George Enescu, nr. 43
„ExpandingEGO”
Artist: ZEVIdeanu Ionut
01.06.2021

„Negotiating Reality”
Artisti: Ada Muntean, Mathias Bar, Taisia Corbuț, Mircea Modreanu, Andrei Tudoran, Ruxandra Tudoran
17.06.2021

„Hang me out to dry”
Artist: Adrian Ghiman
1.07.2021

„Body type”
Artist: Pulsar Sinaps
2.09.2021

GAEP. Eastwards Prospectus Gallery
Str. Plantelor nr. 50, sector 2
www.gaepgallery.com
„Meditation upon Measure”
Artist: Mircea Stănescu
Curator: Liviana Dan
5.06 – 31.07.2021



Goodbuy Gallery
www.instagram.com/goodbuy.world
„When They Speak (OPEN LAB)”
Artista: Alicia Jeannin
Curator: Qoute--Unqoute x Bucharest AIR
24-30.05.2021

„TROLL SWAMP”
Artișt/i: The MYCOLOGICAL TWIST
Curator: Qoute--Unqoute
20-26.05.2021

IVAN Gallery
Str. Dimitrie Grecescu 13,
www.ivangallery.com
„Secret Language”
Artiști: Silvia Amancei & Bogdan Armanu, Sandor Bartha, Elijah Burgher, Cristina David, Irina

Gheorghe, Iulia Toma, Jaro Varga,
Mădălina Zaharia
28.05 - 10.07.2021

„There Are Dreams That Walk With Us in Our Shadowy Reality”
Artiște: Maria Băcilă, Lorena Cocioni, Nicoleta Mureș, Mihaela Vasiliu
Curator: Colectivul Aici Acolo
22.07 - 28.08.2021

Laborna
str. Icoanei nr. 17
https://laborna.ro/
“Bătălia de la Neptun/ Neptune Battle”
Artista: Naiane Vatavu
8.06-08.08.2021



Leilei Gallery
Aurel Vlaicu 88-90 030167 Bucharest, Romania
„This will age really well”
Artisti: - Laurian Bardoș, George Crîngașu, Lucian Hrisav, Ioana, Bernard Joisten, Albert Kaan, Nicoleta Mureș, Marina Oprea, Lost.Optics, Dan Perjovschi, Zafgod
08.07-19.08.2021

Galeria MOBIUS
Str. Mendeleev nr. 2, București
www.mobius-gallery.com
„Paradise of lost desires”
Artista: Codruța Cernea
21.05-26.06.2021

„VENOM”
Artist: Mathias Bar
22.07-21.08.2021

Galeria Nicodim
Strada Băiculești, nr. 29
„Long Walk”
Artist: Devin B. Johnson:
29.05 - 3.07.2021

„Papa Ragazze”
Artisti: Liliana Basarab, Alejandra Hernández, Stacy Leigh, Mosie Romney, Ed Ruscha, Jennifer West
22.07.-21.08.2021

Galeria ROMANĂ
Bd. Lascăr Catargiu, nr 1 (Piața Romană). www.galeriaromana.ro
"Geometrie"
Artiști: Marin Mihai Horea, Mihai

Sarbulescu
Curator: Emil Ene
13.04-12.05.2021

"Vazduhurile gherontice si alte isparavi iconice" a Cuviosului Gherontie
Curator: Emil Ene
15 – 31.05.2021

"Kaleidoscope 02"
Artist: GABRIELA PROSSZER - ALBERT
Curator: Monica Andronic
2.06 – 02.08.2021



"Daruri"
Artiști: Grupul Prolog, Vasile Gorduz, Grupul Noima, Silvia Radu, Mihai Horea, Ruxandra Grigorescu, George Hristea, Bogdan Vladuta, Cristian Ditoiu, Marin Mihai Horea
Curator: Emil Ene
08.07 – 08.09.2021

Sandwich
Str. Băiculești 29
http://sandwichgallery.ro
„Ars Longa, Vita Brevis (Vârsta artistului e tinerețea)”
Artist: Teodor Graur
04.06 – 31.07. 2021

Sandwich Offspace
Atelierele Malmaison etajul 2, Calea Plevnei 137C, București
www.sandwichgallery.ro
„Avatar”
Artista: Elena Scutaru
21.05 – 11.07.2021

Galeria SECTOR 1
Str. Băiculești nr. 29, sector 1
www.sector1gallery.com
„The Invention of Me / Invenția Eului - solo presentation Iulian Mereuță”
Ami Barak, Curator
29.04. - 1.09.2021



SAC @ MALMAISON
Strada Plevnei nr. 137C, et. 2
„Fusion AIR – Structuri Convertibile”
Artiști: Aura Bălănescu, Ciprian Ciuclea, Floriana Căndea și Peter Gate
Curatoare: Olivia Nițis
11.06-03.07.2021

SUPRAINFINIT Gallery
Strada Mantuleasa, nr. 22
www.suprainfinit.com
„Demers de restaurare”/„Exercițiu de umilință”
Gheorghe Ilea, Ana Lupaș
15.05-12.06.2021



„Lolers in the night”
Artista: Kristin Wenzel
Curator: Frank Motz
17.06-17.07.2021

„The conch shell”
Artiste: Thea Gvetadze, Maria Schumacher, Tzusoo
18.06-24.07.2021

Muzeul Național al Țăranului Român
Șoseaua Kiseleff nr. 3, sector 1
www.muzeultaranuluiroman.ro
„Ballad of escape”
Artisti: Piotr Armianovski, Olimpiu Bandalac, Marinette Dozeville, Sorin Florea, Halasz Gloria, Frederic Liver, Stanca Soare, Santiago Reyes
05.08 – 05.10.2021

“Rapirea din serai”
Artist: Eugen Raportoru
Curator: Iliana Schileru
06.08-05.09.2021

„Semne și simboluri I”
Artist: Aurel Petrescu
Curator: Marius Tita
19.08-5.09.2021

Muzeul de Artă Recentă (MARE)
Bd. Primăverii nr.15, sector 1, București
„A chart between 5 worlds / O diagramă între 5 lumi”
Artist: Matt Mullican
Curator: Erwin Kessler
24.06-20.09.2021

CLUJ NAPOCA
Centrul de interes
Strada Fabricii de Chibrituri 9A
MONOCHROME STORIES
The Antal - Luszti Collection.
Debrecen
10.08 - 28. 09. 2021



„Ceci est une expo - Facultea de Arte Plastice UAD”
17 - 30.07.2021

KOLONIE WEDDING - Berlin
Contemporary Art in Romania
29.06. - 10.07.2021

MATCA artspace
Calea Turzii 21
„Forward Diving Into The Inhabited Core Of A Tiny Spotlight”
Artisti: Dan Beudean, Radu Oreian, Mihai Teodorescu
22.05-22.06.2021

„To be more site-specific”
Artisti: Ana Avram, Roberta Curcă, Alexandra Freye, Wei Kang Beh, Sibi Bogdan Teodorescu
29.06 – 20.07. 2021

„Show-off 4”
Artisti: Ana Botezatu, Lucian Indrei, Sabina Suru, Lorena Cocioni, Matei Toșa, Xavier Robles de Medina, Oana Fărcaș, Sasha Bandi, Alexandra Mocan, Vlad Brăteanu, Xenia Roth, Ioana Iacob, Alexandru Muraru, Vlad Olariu, Alexandru Mihai Budeș, Ioan Grosu, Ionuț Claudiu Vancea, Lisa Marie Schmitt, Gwen, Oana Pop, Luca Florian, Cătălin Ilie, George Crîngașu, Giulia Crețulescu, Mihai Teodorescu, Dan Beudean, Sibi Bogdan Teodorescu
24.07.2021

Muzeul de Artă Cluj Napoca
Piața Unirii nr.30, 400098, Cluj Napoca
www.macluj.ro
Artist: Gheorghe I. Anghel
14.04-09.05.2021
„A matter of light”
Artista: Irina Dora Magurean
21.04-09.05.2021

„Bencsik János 75+1”
Artist: Bencsik János

28.04-16.05.2021

„Erewhon/Nohwere”
Artista: Tincuța Marin
6-23.05.2021

„Expozitie aniversara”
Artist: Romulus Ladea
13-30.05.2021

„Dialog vertical”
Artist: Iurie Cojocar
12-30.05.2021

„Zbor”
Artist: Adam Keleti
Curator: Dan Breaz
3-13.06.2021

„Suddenly Clear”
Artisti: Diana Popuț, Mihai Plătică
23.06-4.07.2021

„Pictura, grafica, documente de arhiva”
Artist: Biró József
23.06-4.07.2021

„Materie și Spirit /Anyag és szellem”
Artisti: BAKSAI József, BARTL József, BÁCŠ Emese, BÁTAI Sándor, BIRKÁS István, BUDAHÁZI Tibor, DRÉHER János, GÁLL Ádám, HAJDÚ László, HARASZTY István, HÉRICS Nándor, KOVÁCS Johanna, KOVÁCS László, MATA Attila, MAZALIN Natália, M. NOVÁK András, PAIZS László, PATAKI Tibor, SERÉNYI H. Zsigmond, SZÉKÁCS Zoltán, T. HORVÁTH Éva, ZÁBORSZKY Gábor
30.06-17.07.2021

„Ultima Vamă”
Artist: Vasile Pop
Curator: Florin Gherasim
7-25.07.2021

„Retrospectiva: Albert Nagy
Artist: Albert Nagy
Curatori: Beáta Bordás, Sebestyén Székely
30.7-12.09.2021

„Culoare și formă”
Artist: Simon Endre
20.07-08.08.2021

„Perspective Paralele - Párhuzamos Perspektívák”
Artiste: Mayer Hella, Katona-Zsombori Mária, Póka Zsombori Erzsébet, Zsombori Erzsébet
28.07-14.08.2021

Institutul Français de Cluj
I.I.C. Brătianu 22, 400079, Cluj-Napoca
„Plus ou moins”
Artista: Heidi Tradnik

Curatoare: Lina Țărmure
12-24.05.2021

„Réalités corporelles: des identités incertaines”
Artista: Ada Muntean
Curatoare: Lina Țărmure
27.05.8.06.2021



„România în Realitate Augmentată”
Artist: Octavian Pavel
10.25.06.2021

Galeria Quadro
Str. Samuil Micu 7, https://galeriaquadro.ro
„Lumi minuscule. Proiecte de papusi si decoruri de Botar Etit”
Cercetare si regie: Palocsay Kisó Kata –
Curator: Székely Sebestyén
14.05-18.06.2021

„Millions of ruins”
Artiști: Adrian Ganea, Thea Lazăr, Flaviu Rogojan
27.05 – 23.06.2021

„Nagy Albert. Retrospectiva”
Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Piața Unirii nr. 30.
Curatori: Beáta Bordás, Sebestyén Székely
30.06 – 12.09.2021

White Cuib
Str. Franklin Delano Roosevelt, nr. 2/1
„Avem nevoie de ceea ce este”
Artisti: Alexandra Mureșan, Dan Alban, Răzvan Botiș
18.06-8.07.2021

„Rustle & Wind”
Artista: Adelina Cacio
Curatoare: Alina Andrei
22.07-22.08.2021

„Take a look inside”
Artist: Cristian Avram
27.08-15.09.2021

CRAIOVA
Galerie Electroutere
„Positive vibration”
Artist: Johannes Hugo Stoll
21.06 – 01.08.2021

IAȘI
BORDERLINE ART - Space
Belvedere nr.18
www.borderlinespace.com
„Prêt-à-lutter” a artistului
Artist: Cătălin Rulea
11.06.2021



TIMIȘOARA
Art Encounters
Bd. Take Ionescu, Casa ISHO, nr. 46C, et.1, Timișoara. artencounters.ro
„I feel something, don't know what”
Artiști: Zofia Gramz, Lera Kelemen, Ana Kun, Janusz Łukowicz, Andreea Medar, Carmen Nicolau, Paulina Pankiewicz, Pusha Petrov & Miki Velciov, Anna Siekierska, Mikołaj Szpaczyński, Sorina Vazelina, Marta Węglińska
Curatori: Diana Marinc, Magda Kardasz
15.04-5.06.2021

„The Third Woman – Acțiönism, artă performativă și atitudini”
Artiști: Matthew Antezzo, Alexandru Antik, Maja Bajević, Rosa Barba, John Bock, Geta Brătescu, Günter Brus, André Cadere, VALIE EXPORT, Peter Weibel, Heinz Frank, Dorothee Golz, Ion Grigorescu, Ana Lupaș, Tracey Moffatt, Hermann Nitsch, Miklós Onucsán, Rudolf Polanszky, Lisl Ponger, Dieter Roth & Arnulf Rainer, Christoph Schlingensief, Rudolf Schwarzkogler, Decebal Scriba, Patricia Teodorescu, Milica Tomić, Doru Tulcan, Sorin Vreme, Franz West & Andreas Reiter Raabe
Curatori: Ami Barak, Diana Marincu, Gia Țidorescu
17.06-7.08.2021

Kunsthalle Bega
Calea Circumvalațiunii 10.
www.kunsthallebega.ro
„HEARTBEAT 20”
Artisti: 2 META, Dan Acostioaei, Ana Adam, Felix Aftene, Andreea Anghel, Apparatus 22, Cătălin Bădărau, Dragoș Bădiță, Liliana Basarab, Ioana Bătrânu, Matei Bejenaru, Biroul de Cercetări Melodramatice (Irina Gheorghe & Alina Popa), Răzvan Boar, Andreea-Lorena Bojenoiu, Bogdan Andrei Bordeianu, Irina Botea Bucan, Ștefan Botez, Claudia Brăileanu, Michele Bressan, Cătălin Burcea, Ion Condiescu, Elena

Copuzeanu, Ștefan Radu Crețu, Giulia Cretulescu, Larisa Crunțeanu, Cristina David, Raluca Ilaria Demetrescu, Daniel Djamo, Megan Dominescu, Arantxa Etcheverria, Belu Simion Făinaru, Irina Gheorghe, Dani Ghercă, Bogdan Gîrbovan, Ana Golici, Nicolae Golici, Daniel Gontz, Teodor Graur, Dragoș Hanciu, Dorina Horătău, Gheorghe Ilea, Adelina Ivan, Mihaela Kavdanska, Dilmiana Yordanova, Iosif Király, Aurora Király, Kund Kopacz, Stela Lie, Petru Lucaci, Dragoș Lumpan, Maria Manolescu, Ana-Maria Micu, Mihai Mihalcea (Farid Fairuz), Olivia Mihălțianu, Alex Mirutziu, Gili Mocanu, Patricia Moroșan, Ciprian Mureșan, Sorin Neamțu, Maurice Mircea Novac, Alexandru Păsat, Cosmin Paulescu, Romelo Pervolovici, Delia Popa, Marilena Preda Sânc, Cristian Răduță, Sandu-Eugen Raportoru, Carmen Rasovszky, Gheorghe Rasovszky, Lea Rasovszky, Bogdan Rața, Ioana Sisea, Larisa Sitar, Alexandru Solomon, Mircea Stănescu, Liviu Stoicoviciu, Patricia Teodorescu, Dan Vezentan, Bogdan Vlăduță, Dilmiana Yordanova, Mihai Zgondoiu, Marian Zidaru, Victoria Zidaru
Curator: Călin DAN
14.05-11.07.2021

„L'Anatomia del Cavallo”
Artist: Dan Vezentan
28.05-11.06.2021

Jecza Gallery
Calea Martirilor 51/52-53
„Light clarity avocado salad in the morning”
Andrei Arion, Ana Avram, Anca Barjovanu, Traian Chereches, Lorena Cocioni, Otto Constantin, Florina Dragus, Matei Dumitriu, David Farcas Luca Florian, Adela Giurgiu, Marius Ghita, Gwen, Raisa Hagi, David Horvath, Nicoleta Mures, Andrei Pitut Abel Rad, Ioana Stanca, Alexandra Tudosia
Curator: Horațiu Lipot
22.07.2021



GALERII DE ARTĂ ROMÂNEȘTI DIN STRĂINĂTATE Mai - August 2021

GERMANIA - BERLIN
Anaid Gallery
Zimmerstrasse 90, 1st Floor
www.anaidartgallery.com
Mythical flesh
Alexandru Rădvan
Curatori: Mark Gisbourne, Diana Dochia
21.04. - 26.06.2021

Galeria Plan B
Potsdamer Strasse 77-87, 10785 Berlin
www.plan-b.ro
Sorin Campan
Curator: Mihai Pop
25.06-31.07.2021



„Mies in Mind”
Camilia Filipov, Emilian Mocanu
20-22.08.2021

SUA - LOS ANGELES
Mihai Nicodim Gallery
1700 S Santa Fe Avenue, 160
Los Angeles, CA 90021
www.nicodimgallery.com
„Jorge Peris: Desembarco en el País de Nunca Jamás”
Jorge Peris
17.07. – 21.08. 2021

„Michiel Ceulers: Scissor Valley People (Birds of a Feather Flock Together)”
17.07. – 21.08. 2021

„Stanley's Circus”
15.05. – 26.06.2021

EXPOZIȚII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN Mai - August 2021

ICR BERLIN
Reinhardtstr. 14, 10117 Berlin, Germania
“Tradiție și feminitate”
Colecția Virginia Linul
9.07 – 27.08.2021



ICR BRUXELLES
107 Rue Gabrielle, 1180 Uccle
Gabriellestraat 107, 1180 Ukkel
www.icr.ro/bruxelles/
Galeria ICR Bruxelles
„Vibratii in 3 D”
Artist: Marian Sava
01.06 – 31.09.2021

Galeria 'Bubble'n'Squeak'
Avenue Van Volem 316, Bruxelles
Website: https://bubblensqueak.space/
„Electric crossroads”
Artisti: Paul Neagu, Octav Grigorescu, Ioana Bătrânu, Dan Mihălțianu, Andreea Albani, Ciprian Mureșan, Nicolae Romanițan, Șerban Savu, Ciprian Mureșan, Eugenia Pop, Mircea Cantor
Curator: Radu Oreianu
5.06 – 31.07.2021



Jardin das Comunidades, orașul Almancil, regiunea Algarve, Portugalia
Sculptura „Zbor” a artistului Ștefan Radu Crețu, expusă temporar în Jardim das Comunidades din Almancil
Artist: Ștefan Radu Crețu
8.08.2020 – 31.05.2021

ICR LISABONA

Rua Dr. Antonio Cnândido, nr. 18
„50 de ani de la dispariția lui Max Hermann Maxy”
Artist: Max Hermann Maxy
Curator: Lucian Pricop
19.08-10.09.2021

ICR LONDRA

1 Belgrave Square SW1X 8PH
„Yellow Flowers/Flori galbene”
Artist: Bogdan Mihai Radu
2 – 10. 08.2021

ICR MADRID

Plaza del Cordón, 1, bajo derecha 28005
Madrid, Spain
“Maramureș: tradiții și povești”
Artisti: Felician Săteanu, Mihai Ian Nedelcu, Costas Dumitrescu, Ovidiu Grovu, Călin Andra, Cornel Hlupină, Robert Kovacs, Gheorghe Petrilă, Sorin Onișor, Ionel Onofraș, Karin Lachner, Gabriel Motica, Rada Pavel, Vasile Timur Chiș
6.06-15.08.2021



ICR NEW YORK

200 East 38th Street
“Art Fights Corona - Artists React to the Pandemic - Works & Talks Series”
Artisti: Ioana Ciocan, Megan Dominescu, Daniel Radulescu, Radu Pandeale, Mihai Zgondoiu, Vlad Nanca, Dan Badea, Sasha Meret
01.05-19.06.2021

ICR ROMA

ACCADEMIA DI ROMANIA IN ROMA

Valle Giulia, Piazza José de San Martin, 1 00197, Roma
“SPAZI APERTI 2021”
Artisti: Heike Baranovsky, Kevin Benham, Natividad Bermejo, Francesca Berni, Bea Bonafini, Gadea Burgaz, Alán Carrasco, Mathilde Denize, Gustav Dusing, Sara García, Yeyei Gómez, Marianna Maruyama, Alexandra Oancea, Eleni Odysseos, Steve Parker, Milly Peck, Estefanía Peñafiel Loaiza, Jane Maria Petersen, Javier Quinslant, Matei Stoenescu, Hayahisa Tomiyasu, Angels Viladomiu
Curator: Alexandra Oancea
07-21.07.2021

ICR STOCKHOLM

Västra Trädgårdsgatan 9, Stockholm
“Mirror, Mirror? -Contemporary Selfhood in Romanian Art”
Artisti: Alex Mirutziu, Dan Beudean, Ciprian Mureșan , George Cringasu, Hortensia Mi Kafchin, Marcel Rusu, Mircea Suciu, Mirela Moscu, Norbert Filep, Pavel Grosu, Radu Oreian, Tincuța Marin
Curatori: Carmen Casiuc, Ashik Zaman
3.09-1.10.2021

ICR VARSOVIA

Fryderyka Chopina 10 00-559 Warsaw, Poland
Centrul Internațional pentru Cultură de la Cracovia
Rynek Główny 25
“PLAKAT ‘60”
Artist: Octavian Neculai
24 .05-18.06.2021

“Revoluția rece. Societățile Europei Est-Centrale în fața realismului socialist, 1948-1959”
Artisti: Aurél Bernáth, Walerian Borowczyk, Hans Grundig, Renato Guttuso, Wojciech Fangor, Emil Filla, Arno Fischer, Jiří Kroha, Jan Lenica, Max Lingner, Hans Mattis-Teutsch, Andrzej Munk, Evelyn Richter, Willi Sitte, Władysław Strzemiński, Alina Szapocznikow, Werner Tübke, Kurt Weiler, Andrzej Wróblewski.
Curatori: Joanna Kordjak, Jérôme Bazin
27.05-19.09.2021

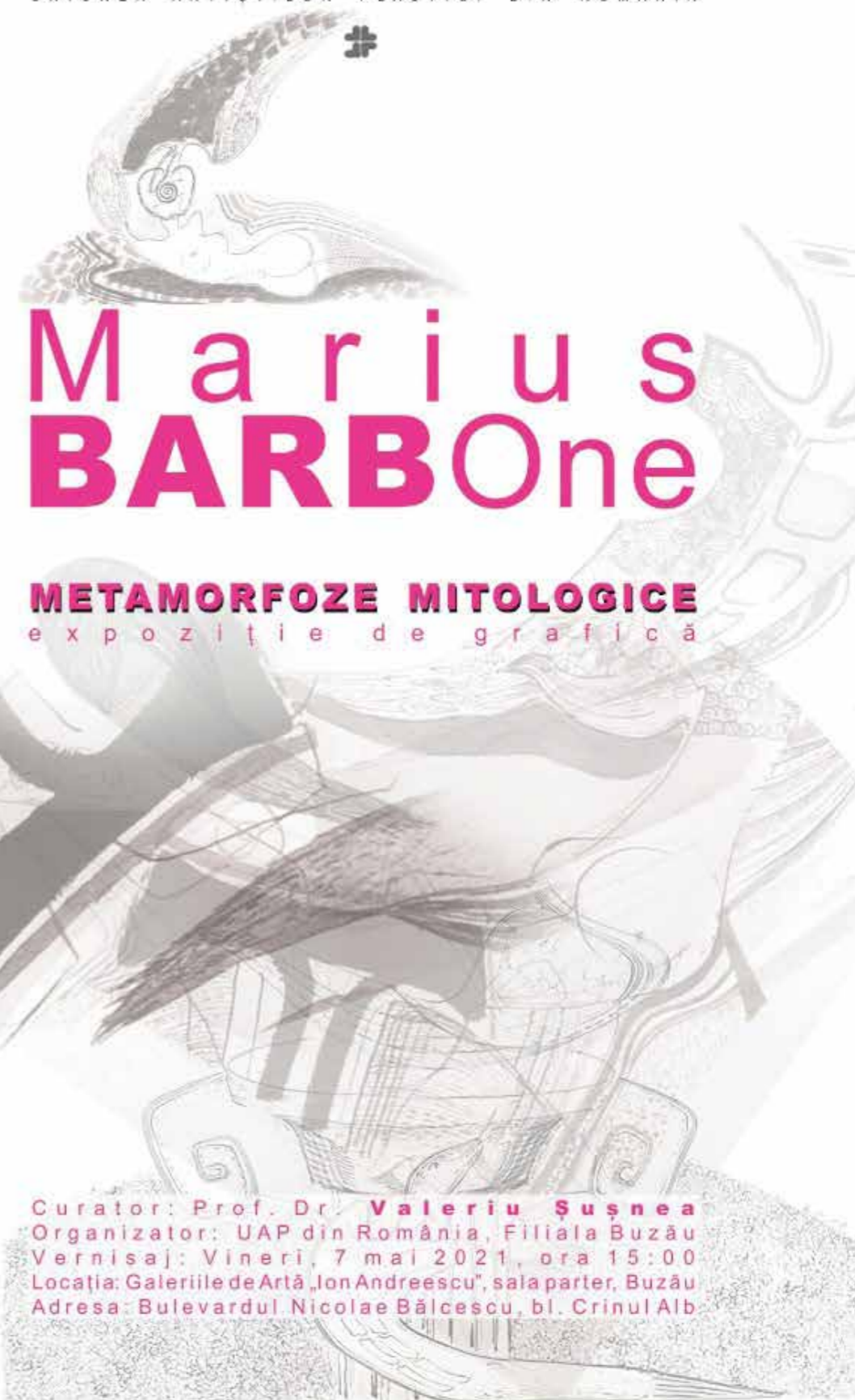


“Simt ceva – nu știu exact ce / Czuję coś. Nie wiem co / I Feel Something. Don't Know What”
Artisti: Zofia Gramz, Lera Kelemen, Ana Kun, Janusz Łukowicz, Andreea Medar, Carmen Nicolau, Paulina Pankiewicz, Pusha Petrov & Miki Velciov, Anna Siekierska, Mikołaj Szpaczyński, Sorina Vazelina, Marta Węglińska
Curatoare: Magda Kardasz, Diana Marincu
2.07–12.09.2021



Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha / Muzeul Artei și Tehnicii Japoneze Manggha
ul. M. Konopnickiej 26, Cracovia
„Ohara Koson. Xilogravuri japoneze din colecția Adrian Ciceu”
Curator: Ioan Paul Colta
04.07-12.10.2021

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA



Curator: Prof. Dr. **Valeriu Șuşnea**
Organizator: UAP din România, Filiala Buzău
Vernisaj: Vineri, 7 mai 2021, ora 15:00
Locația: Galeria de Artă „Ion Andreescu”, sala parter, Buzău
Adresa: Bulevardul Nicolae Bălcescu, bl. Crinul Alb

COLABORATORI

SORIN ANTOHI (n. 1957) - este istoric al ideilor, eseist și traducător. Membru în Academia Europaea. Mai multe la www.sorinantohi.org.

HOREA AVRAM - este istoric de artă și curator independent. Cercetează și scrie (mai ales) despre artă și cultura vizuală în relație cu noile tehnologii. Predă la Departamentul de Cinematografie și Media, Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca.

LISA BERGMANN - este o artistă și curatoare germană. Lucrările sale au fost expuse la dok.fest München, ZKM Center for Art and Media, Fotomuseum Winterthur, Zephyr Mannheim, Badischer Kunstverein etc.

DAN BREAZ - este critic și istoric de artă, scriitor. În prezent, este curator la Muzeul de Artă Cluj-Napoca. Trăiește și activează în Cluj-Napoca.

MAGDA CÂRNECI - este scriitor, critic și istoric de artă, curator. În prezent este redactor-șef al revistei ARTA.

CĂLINA COMAN (n. 1998) - a absolvit facultatea de Istoria și Teoria Artei și în prezent urmează cursurile masterului de Studii Vizuale și Curatoriale din cadrul Universității Naționale de Arte din București.

RUXANDRA DREPTU - este critic, curator și istoric de artă, specializat în artă modernă și contemporană. Actualmente este președinta secției de critică a Uniunii Artiștilor Plastici din România. Trăiește și lucrează în București.

BOGDAN GHIU - membru al Generației 80, scrie și publică poezie, eseuri (despre literatură, filosofie, media, artă, arhitectură, teoria și pedagogia traducerii, politică) și traduceri (peste 70) din filosofia și literatura franceză. Susține două rubrici săptămânale (în *Observator cultural* și pe *LiterNet*) și o rubrică cotidiană despre oraș (la Radio România Cultural).

ADRIAN GUȚĂ - este istoric și critic de artă, curator, conferențiar universitar. Conduce Catedra de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București. A fost redactorul-șef al revistei ARTA în 2000-2001.

VALENTINA IANCU - este cercetătoare cu studii de istoria artei și teoria imaginii, ce lucrează independent între București și Berlin. Practica ei este hibridă, bazată pe text și este împărțită între activitatea editorială, educațională, curatorială și de management.

MĂLINA IONESCU - este artistă, curatoare, doctor în arte vizuale și în prezent conduce Secția Educație a Muzeului Național de Artă Contemporană al României. A studiat pictura, practică instalația, intervenția în peisaj și environment-ul. Trăiește și activează la București.

EDITH LÁZÁR - este cercetătoare independentă, curatoare și teoreticiană de artă, ce locuiește în Cluj-Napoca, România. Este cofondatoare și face parte din colectivul curatorial Aici Acolo. Recent, a lansat platforma online Out of Stock - un jurnal speculativ despre modă și design.

HORAȚIU LIPOT - este manager cultural și curator. Activând inițial în piața secundară de artă, se ocupă în prezent de coordonarea proiectelor artistice ale galeriei Atelier 35 (din 2019), Witte Gallery (Uift - NL, din 2018), IOMO București.

ANDREI MATEESCU - este un artist care lucrează cu fotografia, absolvent al Universității Naționale de Arte din București susținându-și lucrările de licență și disertație în cadrul departamentului de Fotografie și Imagine Dinamică.

SZILÁRD MIKLÓS (n. 1981) - este artist vizual și cercetător. A fost membru activ în mai multe organizații non-profit din Cluj. A fost inițiatorul un program de atelier colaborativ și o platformă de publicare numită conset (www.conset.ro). În prezent este doctorand la Universitatea de Artă din Budapesta și lucrează ca asistent la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Din 2018 s-a alăturat echipei redacționale a revistei IDEA artă+societate.

AURELIA MOCANU (n.1957) - este crticic de artă și jurnalist. Publică în presa de specialitate articole despre arta contemporană începând cu 1983. Realizator la postul național de Radio al emisiunii *Arte Frumoose* (1995 -2017). Doctor în arte vizuale și lector invitat la Univesitatea Națională de Arte, București (2004-2009).

CRISTIAN NAE - predă cursuri de teoria și istoria artei contemporane și studii expoziționale la Universitatea Națională de Arte George Enescu din Iași. A beneficiat de burse și granturi de cercetare finanțate de Fundația Erste, Fundatia Getty, College Arts Association, The Clark Art Institute, Colegiul Noua Europă din București și Consiliul Național pentru Finanțarea Cercetării Științifice din România.

ANDRA NIKOLAYI - este sound artist și cercetător de origine Română. A făcut un master de istoria și teoria artei la Paris 8 cu profesorul Roberto Barbanti, cu un focus pe sound art, urmat de un masterat artistic la Ecole Naționale de Beaux Arts de Paris, specializat pe instalație și performance, coordonat de artiști Jean-Luc Vilmouth și Guillaume Paris.

RALUCA OANCEA - este licențiată în filosofie și Computer science, este o curatoare activă pe scena artei vizuale și o jurnalistă culturală specializată pe teme de estetică, artă contemporană și new media. Este lector universitar al Universității Naționale de Arte din București, la departamentul „Teorie, Cercetare”.

ADRIANA OPREA - e critic și istoric de artă. Publică constant eseuri și cronici de artă în Revista 22 și colaborează regulat cu Revista ARTA de la relansarea ei în 2010. Din 2006, lucrează ca cercetător și arhivist în cadrul Departamentului Documentare al Muzeului Național de Artă Contemporană din București, unde documentează activitatea artiștilor români contemporani și dinamica scenei de artă românești actuale.

LIA PERJOVSCHI - fondatoare și coordonatoare a CAA / CAA un proiect organic încă în proces (sub diferite denumiri din 1985) și KM (un proiect de cercetare interdisciplinar din 1999 până astăzi) Activitatea ei poate fi rezumată ca o călătorie de la corpul ei la corpul cunoașterii și a fost prezentată în mai mult de 700 de expoziții, prelegeri, ateliere din întreaga lume.

MARILENA PREDĂ SÂNC - este o artistă interdisciplinară, profesoară la Universitatea Națională de Arte din București. Este coordonatoare de doctorat în Arte Vizuale și scrie despre arta în spațiul public, feminism și practici artistice contemporane.

ILINA SCHILERU - este artistă și uneori curatoare și inițiatoare a unor alternative de expunere pentru artiști emergenți. În 2011 a creat un eveniment bienal sub umbrela Festivalului Internațional George Enescu, care s-a defășurat în trei ediții în București, în diverse spații de galerie și foaiere ale principalelor săli de concerte.

DIANA SÎNCEORZEAN - este absolventă a specializării Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca și a urmat cursurile programului de Masterat Practici Curatoriale Contemporane al Universității de Artă și Design din același oraș. A lucrat ca Asistent și Manager portofolii artiști la Galeria Quadro 21, iar în prezent este co-galerist al C&S Gallery.

CRISTINA STOENESCU - a absolvit studiile Facultății de Științe Politice la Universitatea din București, continuându-și studiile de master la Centrul de Excelență în Studiu Imaginii din cadrul Universității de Arhitectură „Ion Mincu” și la Universitatea din Maastricht cu specializarea în practici de curatoriat. În prezent este curatoarea rezidentă a Galeriei Anca Poterașu din București.

ANAMARIA ȘERBAN - este artistă, curatoare și lector universitar doctor la Secția Sculptur[, Departamentul Arte Vizuale, Facultatea de Arte și Design Timișoara, Universitatea de Vest Timișoara.

TEODORA TALHOȘ (n. 1997) - trăiește și lucrează în Frankfurt am Main. A studiat Istoria Artei la Universitatea din Viena, iar momentan frecventează programul de Master „Curatorial Studies – Theory – History – Criticism” la Hochschule für Bildende Künste Städtelschule și Goethe Universität din Frankfurt.

RALUCA ȚURCANAAȘU - obișnuia să fie Account Manager, dar visa să scrie. Acum încearcă să îmbine vizualuri și cuvinte pentru a spune povești culturale complexe. Raluca a urmat studii în teoria imaginii la București (CESI) și Paris (Paris Diderot).

DIANA URSAN (n. 1988) - este o mediatoare artistică formată în cadrul Departamentului de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Arte din București, unde și-a încheiat studiile doctorale cu o teză dedicată cercetării scenei și pieței artistice locale. Diana scrie despre artă contemporană, având contribuții în revistele *ARTA*, *Observator Cultural* și în publicațiile *Dear Money* și *Open Calls 2011-2016*, editate de Salonul de Proiecte, iar în 2016 a editat volumul *Ștefan Sava - Artist Book / Carte de artist*. În 2017 a fost asistent curator în proiectul ce a reprezentat România în cea de-a 57a ediție a Bienalei de la Veneția. Din 2015 lucrează cu Galeria Ivan în București.

MARIA ZINTZ - este critic și istoric de artă. A lucrat la Muzeul de Artă din Oradea. Colaboratoare la diferite publicații culturale românești.

CONTRIBUTORS

SORIN ANTOHI (b 1957) - is a historian of ideas, essayist, and translator. Member of Academia Europaea. More at www.sorinantohi.org.

HOREA AVRAM - is an art historian and independent curator. He researches and writes (especially) about art and visual culture in relation to new technologies. He teaches at the Department of Cinematography and Media, Faculty of Theater and Film, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca.

LISA BERGMANN - is a German artist and curator. Her work has been displayed at dok.fest Munich, ZKM Center for Art and Media, Fotomuseum Winterthur, Zephyr Mannheim, Badischer Kunstverein, etc.

DAN BREAZ - is an art critic and historian and a writer. He works as curator for The Art Museum in Cluj-Napoca. He lives and works in Cluj-Napoca.

MAGDA CÂRNECI - is a writer, an art critic and historian, and a curator. At present she is the editor-in-chief of ARTA art magazine in Bucharest.

CĂLINA COMAN (b. 1998) - graduated from the Faculty of Art History and Theory, she is currently attending the master’s program in Visual and Curatorial Studies at the National University of Arts in Bucharest.

RUXANDRA DREPTU - is an art critic, curator and historian, specializing in modern and contemporary art. She is currently the president of the criticism section of the Union of Visual Artists in Romania. He lives and works in Bucharest.

BOGDAN GHIU - a member of the '80s Generation, he writes and publishes poetry, essays (about literature, philosophy, media, art, architecture, translation theory and pedagogy, politics) and translations (over 70) of French philosophy and literature. He writes two weekly columns (in the Observator cultural and on LiterNet) and a daily column about the city (on Radio Romania Cultural).

ADRIAN GUȚĂ - is an art critic and historian, a curator, and a lecturer at the National University of Arts in Bucharest, where he leads the chair of Art History and Theory. He was the editor-inchief of ARTA art magazine in 2000-2001.

VALENTINA IANCU - is a researcher with art history and image theory studies, working independently between Bucharest and Berlin. Her practice is hybrid, text-based, and split between editorial, educational, curatorial and management work.

MĂLINA IONESCU - is a visual artist, curator and holds a PhD in visual arts. She presently runs the Education Department for the National Museum of Contemporary Art. With a background in painting, her works include installations, landscape interventions and environments. She lives and works in Bucharest.

EDITH LÁZÁR - is an independent researcher (fashion theory), curator, and art writer based in Cluj-Napoca, Romania. She is the co-founder and part of the curatorial collective Aici Acolo. Recently she launched the online

platform Out of Stock - a speculative journal on fashion and design streaming from eastern-European sensibilities.

HORAȚIU LIPOT - is a cultural manager and curator. Initially active on the secondary art market, he currently coordinates the artistic projects of the Atelier 35 gallery (since 2019), Witte Gallery (Uift - NL, since 2018), IOMO Gallery Bucharest.

ANDREI MATEESCU - is an artist working with photography and an alumnus of the Bucharest National University of Arts, holding a BFA and MFA after studying in the frame of the Photography and Dynamic Image Department.

SZILÁRD MIKLÓS (b. 1981) - is a visual artist and researcher. He was an active member of various non-profit organizations from Cluj. He was the initiator of a collaborative studio program and publishing platform called conset (www.conset.ro). Currently he is pursuing a DLA at the Hungarian University of Fine Arts in Budapest and he is working as an assistant at the University of Arts Târgu-Mureș. In 2018 he joined the editorial team of IDEA arts+society magazine.

AURELIA MOCANU (b. 1957) - is an art critic and journalist. She has published in the specialized press articles about contemporary art since 1983. Producer at the national radio station of the show *Arte Frumoose* (1995 -2017). Doctor PhD in visual arts and guest lecturer at UNA-Bucharest (2004-2009).

CRISTIAN NAE - teaches courses of contemporary art history and theory and exhibition studies at the George Enescu National University of Arts in Iași. He has benefited from scholarships and research grants funded by the Erste Foundation, the Getty Foundation, the College Arts Association, The Clark Art Institute, the New Europe College in Bucharest, and the National Council for the Financing of Scientific Research in Romania.

ANDRA NIKOLAYI - is a sound artist and researcher. They did a masters on the use language in experimental music at the Art History and Aesthetics department of Université Paris 8 and received their MFA from L'École nationale supérieure des beaux arts de Paris in 2015, focusing on sound and performance art.

RALUCA OANCEA - has a degree in philosophy and computer science, is an active curator on the visual arts scene and a cultural journalist specializing in aesthetics, contemporary art and new media. She is a university lecturer at the National University of Arts in Bucharest, in the "Theory, Research" department.

ADRIANA OPREA - is an art critic and historian. She has been publishing essays and reviews in Revista 22 and has been a collaborator of Revista ARTA since its relaunch in 2010. In 2006 she started working in the documentation department at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, where she documents the work of Romanian contemporary artists and analyzes the dynamics of the local scene.

LIA PERJOVSCHI - founder and coordinator of CAA /CAA an organic still in process project (under different names since 1985) and KM (an interdisciplinary research project from 1999-today). Her activity can be summarized as a journey from her body to the body of knowledge and was shown in more than 700 exhibitions, lectures, workshops around the world.

MARILENA PREDĂ SÂNC - is an interdisciplinary artist, professor at the National University of Art Bucharest. She supervises PhDs in Visual Arts and writes about art in public space, feminism and contemporary artistic practices. www.preda-sanc.ro

ILINA SCHILERU - is an artist and sometimes a curator and initiator of exhibition alternatives for emerging artists. In 2011 she created a biennial event under the umbrella of the George Enescu International Festival, which took place during three editions in Bucharest, in various galleries and main concert halls.

DIANA SÎNCEORZEAN - has graduated from the Art History department of the Faculty of History and Philosophy, at the Babeș-Bolyai University Cluj-Napoca and pursued master’s courses in Contemporary Curatorial Practices at the University of Arts and Design in the same city. She worked as a Gallery Assistant and Artist Portfolio Manager at Quadro 21 Gallery and is currently the co-gallerist of C&S Gallery.

CRISTINA STOENESCU - graduated from the Faculty of Political Sciences at the University of Bucharest, continuing her master’s studies at the Center of Excellence in Image Studies at the "Ion Mincu" University of Architecture and at the University of Maastricht specializing in curatorial practices. She is currently the resident curator of the Anca Poterașu Gallery in Bucharest.

ANAMARIA ȘERBAN - is an artist, curator and doctoral lecturer at the Sculpture Department, Visual Arts Department, Faculty of Arts and Design Timisoara, West University of Timișoara.

TEODORA TALHOȘ (b. 1997) - lives and works in Frankfurt am Main. She studied Art History at the University of Vienna, and is currently attending the Master’s program "Curatorial Studies - Theory - History - Criticism" at the Hochschule für Bildende Künste Städtelschule and Goethe Universität in Frankfurt.

RALUCA ȚURCANAAȘU - is a former Account Manager who wanted to write. She’s trying to blend visuals and words to tell compelling cultural stories. Raluca has studied image studies in Bucharest (CESI) and Paris (Paris Diderot).

DIANA URSAN (b. 1988) - is an art mediator trained inside the Art History and Theory Department of the National University of Arts in Bucharest, where she defended a PhD research focused on the local private contemporary art scene. She researches and writes about contemporary art, with contributions in *ARTA* and *Observator Cultural* magazines and in the *Dear Money* and *Open Calls 2011-2016* books published by Salonul de Proiecte, to name just a few. In 2016 she edited the volume *Ștefan Sava - Artist Book / Carte de artist*. In 2017 she has been assistant curator in the project representing Romania at the Venice Biennale. Since 2015 she has been part of the team of Ivan Gallery in Bucharest.

MARIA ZINTZ - is an art critic and historian. She worked at the Art Museum in Oradea, Romania. Currently she is a collaborator at various cultural magazines in Romania.

REVISTA ARTA #50 - 51 / 2021

MEMORIE, ARHIVE ȘI BAZE DE DATE

MEMORY, ARCHIVES, DATABASE

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) fondată în 1954.

Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP) founded in 1954.

Director / Director: Petru Lucaci, președinte UAP (petru_lucaci@yahoo.com)

Redactor-șef / Editor-in-chief: Magda Cârneci (magda.carneci@gmail.com)

Secretară de redacție / Editor: Gabriela Mateescu

(gabriela_mateescu87@yahoo.ro)

Redactor online / Online editor: Marina Oprea (marina.oprea@revistaarta.ro)

Concept grafic & Design / Graphic concept & design: Gabriela Mateescu

Procesare imagini / Image processing: Marina Oprea

Corectură / Proofreading: Rareș Grozea

Serv. administrativ-financiar / Administrative-financial Dept.:

Rodica Dogaru, Maria Ioan

Distribuție / Distribution: Gabriela Mateescu, Mariana Motilică

Colegiul Consultativ / Advisory Board

Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Düsseldorf), Horea Avram (Cluj),

Coriolan Babeți (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (București), Liviana

Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București),

Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iasi), Ileana Pintilie (Timișoara),

Maria Rus Bojan (Amsterdam).

Coordonatorii Dosarului *Memorie, Arhive și Baze de Date* sunt Horea Avram și Raluca Oancea

The coordinators of our Dossier *Memory, Archives, Database* are Horea Avram and Raluca Oancea

Colaboratori / Contributors

Sorin Antohi, Horea Avram, Lisa Bergmann, Dan Breaz, Magda Cârneci,

Călina Coman, Ruxandra Dreptu, Valentina Iancu, Mălina Ionescu,

Bogdan Chiu, Adrian Guță, Edith Lázár, Horațiu Lipot, Andrei Mateescu

Szilárd Miklós, Aurelia Mocanu, Cristian Nae, andra nikolayi, Raluca Oancea,

Adriana Oprea, Lia Perjovschi, Marilena Preda Sânc, Codrina Pricopaia &

Claire Savina, Diana Singeorzean, Cristina Stoenescu, Anamaria Șerban,

Teodora Talhoș, Raluca Țurcanașu, Diana Ursan, Maria Zintz

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor.

The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved

© Uniunea Artiștilor Plastici din România

Traducători / Translators

Daniel Clinci, Rareș Grozea, andra nikolayi, Teodora Talhoș, Ruxandra-Maria Rădulescu

Correspondență: / Mailing address: Revista ARTA: Str. Biserica Amzei nr. 7-9, sector 1, București, cod poștal: 010391; redactie@revistaarta.ro.
www.revistaarta.ro

Distribuție / Distribution

Revista ARTA poate fi achiziționată din librăriile Cărturești, Humanitas, Dispozitiv Books București, Librarium - Cluj, Book Corner - Cluj, Librăria Universității - Cluj, Cartea de nisip - Timișoara, Cartepedia (online), Art Plus Design Iași, Librăria La Două Bufnițe Timișoara, de la chioșcurile Relay și Inmedio; din galeriile partenere ca Galeria Quadro Cluj, de la redacție și de la filialele UAP din toată țara. Puteți comanda un număr direct de pe site-ul nostru, accesând link-ul cu revista dorită din secțiunea SHOP. Există opțiunea de a comanda orice revistă și în format PDF. Cititorii din afara Europei sunt rugați să ne contacteze pentru orice comandă.

Revista ARTA is available in bookshops around the country such as Cărturești, Humanitas, Dispozitiv Books Bucharest, Librăria La Două Bufnițe Timișoara, Librarium - Cluj, Book Corner - Cluj, Librăria Universității - Cluj, Cartea de nisip - Timișoara, Cartepedia (online), Art Plus Design Iași, in Relay and Inmedio newsstands; in partner galleries such as Quadro Gallery Cluj, from our editorial office, as well as in UAP local headquarters. By clicking on the title of each magazine in the SHOP area, you can buy individual issues either as digital content or in print format. For orders outside the EU please email us.

Revista ARTA a fost, între 1954 și 1993, cea mai importantă publicație despre artă contemporană în România. Și-a întrerupt apariția între 1993 și 2010 (cu o scurtă revenire între 2000 și 2001). În 2010 s-a lansat în formula actuală, iar în 2014 a fost fondată și ediția online.

Scopul revistei este de a cartografia scena de artă contemporană românească, de a o documenta și de a propune o evaluare critică a manifestărilor ei.

Revista în print reunește eseuri, cronici, interviuri și dosare tematice. Apare de 3 ori pe an și propune discuții critice despre fenomene artistice și culturale din România, evaluate în context internațional.

Site-ul este dedicat scenei de artă românești și propune texte despre expozițiile, evenimentele și proiectele artiștilor și curatorilor români, în țară și în străinătate.

Revista ARTA was, between 1954-1993, the most important contemporary art magazine in Romania. It went out of circulation between 1993-2010, with a short comeback in 2000-2001. In 2010 it launched in its current format. The online edition was founded in 2014.

The purpose of the magazine is to map the Romanian contemporary art scene, to document it and offer a critical evaluation of its manifestations. The print version brings together essays, reviews, interviews and special issues. It is published as a double issue three times a year and proposes critical discussions about artistic and cultural phenomena in Romania, analyzed against the backdrop of the international context.

The website is dedicated to the Romanian art scene and proposes texts about the exhibitions, events and projects of Romanian artists and curators, taking place in the local as well as the international context.

Copertă 1: subREAL (Călin Dan & Iosif Király), *Dataroom*, 1995

Copertă 4: Petru Lucaci, *Semn*, 2020.

Cover 4: Petru Lucaci, *Sign*, 2020.

ISSN: 0004-3354

Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii.

Magazine funded by the Government of Romania through the Ministry of Culture.