

Maria Orosan – Telea



COLECȚIA **ACADEMIS**

**PSEUDOSEMNIFICARE ȘI HIPERSEMNIFICARE
ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ DUPĂ 1990**

Editura  Eurostampa

Timișoara, 2014

Colecția ACADEMIS

Coordonator de colecție: Prof. univ. dr. Daniela Constantin

Conducător doctorat: Prof. univ. dr. Alexandra Ionescu Titu

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Ileana Pintilie Teleagă

Prof. univ. dr. Cristian-Robert Velescu

Prof. univ. dr. Dan Eugen Rațiu

Coperta: Armand Acea

Editura Eurostampa

Timișoara, Bd. Revoluția din 1989 nr. 26

Tel/Fax: 0256 204 816

edituraeurostampa@gmail.com

office@eurostampa.ro

www.eurostampa.ro

Tipărit la Eurostampa

© 2014 Orosan Telea Maria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

OROSAN TELEA MARIA

Pseudosemnificare și hipersemnificare în arta românească
după 1900 / Maria Orosan Telea. – Timișoara : Eurostampa, 2014

Bibliogr.

ISBN 978-606-569-718-8

7(498)''1900/...''

CUPRINS

Cuvânt înainte și mulțumiri	7
I. INTRODUCERE	11
II. DEFINIREA CONCEPTELOR DE PSEUDOSEMNIFICARE ȘI HIPERSEMNIFICARE	17
II.1. Semiotica artelor vizuale	19
II.1.1. Semiotica- teorie a culturii (parcursul Peirce-Morris-Eco / parcursul Saussure-Barthes)	19
II.1.2. Iconismul între teoria artei și semiotica vizuală	21
II.1.2.1. Transpunerea iconologiei panofskyene în termeni semiotici	22
II.1.2.2. Iluzia iconismului	24
II.1.2.3. Iconismul ca mărturie a contextului social	26
II.1.2.4. Critica iconismului	28
II.1.2.5. Unități semiotice de bază	29
II.2. Sustragerea artei din sistemul semiotic clasic	31
II.2.1. Artă metasemnificantă	33
II.2.2. Artă asemnificantă	35
II.2.3. Artă pseudosemnificantă	39
II.2.3.1. Obiectul ca semn, ready-made-ul ca pseudoobiect	39
II.2.3.2. Corpul ca realitate, artă corporală ca pseudosemn	41
II.2.3.3. Prezența fizică ca semn, semnul dependent de prezența fizică ca pseudosemn	44
II.2.4. Artă hipersemnificantă	47
II.3. Teoria postmodernistă și artele plastice	52
II.3.1. Statutul artei în gândirea postmodernistă	52
II.3.2. Noile direcții în critica de artă	54
II.3.3. Disputa în jurul postmodernismului românesc	55
III. FENOMENUL CULTURAL-ARTISTIC ROMÂNESC DUPĂ 1990 (PREMISE ȘI CAUZALITĂȚI)	57
III.1. Reperciunile perioadei comuniste asupra contextului cultural-artistic din anii '90	59
III.1.1. Impunerea realismului-socialist și ruptura cu tradiția pro – europeană din perioada interbelică	60
III.1.2. Perioada de liberalizare	61

III.1.3. Revenirea la cenzură	63
III.1.4. Simptome ale sincronismului în perioada comunistă	67
III.1.5. Primele tendințe în arta românească după 1990	68
III. 2. Politici culturale ale instituțiilor de stat	70
III. 3. Evenimentul de artă, de la experiment la instituție	74
III.3.1. Evenimentul de artă și direcția neotraditionalistă și neoortodoxă	74
III.3.2. Evenimentul de artă și noile media	75
III.3.3. Festivalul de performance	79
III.3.4. De la festival de artă la bienală	82
III.4. Inițiativele private și dinamica artei contemporane românești	84
III.4.1. Activitatea galeriilor comerciale	86
III.4.2. Activitatea spațiilor de expunere alternative	93
IV. PSEUDOSEMNIFICARE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ DUPĂ 1990	103
IV.1. Obiectul și instalația	105
IV.2. Prezența fizică de la performance la estetică relațională	113
IV.2.1. Acționism și performance	113
IV.2.2. Anularea limitelor dintre artă și viață	120
IV.3. Artă interactivă sau producerea de semnificație prin dependența strictă de prezența umană	123
V. HIPERSEMNIFICARE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ DUPĂ 1990	125
V.1. Citarea ca suport al atitudinii ironic-critice	127
V.2. Sensul ludicului în actul citării	130
V.3. Citarea ca exercițiu de cercetare	134
VI. CONCLUZII	139
Bibliografie	145
Index	155

Cuvânt înainte și mulțumiri

Cartea *Pseudosemnificare și hipersemnificare în arta românească după 1990* este rezultatul cercetării mele doctorale din perioada 2010-2013 și reflectă două dintre preocupările personale de după încheierea studiilor de istoria artei la Universitatea Babeș Bolyai din Cluj-Napoca.

Interesul pentru semiotică, și în special pentru Umberto Eco, s-a născut în urma unui curs pe care l-am urmat la Università degli Studi din Trieste, în cadrul masteratului. Mi s-a revelat fascinația unor demersuri teoretice care problematizau mecanismele folosite în crearea de semnificație prin imagine. Ideea de a încerca să formulez o teorie personală, în care să definesc statutul semiotic al formelor de artă care nu mai folosesc aceste mecanisme clasice de producere de sensuri, mi-a venit, însă, de la Umberto Eco. Încercând să stabilească niște criterii de separare a imaginilor care aparțin sistemului semiotic (desen, pictură, urmă lăsată prin amprentare etc.) de cele care se sustrag sistemului semiotic (imaginea reflectată în oglindă sau cea produsă într-un circuit video închis), Eco face distincția dintre stimuli vizuali reali și stimuli surogat. Admițând că arta figurativă operează cu stimuli surogat, întrebarea pe care mi-am pus-o a fost unde se pot încadra – din acest punct de vedere – formele de artă care nu mai operează cu stimuli surogat, ci cu stimulii reali (ready made sau performance art). Am ajuns astfel la termenul de pseudosemnificare prin care încercam să ilustrez paradoxul creării de semnificații printr-o falsă semnificare (falsă semnificare pentru simplul motiv că avem de-a face cu realitatea aparent non artistică). În acest caz, mutația produsă în sistemul semiotic este suprapunerea dintre obiect semnificat și semn. Prin deducție logică, celelalte categorii care mi s-au relevat urmărind alte tipuri de mutații în relația dintre obiect semnificat și semn sunt: metasemnificarea, asemnificarea și hipersemnificarea.

Cel de-al doilea interes personal integrat în cercetarea doctorală este legat de urmărirea mecanismelor prin care evoluția artei românești de după 1990 a ajuns să fie integrată în mod coerent circuitului cultural internațional. Observațiile generate de suprapunerea celor patru concepte, mai sus menționate, contextului artei românești din perioada 1990-2012, sunt că demersurile artistice încadrabile în sfera pseudosemnificării și a hipersemnificării apar ca simptome ale acestei integrări.

Mulțumirile mele se îndreaptă, în primul rând, către profesorul coordonator, doamna Alexandra Ionescu-Tîtu, care mi-a acordat tot sprijinul necesar ducerii la bun sfârșit al lucrării.

De asemenea, le mulțumesc profesorilor din cadrul Facultății de Arte și Design din Timișoara (Ileana Pintilie, Constantin Prut, Cristian Velescu, Dumitru Șerban) pentru discuții și sfaturi și colectivului de conducere a acestei facultăți (Vică Tilă Adorian-actual Decan, Adriana Lucaci-fost Decan, Dana Constantin- Șef Departament Arte Plastice, Camil Mihăiescu- Șef Departament Design și Arte Decorative) pentru susținere și încurajări.

Doresc să menționez numele profesorului de semiotică, Maurizio Lorber, de la Università degli Studi din Trieste, care mi-a deschis orizonturile înspre studiul semioticii vizuale.

Maria Orosan-Telca

Timișoara, octombrie 2013

Cu o formație intelectuală complexă, bazată pe o temeinică aprofundare a filozofiei limbajului și hermeneuticii ce stau la baza teoriei moderne și postmoderne a artei, Maria Orosan cercetează fenomenul artistic românesc așa cum s-a articulat în ultimele două decenii și în acești primi ani ai deceniului zece dintr-o perspectivă semiologică.

Prof. univ. dr. Alexandra Ionescu Titu

Puterea de analiză lucidă și de sinteză a doctorandei, tratarea pe diverse paliere a temei, pornind de la prezentarea teoretică și ajungând la situațiile concrete ale artiștilor, recontextualizarea fenomenului artei românești din ultimele două decenii, toate dau tezei de doctorat soliditate și prestanță.

Prof. univ. dr. Ileana Pintilie Teleagă

De un interes particular mi-au părut considerațiile candidatei referitoare la critica americană a anilor '70 (Clement Greenberg și Rosalind Krauss). Din analizele înfățișate rezultă că fiecare dintre autorii amintiți pare a servi – prin ideologia actului critic pe care îl practică – câte una dintre formele de artă amintite, cea „metasemnificată” și cea „asemnificată”. Se înțelege că Greenberg este partizanul celei dintâi, în vreme ce Krauss mizează pe a doua.

Prof. univ. dr. Cristian-Robert Velescu

Întemeindu-se pe o solidă cunoaștere a bibliografiei subiectului, doctoranda elaborează o lucrare coerent structurată despre evoluția artei românești de după 1990, dintr-o perspectivă metodologică care îmbină analiza semiotică și hermeneutică cu cea a contextului cultural-instituțional. Capitolele tezei propun analize pertinente și extrem de informate, care dovedesc nu doar stăpânirea aparatului conceptual al domeniului, ci și incontestabile calități de analiză critică și de interpretare a unor demersuri artistice contemporane, care certifică meritele științifice ale doctorandei.

Prof. univ. dr. Dan Eugen Rațiu

I. INTRODUCERE

Evoluția artei românești cunoaște, după 1989, o serie de particularități legate de momentul istoric al Revoluției anticomuniste, de tranziția spre democratizare și capitalism, de contactul liber cu lumea occidentală. Mai devreme sau mai târziu, formele alternative de manifestare artistică – prezente în marile expoziții internaționale în decursul anilor '90-2000 – vor fi utilizate și de artiștii români. Analiza acestora dintr-o perspectivă semiotică a dus, în cadrul studiului de față, la gruparea lor în două categorii alternative de producere de semnificație în artă: pseudosemnificarea și hipersemnificarea. Acestea sunt definite prin raportarea la mecanismele clasice ale semnificării, dar și prin comparația cu alte două concepte: metasemnificarea și asemnificarea.

Arta figurativă corespunde schemei sistemului semnificant alcătuit, conform definiției lui Peirce¹, din obiectul semnificat (entitate sau ansamblu de entități din universul natural sau cultural), semnul (reflectarea vizuală a obiectului semnificat, care aparține cu strictețe universului cultural) și interpretantul (care stabilește un raport cu semnul prin decodificare). Cele mai importante și deconcertante turnuri în evoluția artei s-au produs în momentul sustragerii creației artistice din acest sistem, prin modificarea raportului dintre obiectul semnificat și semn. Cele patru posibile situații astfel identificate au fost numite, nu într-un totu convențional, ci urmărind o anumită logică lingvistică: metasemnificare, asemnificare, pseudosemnificare și hipersemnificare.

Prin urmare, prima parte a studiului a avut drept scop definirea metodologiei și exprimarea opțiunilor pentru un anumit tip de analiză, precum și stabilirea unor criterii clare pentru delimitarea câmpului de cercetare. În ceea ce privește terminologia specifică și modalitățile de interpretare am avut în vedere teoriile semioticii și hermeneuticii, teoriile critice ale postmodernismului și sondările contemporane asupra comunicării, receptării, medierii între sfera culturalului și cea a socialului.

În sens strict metodologic, abordarea tematicii stabilite urmărind conceptele de bază ale semioticii se leagă de necesitatea delimitării și ordonării unui câmp operațional vast, în care formele de manifestare artistică sunt dintre

¹ *The Philosophy of Peirce: Selected Writings, Vol. 2*, Ed. Routledge, 2000, p. 99.

cele mai diverse. Procedurile operaționale și conceptele definite în prima parte a lucrării au fost, ulterior, aplicate artei contemporane românești de după 1990.

În sens larg, opțiunea este motivată de întreaga tendință a gândirii filosofice a secolului al XX-lea care își construiește discursul și evoluția în jurul semnului, al semnificantului și semnificatului. Plecând de la Peirce și Saussure, care pun bazele primelor teorii lingvistice semiologice, trecând prin structuralismul francez (Claude Lévi- Strauss, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan, Lucien Goldmann, Pierre Francastel, Louis Althusser), care a dat una din teoriile estetice esențiale, și anume cea a „coerenței semnificative” – ca și criteriu de bază în identificarea valorii unei opere culturale –, continuând cu hermeneutica existențialistă (etapa filosofică a hermeneuticii, așa cum este aceasta reflectată de opera lui Hans Georg Gadamer), disciplină a comprehensiunii cu valențele implicite ale contextului, pretextului și subtextului, găsim și sinteza hermeneutico-semiologică, paradoxal, în gândirea postmodernistă, deconstructivistă a filosofilor francezi Derrida, Lyotard, Deleuze și Baudrillard, și desăvârșindu-și această sinteză în pragmatica discursivă, comunicarea mijlocită de sisteme semnificative a fost tema principală a filosofiei secolului XX².

O a doua traiectorie de analiză a prezentei lucrări se referă la stabilirea contextului cultural complex care a marcat parcursul artei românești de după 1989. Am urmărit repercusiunile pe care perioada comunistă le-a avut asupra anilor '90, strategiile de recuperare a decalajelor și normalizarea dinamicii vieții artistice prin apariția unor evenimente de artă solide, prin activitatea unora dintre instituțiile de stat, a galeriilor private și a spațiilor alternative.

Pentru problemele privind evoluția artei în contextul societății românești de dinainte de '89, titlurile bibliografice care au constituit baza de plecare pentru prezenta cercetare sunt: *Artele plastice în România 1945-1989* de Magda Cârneci, *Experimentul în arta românească după 1960* - autor Alexandra Titu, *Acționismul în România în timpul comunismului*-studiu publicat de Ileana Pintilie, *Generația '80 în artele vizuale* de Adrian Guță. Acestea dezvăluie, pe de o parte, polivalența ideologică, caracterul discontinuu, ruptura și desincronizarea față de parcursul artei internaționale, dar și încercările notabile ale unor artiști sau grupări artistice de a se sustrage formelor artei oficiale impuse și acceptate de Partidul Comunist.

Perioada de după 1989 va fi caracterizată, pe de o parte, de perpetuarea unor mecanisme de funcționare anacronice ale vieții artistice, iar pe de altă parte, de fenomenul recuperării rapide a unor decalaje față de arta occidentală prin aducerea în actualitatea românească a unor tipuri de manifestări artistice care înainte de 1989, chiar dacă prezente, rămăneau în mare parte inaccesibile publicului.

² Aurel Codoban, *Semn și interpretare. O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2001.

Ultimele două capitole sunt dedicate analizei mecanismelor de semnificare ale acelor demersuri artistice din arta românească contemporană care corespund conceptelor definite în prima parte a lucrării, pseudosemnificarea și hipersemnificarea. Pentru anii '90, am identificat în activitatea grupurilor *subREAL*, *Euroartist București*, *Etna* și ale unor artiști precum: Alexandru Antik, Ion Grigorescu, Constantin Flondor, Dan Mihălțianu, Dan Perjovschi, Amalia Perjovschi, Teodor Graur, Radu Igazsag, Suzana Fântânariu, Sándor Bartha, Matei Bejenaru, Cosmin Păulescu, Adriana Elian, Ütő Gusztáv, Kónya Réka, Marilena Preda-Sânc, Mirela Dăuceanu o serie de proiecte perfect încadrabile în cele două categorii mai sus menționate. În ceea ce privește perioada anilor 2000, printre artiștii care au folosit în demersurile lor aceste forme alternative de semnificare se numără: Miklos Onucsan, Mircea Cantor, grupul *Duo van der Mixt*, Vlad Nancă, Sorin Vreme, Alexandru Patatics, Victor Man, Adrian Ghenie, Ciprian Mureșan, Cristian Pogăcean, Gabriela Vanga, Mona Vătămanu și Florin Tudor, Irina Botea, Nicolae Comănescu, grupul *H.arta*, Anca Benera, Ioana Nemeș, Ciprian Homorodean, Dragoș Burlacu, Zoltan Bela, Dan Acostioaei, Daniel Gontz, Francisc Chiuariu, Adriana Jebeleanu, Marina Albu, Aurel Tar.

II. DEFINIREA CONCEPTELOR DE PSEUDOSEMNIFICARE ȘI HIPERSEMNIFICARE

II.1. Semiotica³ artelor vizuale

II.1.2. Semiotica- teorie a culturii (parcursul Peirce-Morris-Eco/ parcursul Saussure-Barthes)

Disciplina semioticii în sine, prin accepțiunea pe care i-o dă Umberto Eco, de „*teorie generală a culturii*”⁴, acoperă un spectru inepuizabil de problematice. Un prim nivel de argumentare a ipotezei semioticii ca teorie generală a culturii, oferit de Eco, este cel moderat, conform căruia orice fenomen cultural, înțeles ca unitate semantică, devine mai simplu de interpretat. În momentul în care acest fenomen cultural se sustrage schemei clasice, primare a semioticii, intervine un al doilea nivel de argumentare, mai complex, care permite o integrare mult mai largă (Umberto Eco vorbește despre o integrare totală) a unităților culturale în universul semiozei, și anume, prin posibilitatea aplicării regulilor structurii schemei clasice a sistemului semnificant acestor unități culturale⁵.

Această suprapunere totală între fenomenul semiotic și cel cultural are ca punct de plecare baza constituirii semioticii ca știință de sine stătătoare, prin studiile lui Charles Sanders Peirce de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Teoria semnului, elaborată încă din 1897 de Peirce, definește semnul ca fiind

*„...ceva ce stă în loc la altceva, pentru cineva, în anumite privințe. Se adresează cuiva, creând în mintea acelei persoane un semn echivalent, sau poate un semn mai elaborat. Semnul pe care îl creează îl voi numi interpretantul primului semn. Semnul înlocuiește ceva, obiectul său. Înlocuiește acest obiect, nu neapărat în toate aspectele sale, ci în ceea ce privește o idee...”*⁶.

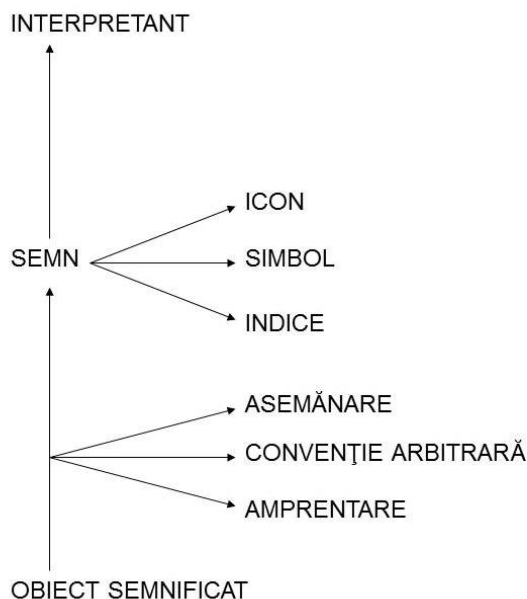
³ Opțiunea pentru termenul semiotică în defavoarea celui de semiologie se leagă de argumentarea lui Thierry de Duve care susține că, în virtutea distincției fine făcută de intelectualii francezi ai anilor șaptezeci între cei doi termeni, o cercetare metalingvistică asupra semnelor ține de semiotică; Thierry de Duve, *Kant după Duchamp*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003, pp. 26-27.

⁴ Termenul de cultură este folosit de Eco în sensul său larg, în sfera culturalului incluzându-se tot ceea ce este produs artificial, prin intervenția umană, în opoziție cu termenul de natură; Umberto Eco, *O teorie a semioticii*, Editura Trei, București, 2008, pp. 49-52.

⁵ Exemplul propus de Eco este cel al unității semantice *automobil*, la ale cărei paliere poate fi aplicată analiza semiozei clasice.

⁶ Textul original preluat din *The Philosophy of Peirce: Selected Writings, Vol. 2*, Ed. Routledge, 2000, p. 99: *A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all*

Realizarea procesului semiotic se va produce, deci, în momentul apariției unui al treilea element, *interpretantul*, a cărui relație cu obiectul este determinată de semn. Peirce realizează o clasificare a semnelor în funcție de relația lor cu obiectul pe care îl semnifică. Astfel, semnele pot fi iconi (când relația dintre obiect și semn se bazează pe similaritate), simboluri (când relația dintre obiect și semn se bazează pe un cod de reguli și convenții) și indici (când relația dintre obiect și semn este directă și nemijlocită, de natură fizică)⁷.



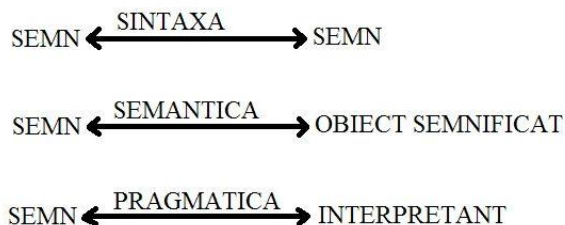
Img. 1. Reprezentare grafică a sistemului lui Peirce

Un pas semnificativ pentru integrarea fenomenului cultural în fenomenul semiotic îl reprezintă studiul lui Charles Morris *Aesthetics and The Theory of Signs* din 1939, prin care acesta include relația dintre semn și obiectul său, relație pe care o numește semantică, într-un sistem mai amplu de analiză, care rezolvă atât relația dintre semne (sintaxa), cât și relația dintre semne și interpretant (pragmatica)⁸.

respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen. "Idea" is here to be understood in a sort of Platonic sense, very familiar in everyday talk; I mean in that sense in which we say that one man catches another man's idea, in which we say that when a man recalls what he was thinking of at some previous time, he recalls the same idea, and in which when a man continues to think anything, say for a tenth of a second, in so far as the thought continues to agree with itself during that time, that is to have a like content, it is the same idea, and is not at each instant of the interval a new idea.

⁷ *Philosophy of Peirce: Selected Writings*, Vol. 2, Ed. Routledge, 2000, pp. 104-115.

⁸ Achim Eschbach în prefața vol. *Symbolism and reality: a study in the nature of mind*, John Benjamins Publishing Company, 1993, p. XIX.



Img. 2. Reprezentare grafică a sistemului lui Morris

Schematic prezentat, traiectul Peirce-Morris-Eco, al tezei semioticii ca și teorie generală a culturii, își are nucleul în definiția semnului. Din punct de vedere semiotic, condiția de semn este îndeplinită de orice lucru interpretat de către cineva ca substitut pentru altceva. Prin urmare, orice entitate naturală sau culturală, independent de natura sa fizică/metafizică, de structură, formă sau funcționalitatea sa, poate deveni semn pentru altceva atâta timp cât îndeplinește această condiție fundamentală⁹.

Urmărind traseul teoriei semiologiei lingvistice, Roland Barthes ajunge la aceeași concluzie a universalității semioticii, prin postularea transferabilității dihotomiei lingvistice *limbă/vorbire*, a lui Saussure, la orice tip de clasă de obiecte, această clasă constituindu-se, astfel, într-un sistem semnificant.¹⁰ Introduce conceptul de *fonction-signe* (*semn-funcțional*) pentru a desemna dublarea naturii funcționale a unui obiect de către natura sa semnificantă.¹¹

II.1.2. Iconismul între teoria artei și semiotica vizuală

Legat mai mult sau mai puțin direct de acea latură a semioticii, care se referă la semnul de tip iconic, teoria artei va propune de-a lungul secolului al XX-lea noi modele de analiză complexă aplicabilă unităților iconografice mari.

Admițând că distincția clară între modul de semnificare în cadrul limbajului vorbit (semnificare prin semn convențional) și modul de semnificare în pictură (*care se slujește de „semne” naturale pentru a „imita realitatea”*¹²) corespunde unei abordări tradiționale înguste și limitative asupra producerii de imagini, vom

⁹ Umberto Eco, *O teorie a semioticii*, Editura Trei, București, 2008, p. 34.

¹⁰ Roland Barthes, *L'avenure sémiologique*, Éditions du Seuil, 1985, pp. 29-32. Exemplele pe care le discută Barthes sunt cele ale vestimentației, alimentației, automobilismului și mobilierului.

¹¹ *Ibidem*, p.41 „Cette sémantisation universelle des usages est capitale: elle traduit le fait qu'il n'y a de réel qu'intelligible et devrait amener à confondre finalement sociologie et socio-logique.”

¹² E. H. Gombrich, *Artă și iluzie*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 120.

observa că odată cu secolul al XX-lea, teoria artei nu face altceva decât să aducă contraargumente unei astfel de ipoteze. De asemenea, în unele cazuri discursul se concentrează în jurul criticii iconismului, subiect care converge chiar cu debaterile semioticii însăși asupra inconicității întotdeauna parțiale.¹³

II.1.2.1 Transpunerea iconologiei panofskyene în termeni semiotici

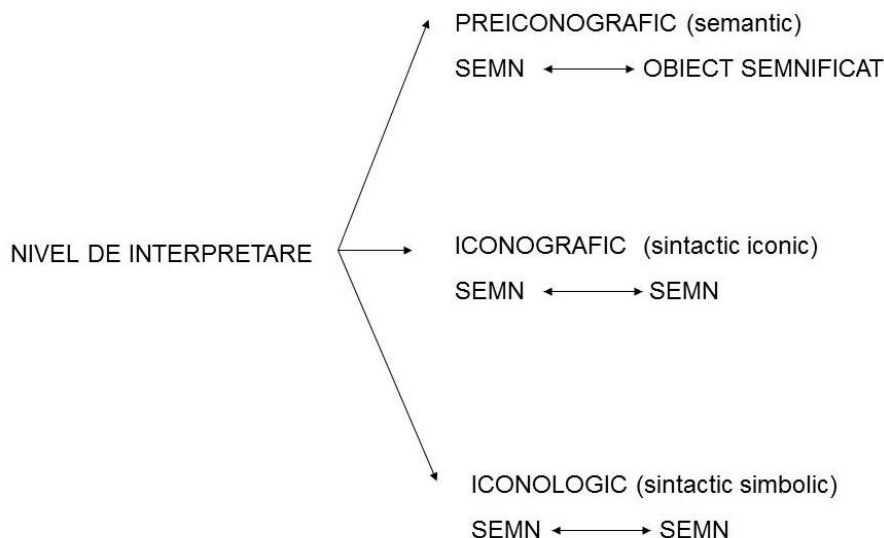
Metoda de analiză asupra operelor de artă, aplicată la începutul secolului al XX-lea de Aby Warburg și Ernst Cassirer¹⁴, va fi pe deplin teoretizată de Erwin Panofsky în lucrarea sa *Studies in Iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance* (Studii de iconologie: teme umaniste în arta Renașterii) din 1939 și reluată apoi în volumul *Meaning in the Visual Arts (Artă și semnificație)*. Panofsky vorbește despre necesitatea abordării analizei unei unități iconografice mari (cum este, de exemplu, un tablou) în trei stadii interpretative (nivele pragmatice), pornind de la particular la general¹⁵. Primul nivel, numit de Panofsky preiconografic, ar fi, din punct de vedere semiotic, nivelul semantic prin care se stabilește, pe baza asemănării, legătura primară dintre semn și obiectul semnificat. Al doilea nivel, cel iconografic, determină particularizarea semnului prin analiza relației dintre acesta și celelalte semne ale unității iconografice, adică prin analiză sintactică, iar cel de-al treilea nivel, denumit de Panofsky iconologic, este cel care, din punct de vedere semiotic, depășește iconismul intrând în sfera simbolismului. La acest nivel se operează tot cu o analiză semantică, însă o semantică bazată pe codificare. Procesul de lectură a imaginii se desfășoară astfel gradat, pornind de la asocierea anumitor configurații plastice unui obiect din realitatea exterioară și ajungând la conținutul intrinsec al imaginii, a cărui cod de lectură îl reprezintă întreg contextul istoric cu valențele sale sociale, culturale și economice, care i-au determinat existența. Astfel, decodificarea semnificației complete și profunde a imaginii devine posibilă doar pe baza unei abordări interdisciplinare în care filosofia, mitologia, literatura etc. oferă cheia de lectură. La nivel iconologic, imaginea devine comparabilă cu un text descifrabil în funcție de cunoștințele și cultura interpretantului¹⁶.

¹³ Umberto Eco, *O teorie...*, p. 273-308.

¹⁴ Udo Kultermann, *Istoria istoriei artei*, Editura Meridiane, București 1977, pp. 212-222.

¹⁵ Erwin Panofsky, *Artă și semnificație*, Editura Meridiane, București, 1980, pp. 60-75.

¹⁶ Alexandra Vrâncănu, *Modele literare în narațiunea vizuală. Cum citim o poveste în imagini?* Ed. Cavallioti, București, 2002, pp.7-8.



Img. 3. Reprezentare grafică a sistemului lui Panofsky

Aplicând acest sistem de analiză asupra lucrării *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci, Panofsky arată că, la un prim nivel de interpretare, imaginea ar apărea ca un festin animat, fără a se putea proiecta asupra acesteia nimic mai mult decât ceea ce percepția optică relevă. La un al doilea nivel, bazat pe o educație vizuală și literară prealabilă, nivel denumit de Panofsky iconografic, imaginea depășește semnificația de „bărbați în jurul unei mese”, devenind „Isus și apostolii la ultima cină”. Ultima fază de analiză, cea iconologică, reprezintă lectura integrală a imaginii și constă în investigarea contextului istoric din toate unghiurile de vedere. În acest mod opera ajunge să fie înțeleasă ca

„...simptomul altui lucru care se exprimă pe sine într-o plurivariatate debordantă de alte simptome, iar noi îi interpretăm trăsăturile compoziționale și iconografice drept mărturii, cu un grad mai înalt de specificitate, ale acestui alt lucru”¹⁷.

Fără a folosi terminologia semioticii, teoria interpretării iconologice a lui Panofsky aplică asupra unităților iconice mari, într-o manieră extrem de complexă, conceptul de semnificație mijlocită de un cod. Semnificația relevantă la acest ultim nivel de lectură devine însăși oglinda concepției despre existență a celui care a generat imaginea, iar în sens larg, devine oglinda concepției despre existență a întregii societăți contemporane acestuia.

¹⁷ Erwin Panofsky, *Op. cit.*, p. 63.

II.1.2.2. Iluzia iconismului

Cea mai convingătoare și bine argumentată teorie privind existența unui sistem de codificare convențional prin care, pe de o parte, se produce și, pe de alta, se decodifică o imagine, își are fundamentele în psihologia percepției. Studiile lui E.H. Gombrich privind percepția vizuală au la bază conceptul de cod vizual și rolul cunoașterii acestuia în mecanismele mentale de descifrare a semnificației unei imagini. În argumentarea sa, acesta nu se va opri, însă, asupra analogiilor dintre limbajul verbal și cel vizual, ci asupra analogiilor dintre imaginea transmisă de către oficiile poștale prin telegraf și imaginile create prin tehnici precum mozaicul sau tehnicile grafice și, în final, pictură.¹⁸

Gombrich tratează puterea de semnificare a unei imagini din perspectivă psihologică. Premisa de la care pleacă studiul său asupra stilurilor în artă¹⁹ este că producerea și receptarea imaginii este mijlocită de un sistem de convenții, iar reprezentarea lumii reale, chiar dacă are ca miză *mimesisul*, nu poate exista în afara convenționalității. Abilitatea sau, dimpotrivă, inabilitatea de copiere a naturii, nu este legată neapărat de capacitățile tehnice, cât de modul de percepere a realității exterioare²⁰.

Memoria vizuală este, de asemenea, unul dintre conceptele de bază cu care operează Gombrich. Studiile psihologice demonstrează că reprezentarea se bazează pe ceea ce se știe despre obiect, nu ceea ce se vede. Memoria filtrează anumite caracteristici estompând în același timp altele și dând naștere tipurilor vizuale memorizate, moștenite de mentalul colectiv. Acest mecanism este cel care duce la formarea stilului caracteristic unei anumite epoci, iar tendința de redare iluzionistă este o continuă contracarare a impulsului primar de reprezentare a tipului memorizat.²¹ Analizând trei exemple de reprezentări care prin natura și destinația lor nu lasă nicio urmă de îndoială asupra intenției autorilor de redare veridică: o reprezentare din 1557 a Castelului Sant' Angelo din Roma, o gravură cu Catedrala Notre-Dame din Paris din secolul al XVII-lea și o litografie cu Catedrala de la Chartres din 1836, prin compararea lor cu imaginea fotografică, Gombrich ajunge la concluzia că toate acestea sunt rezultatul existenței unui stereotip. Chiar și artistul care „*năzuieste să realizeze o redare fidelă a unei forme individuale... pornește la drum nu cu impresia sa vizuală, ci cu ideea sau conceptul propriu*”.²² În cazul în care subiectul reprezentat este nefamiliar, tendința este de a-l deforma prin proiectarea asupra sa a caracteristicilor unui obiect cunoscut, apropiat ca aspect. Unul dintre exemplele oferite de Gombrich este cel al gravurii în lemn a

¹⁸ E. H. Gombrich, *Artă și iluzie*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 79-80.

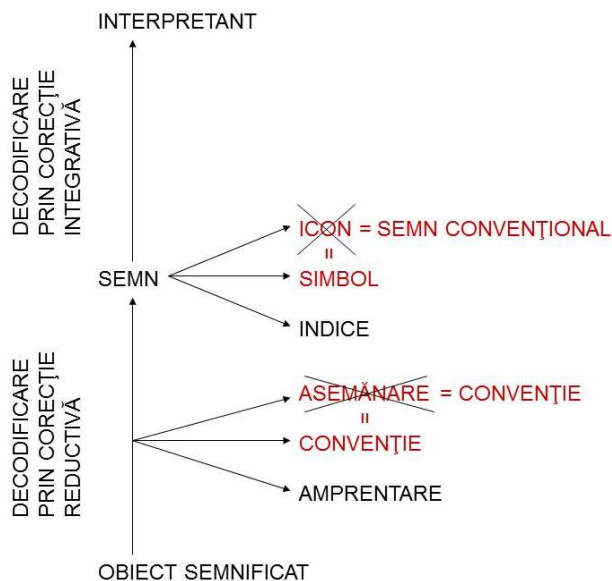
¹⁹ *Ibidem*, pp. 31-69.

²⁰ *Ibidem*, p. 44.

²¹ *Ibidem*, p. 58.

²² E. H. Gombrich, *Artă și iluzie*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 105.

lui Dürer, reprezentând un rinocer, care a generat secole de-a rândul modelul de reprezentare a acestui animal.²³



Img. 4. Reprezentare grafică a sistemului lui Gombrich

Abordând problematica imaginii din sens opus, adică dinspre interpretant spre semn, Gombrich demonstrează că aceleași principii pe care se bazează redarea unei imagini din lumea vizibilă funcționează și în cazul descifrării ei. Pătrunderea semnificației se produce grație recunoașterii²⁴ și grație capacității de completare prin prisma propriilor experiențe culturale, a sugestiilor oferite de imagine²⁵. Situațiile incomplete, pe care o imagine le conține, vor fi desăvârșite la nivel mental de interpretant, corectând schema prin integrare.

Suprapunerea schemei semiotice peste teoria lui Gombrich ne relevă faptul că cele două modalități de semnificare: prin asemănare (corespunzătoare iconilor) și prin convenție arbitrară (corespunzătoare simbolurilor) vor coincide. Pentru a descrie în imagini lumea vizibilă avem nevoie de un dezvoltat sistem de scheme²⁶. Semnificarea codificată prin asemănare devine, astfel, tot o formă de convenție.

²³ Ibidem, p. 113 „Când și-a publicat faimoasa gravură în lemn reprezentând un rinocer, Dürer a fost silit să se bazeze pe date de a doua mână, completate cu propria sa imaginație și colorate, fără îndoială, potrivit cu cele ce învățase despre cel mai vestit dintre toate animalele exotice – dragonul cu trup împlătoșat. Și totuși s-a dovedit până în secolul al optisprezecelea că această creatură pe jumătate inventată a slujit drept model pentru toate figurile de rinoceri, chiar și în cărțile de zoologie”

²⁴ Ibidem, p. 242.

²⁵ Ibidem, pp. 246-260.

²⁶ Ibidem, p. 120.

În consecință, categoria iconilor s-ar suprapune simbolurilor. Limitele asemănării derivă din faptul că orice reprezentare a naturii este de fapt o *construcție fidelă a unui sistem de relații* și nicidecum o *înregistrare fidelă a unei experiențe vizuale*²⁷, asemănarea fiind de fapt doar o iluzie a asemănării.

Fără a se preocupa de această problematică din perspectivă semiotică, demonstrația lui Gombrich lasă nerezolvată problematica iconismului. În ce măsură această categorie de semne, bazată pe asemănare, mai rămâne viabilă în condițiile în care asemănarea este o iluzie? Gombrich nu neagă în mod explicit iconismul, din contră, afirmă că „*nici subiectivitatea văzului și nici forța convențiilor nu trebuie să ne ducă la negarea posibilității de a construi un asemenea model până la orice grad de exactitate dorit*”.²⁸

II.1.2.3. Iconismul ca mărturie a contextului social

Parcurgând traseul de la imagine spre contextul care a generat-o, Pierre Francastel abordează opera de artă ca sursă de informație, dându-i însă o nuanță explicit sociologică, pentru că această informație este în egală măsură legată de „*mediul producător al operei*”, cât și de „*destinatarii mesajului*”.²⁹ Pentru Francastel opera de artă se constituie într-o evocare a unui moment din istoria civilizației la fel de puternică și consistentă ca și textul scris.³⁰ Abordată chiar și numai din punct de vedere formal, imaginea devine o mărturie a structurilor de bază ale societății³¹.

Analiza critică a esteticii lui Benedetto Croce, care tratează arta ca expresie a unei individualități, îi oferă prilejul lui Francastel introducerii conceptului de *semn figurativ*, ca o a treia caracteristică a semnului plastic (pe lângă cele de semn expresiv, adică imaginar și individual, și semn reprezentativ, adică real și colectiv). Calitatea de semn figurativ, legată fiind de „*legile activității optice a creierului și de cele ale tehnicii de elaborare a semnului ca atare*”³², integrează semnul plastic în sfera semiozei înțelegând ca fenomen social. Vocația artei este aceea de a „*face comunicabile altuia percepții prin intermediul sistemelor de interpretare, concretizate în mod intenționat în Forme*”.³³

²⁷ E. H. Gombrich, *Artă și iluzie*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 124.

²⁸ *Ibidem*, p. 125.

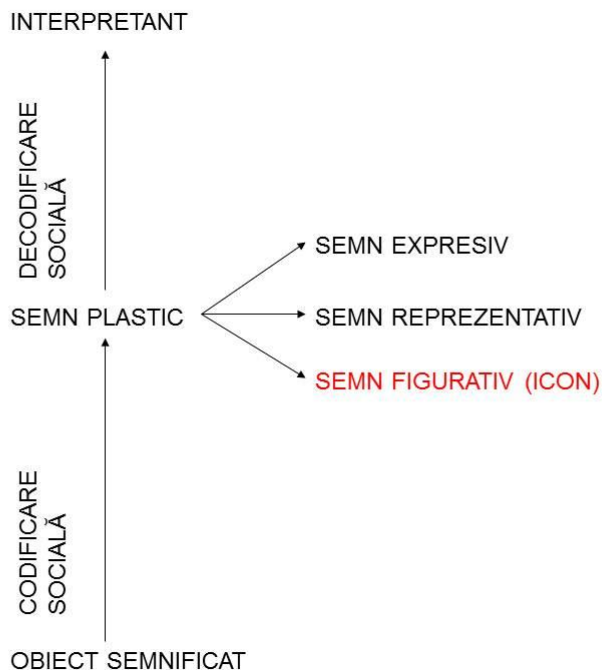
²⁹ Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, București 1972, p. 46

³⁰ *Ibidem*, p. 65.

³¹ *Ibidem*, p. 80.

³² *Ibidem*, p. 142.

³³ *Ibidem*, p.165.



Img. 5. Reprezentare grafică a sistemului lui Francastel

Fără a dezvolta ipoteza unei semiologii generale a societății, constanta sistemului teoretic a lui Francastel este legată de „*mecanisme prin care arta și celelalte sisteme de semne semnifică și comunică valori în mediul uman*”³⁴. Analiza semnului plastic nu poate urma principiile lingvisticii, dar analogia dintre cele două nici nu poate fi negată în totalitate. Rămânând în sfera de gândire și analiză a structuralismului francez,³⁵ Francastel nu se poate sustrage teoretizării sistemelor semnificante de natură plastică prin raportarea lor în permanență la modelul limbajului verbal. Iar această raportare nu face altceva decât să releve particularitățile fundamentale, specificitatea limbajului plastic. În timp ce limbajul verbal dispune de un număr limitat de elemente (foneme), omogene și repetabile, elementele limbajului artistic sunt nenumărate și reînnoibile. Pe de altă parte, limbajul verbal operează cu fragmentalizare și enumere, cu parcursul de la particular la general, în timp ce principiul de bază al lecturii imaginii este asocierea și confruntarea, pornind de la ansamblu la detaliu, fără ca acest proces să furnizeze cunoaștere precisă și valabilă.³⁶

³⁴ *Ibidem*, p. 166.

³⁵ Aurel Codoban, *Semn și interpretare. O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2001, p. 66.

³⁶ Pierre Francastel, *Op. cit.*, pp. 173-177.

Imaginea pentru Francastel este purtătoare de un anumit tip de semnificație, cu valențe sociologice, iar cheia de interpretare o dau imaginația și memoria.³⁷

II.1.2.4. Critica iconismului

Abordată de Umberto Eco din perspectivă semiotică, folosind și argumentele teoriei lui Gombrich, aceeași problematică a iconismului bazat pe convenție – ceea ce, urmând traseul logicii, ar anula această categorie de semne – va fi orientată discursiv în direcția flexibilității noțiunii de convenționalitate³⁸. Fără să atribuie semnului iconic însușirea de semn codificat în mod arbitrar, Eco evidențiază patru așa-numite „*idei naive*” care trebuie eliminate pentru a înțelege iconismul ca pe un tip de codificare culturală:

- (i) semnul iconic are același proprietăți ca și obiectul său
- (ii) semnul iconic este asemănător obiectului său
- (iii) semnul iconic este analog obiectului său
- (iv) semnul iconic este motivat de obiectul său.³⁹

Depășind definiția lui Pierce asupra iconicității și chiar nuanțările pe care i le dă mai apoi Morris, care afirmă caracterul parțial al iconicității,⁴⁰ demersul teoretic al lui Eco încearcă să stabilească cărui tip de convenții îi corespunde semnul iconic, cu alte cuvinte, care este limita dintre convenția pur arbitrară – a cărui rezultat sunt simbolurile – și celelalte tipuri de convenții vizuale.

Așa cum observă Alexandra Vrâncanu în analiza sa asupra teoriilor narațiunii vizuale, spre deosebire de semnele arbitrar, pentru Eco, semnul iconic are în comun cu obiectul real aceeași structură perceptivă, chiar dacă proprietățile fizice sunt diferite.⁴¹ Stimulii vizuali exercitați de semnul iconic vor produce asupra interpretantului același efect ca și stimulii exercitați de obiectul real, pe baza unor convenții grafice.⁴² Caracterul de similaritate atribuit iconismului se referă la

*„corespondența transformată punct cu punct între conținutul-model vizual și imagine. Imaginea este motivată de reprezentarea abstractă...dar nu este mai puțin efectul unei decizii culturale și, ca atare, cere un ochi educat pentru a fi percepută...”*⁴³

³⁷ Alexandra Vrâncanu, *Op. cit.*, p. 15.

³⁸ Umberto Eco, *O teorie ...*, pp. 271-308.

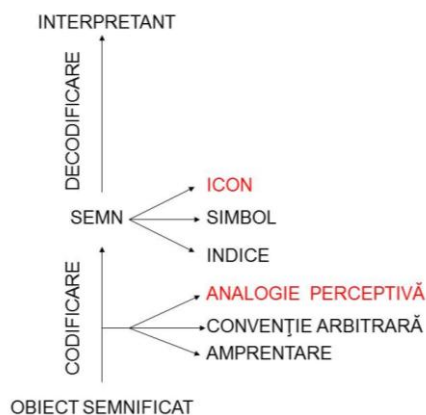
³⁹ *Ibidem*, p.272.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 273. Morris înțelege prin semn iconic semnul care este asemănător în anumite privințe cu obiectul său, astfel încât iconicitatea devine o problemă de grad.

⁴¹ Alexandra Vrâncanu, *Op. cit.*, p. 24.

⁴² *Ibidem*, p. 274.

⁴³ *Ibidem*, p. 283.



Img. 6. Reprezentare grafică a sistemului lui Eco

O altă chestiune edificatoare legată de semnul iconic, pusă în discuție de Eco, este cea a contextualității. Iconicitatea unui semn este determinată de relațiile contextuale complexe pe care le are cu celelalte semne, iar divizarea semnului iconic în subunități, gramaticalizarea lui, ar duce la pulverizarea semnificației. Prin urmare, semnul iconic trebuie înțeles ca un text vizual ale cărui elemente de limbaj, analizate independent, nu își conservă caracterul de icon.⁴⁴

II.1.2.5. Unități semiotice de bază

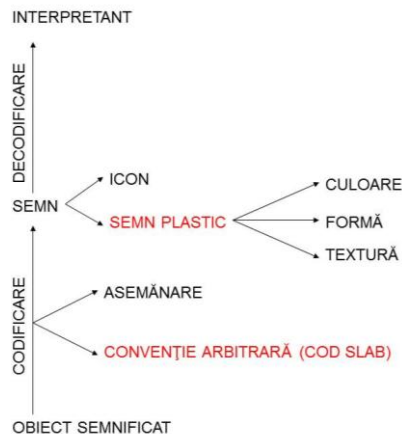
Prin studiile interdisciplinare ale Grupului μ ,⁴⁵ alcătuit din cercetători de la Centrul de Studii Poetice al Universității din Liège, se concretizează o teorie a semnelor vizuale a cărei miză este găsirea legilor generale ale semnificării vizuale aplicabile oricărei imagini. Se pleacă de la ideea că există două modalități de abordare a imaginii din perspectivă semiotică. Abordarea la nivel macrosemiotic este cea care integrează semnul unităților iconografice mari. Aceasta este convergentă cu viziunea lui Eco legată de semnul iconic ca text vizual. Cea de-a doua abordare, microsemiotică, pornește de la ideea posibilității analizei subdiviziunilor semnice până la un nivel elementar, de unitate indivizibilă. Elaborarea unei retorici a vizualului este posibilă prin stabilirea regulilor de clasificare la nivel de microsemiotică.

Semnele vizuale vor fi împărțite în două categorii: semnul iconic și semnul plastic. Se revine la ideea izomorfismului semnului iconic (cu asumările tuturor contestărilor precedente asupra însușirii de asemănare dintre semn iconic

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 302-305.

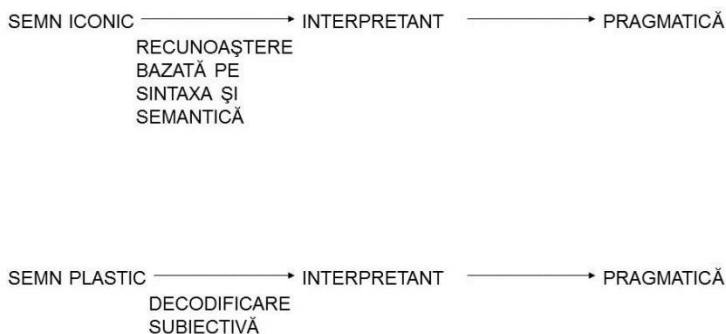
⁴⁵ Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

și obiect semnificat), în opoziție cu semnul plastic, care nu păstrează nicio sugestie de similaritate cu acesta.⁴⁶



Img. 7. Reprezentare grafică a sistemului Grupului μ , II

În ceea ce privește relația dintre semnul iconic și interpretant (tradus în terminologia lui Morris vorbim de nivelul pragmatic al semiozei), recunoașterea se realizează pe baza unor modele teoretice corelate cu așa-numitele *tipuri vizuale* (corespunzătoare conceptului de stereotip folosit de Gombrich), preexistente în memoria interpretantului.⁴⁷ Tipul este o reprezentare mentală, o codificare culturală, la care se ajunge printr-un proces de integrare și stabilizare a experiențelor anterioare (Panofsky). Corelarea dintre semn și un anumit tip vizual depinde atât de caracteristicile intrinseci ale semnului, cât și de relațiile sintactice pe care acesta le stabilește.



Img. 8. Reprezentare grafică a sistemului Grupului μ , II

⁴⁶ O analiză mai detaliată asupra problematicei o face Alexandra Vrâncănu în *Op. cit.*, pp. 24-32.

⁴⁷ Groupe μ , *Op. cit.*, p. 43.

Triada semiotică propusă de Grupul μ pentru semnul iconic menține un raport direct între referent (obiect semnificat) și semnificant, raport bazat pe transformare.⁴⁸

Pentru a integra în sfera semiozei manifestările artistice de tip non-figurativ, care, de altfel, ridică o serie de probleme unei abordări semiotice, Grupul μ introduce în tratat noțiunea de semn plastic.⁴⁹ Acolo unde nivelul de abstractizare nu mai permite citirea unei imagini într-o cheie iconică și interpretarea nu se leagă în niciun fel de un referent din realitate, codul operează cu trei parametri stabili: culoarea, forma și textura și cu multitudinea de configurații pe care acestea și rapoartele dintre ele le pot lua.

Mecanismele de semnificare în arta nonfigurativă vor produce un model nou de semioză a cărui determinări precise devin aproape imposibile, deoarece semnul plastic este identificabil cu simbolul lingvistic, din punct de vedere al arbitrarității formei sale, fără a exista însă, la fel ca în cazul limbii, un sistem de reguli universal valabile indiferent de utilizator. Sau, în orice caz, admitând limitele universalității și în ceea ce privește lingvistica, gradul de posibile variante ale simbolisticii unui semn plastic este mult mai mare decât cel al simbolului lingvistic. Dispoziția psihică a creatorului, trăirile sale personale și subiective pot fi determinante pentru concentrarea în imagine a unui tip de semnificație⁵⁰ a cărei interpretare nu poate avea la bază decât un tip de codificare flexibilă, un cod slab.

II.2. Sustragerea artei din sistemul semiotic clasic

Revenind la *obiectul* acestui studiu, un posibil micro sistem de analiză aplicabil pentru delimitarea acestuia ar putea avea ca punct de plecare schema clasică a sistemului semnificant în care: A este obiectul semnificat, entitatea sau ansamblul de entități din universul natural sau cultural, iar B este semnul, reflectarea vizuală a lui A (care poate să aparțină cu strictețe universului cultural). Dacă B există în absența lui A și stabilește un raport cu un al treilea element, C (interpretantul), putem vorbi de producerea semiozei. Artă figurativă corespunde acestei scheme, funcționând în sistemul semiotic clasic. Studiile prezentate în

⁴⁸ *Ibidem*, 1992, p. 138 *Le signifiant et le référent, ayant tous deux des caractéristiques spatiales, sont en effet commensurables [...] Les relations sur lesquelles se fondent cette commensurabilité[...] peuvent être appelées transformations.*

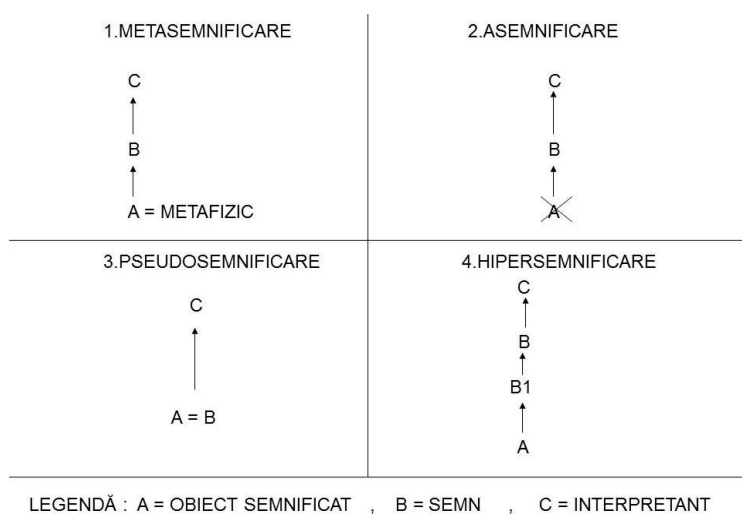
⁴⁹ *Ibidem*, p. 186.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 195 *"Le produit devient ainsi signe figé de cette disposition : telle trace plastique renvoyant à la „bête”, à la „fluidité des sentiments et des perceptions”, telle plage de couleur uniforme renvoyant à la „stabilité”. Les signifiés plastiques seraient donc un système de contenus psychologiques postulés par le récepteur, et qui n'ont pas nécessairement de correspondant dans la psychologie scientifique".*

subcapitolul anterior (II.1.2), dezbat o serie de problematici care se mențin, însă, tot în interiorul acestei scheme.

Cea mai importantă și deconcertantă turnură în evoluția artei s-a produs în momentul sustragerii creației artistice din sistemul semiotic clasic, cel elaborat de Peirce. Conform raționamentului de mai sus, în funcție de raportul dintre A și B, sustragerea artei din acest sistem se va produce pe patru căi posibile, pe care le vom numi, nu într-un totu convențional, ci urmărind o anumită logică lingvistică: metasemnificare, asemnificare, pseudosemnificare și hipersemnificare. Prima dintre acestea, arta metasemnificantă corespunde situației în care B implică semnificarea unui A de natură metafizică. A doua, arta asemnificantă, ar corespunde situației în care B nu implică existența lui A. Metasemnificarea și asemnificarea sunt concepte coagulabile pentru prima dată în practici artistice ale abstracționismului, începând cu cel de-al doilea deceniu al secolului XX. Acest moment este, de altfel, punctul culminant al crizei *picturii-ca-mimesis*, începută odată cu impresionismul și determinată de interogarea asupra necesității persistenței unui mijloc de copiere a naturii cum este pictura, când o invenție precum fotografia o face mult mai bine.

Cea de-a treia categorie, arta pseudosemnificantă, corespunde situațiilor în care între B și A se pune semn de egalitate și în care B există doar în prezența lui A. Urmărind o localizare în timp, momentul cheie este legat de apariția *ready-made-ului* și de arta performativă, pentru primul caz, și de practicile artistice interactive, pentru cel de-al doilea caz.



Img. 9. Reprezentare grafică a celor patru căi posibile de sustragere a artei din sistemul semiotic clasic

Cea de-a patra categorie, arta hipersemnificantă, va corespunde situației în care intervine un al treilea element, B1, care există în absența lui B, acesta, la rândul său, existând în absența lui A. Este vorba despre o atitudine artistică specifică postmodernismului, în care citarea, copierea, apropierea devin pe larg și cu un scop bine determinat utilizate.

II.2.1. Arta metasemnificantă

Referindu-se în special la Kandinsky, Umberto Eco atinge subiectul artei abstracte fără a oferi o rezolvare acestei problematice. El propune excluderea tipologiei de semne pe care această artă le produce din sfera iconismului chiar dacă „*proprietățile expresive ale anumitor semnale [...] par capabile să inducă un anumit sentiment de asemănare între semnal și emoția dată*”.⁵¹ Nu le include însă nici în categoria simbolurilor, decât în cazul ipotetic al unui tip de determinare bazat pe o codificare convențională totalmente arbitrară.⁵²

La fel de neconvingătoare este propunerea Grupului μ care introduce o nouă categorie de semne numite semne plastice, categorie aplicabilă artei abstracte,⁵³ dar care prin definiția dată corespunde simbolului, iar prin descriere corespunde tuturor tipurilor de semne, inclusiv cele cu care operează imaginea iconică.

Propun o înțelegere a artei abstracte din punct de vedere semiotic, în două sensuri: abstractizare metasemnificantă, atunci când obiectul semnificat capătă conotații metafizice și abstractizare asemnificantă, atunci când intenționalitatea clară este excluderea obiectului semnificat. Această abordare depășește controversa care duce la cele două extreme: arta în totalitatea ei înțeleasă ca abstracțională și arta în totalitate înțeleasă ca artă reprezentțională.⁵⁴

Prin abstracționismul liric, a cărui fundamente teoretice sunt expuse de Kandinsky în celebrul său text din 1911, *Spiritualul în artă*, se deschide nu doar calea unei arte care din punct de vedere formal depășește figurativul. Este vorba despre mult mai mult; despre adaptarea exigențelor reprezentționale unei nevoi de semnificare a nesemnificabilului. Pentru Kandinsky scopul final al artei este transpunerea în vizual a „*eternului obiectiv prin temporalul subiectiv*”.⁵⁵ Abstracțiunea devine „*...singura cale pe care poate fi exprimat ceea ce apare, mistic vorbind, ca necesar*”⁵⁶

⁵¹ Umberto Eco, *O teorie ...*, p. 288.

⁵² *Ibidem*, p. 289.

⁵³ Groupe μ , *Op. cit.*, p. 186.

⁵⁴ Despre această dezbateră a se vedea Marcel Brion, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, București, 1972, pp. 29-33.

⁵⁵ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, București, 1994, p. 68.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 69.

pentru că „elementele de construcție ale imaginii nu trebuie căutate în exterior, ci numai în planul necesității interioare”.⁵⁷

Alain Besançon dă un sens profund religios acestei suprimări a obiectului, pe care o practică Kandinsky în opera sa:

„o mântuire a sufletului cărnii i s-au deschis ochii, care înțelege în sfârșit, după atâtea tribulații, sensul profund al artei; o intrare în libertatea spirituală, și libertatea artistică (în chip inseparabil). Și toate acestea pentru că exigența unei vieți interioare în operă a triumfat. Or, această concepție despre artă, fiind paralelă cu morala interiorizată pe care o pretinde Evanghelia, este după el creștină.”⁵⁸

Metasemnificarea kandinskyană înseamnă punerea în imagine, prin asocieri de forme și culori, a unui obiect semnatificat care transcende fizicitatea lucrurilor exterioare, tinzând spre un adevăr absolut.

În cazul abstracției la care ajunge Kazimir Malevici calea este diferită, motivația rămâne, însă, în aceeași sferă a aspirației spre reprezentarea unei realități nereprezentabile figurativ: sensibilitatea pură.⁵⁹ Suprematismul proclamă atingerea unui *punct zero al creației* printr-un *punct zero al formelor*, dincolo de care se deschide o nouă realitate, autonomă:⁶⁰ „nu există altă realitate în afara sensibilității”.⁶¹ *Pătratul negru pe fond alb* (1915), *Pătratul alb pe fond alb* (1917) întruchipează esența metasemnificărilor din arta lui Malevici. Despre *Pătratul negru pe fond alb* acesta va afirma: „a fost prima formă de expresie a sensibilității nonobiective: pătrat = sensibilitate, fond alb = «Nimic», adică ceea ce este în afara sensibilității.”⁶²

Marcel Brion vede în abstracția lui Malevici în primul rând o experiență de natură spirituală care este completată de o mistică a obiectului.⁶³

Estetica neoplasticismului dezvoltată de Piet Mondrian se bazează, în schimb, pe o mistică a geometricului, căutările lui riguroase având ca ultim scop o revelație divină a cărei esență se reduce la cele două direcții universale: orizontală și verticală. Mondrian afirmă explicit acest lucru:

„Astăzi nu numai că frumusețea pură ne este necesară, dar ea este pentru noi singurul mijloc care manifestă în mod pur forța universală din orice lucru. Ea este identică cu ceea ce în trecut a primit

⁵⁷ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁸ Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, Ed. Humanitas, București, 1994, pp. 357-358.

⁵⁹ Kasimir Malevici, *Manifestul suprematismului*, apud Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968, pp. 341-350.

⁶⁰ Alain Besançon, *Op. cit.*, pp. 385-386.

⁶¹ Kasimir Malevici, *Op. cit.*, p. 343.

⁶² *Ibidem*, p. 344.

⁶³ Marcel Brion, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, București, 1972, pp. 167-168.

numele de Divinitate și care ne este indispensabil nouă, bieților oameni pentru a trăi și a găsi un echilibru, căci lucrurile în sine ne sunt potrivnice, iar materia cea mai exterioară ne e vrășmașă.”⁶⁴

În ceea ce privește sculptura, arta lui Constantin Brâncuși tinde spre abstractizare din necesitatea de „a cuprinde toate formele într-una singură”,⁶⁵ după cum însuși artistul spunea. Ajungând să piardă orice sugestie figurativă ultimele *Păsări* din serie reprezintă ideea pură, în sens neoplatonician, de înălțare.

Începând cu anii '50, pictori precum Mark Rothko sau Barnett Newman își încarcă compozițiile dominate de suprafețe monocrome cu semnificații profunde, ca expresie a sublimului, a imensității universului, a începuturilor primordiale. Asocierile cromatice ale lui Rothko sunt invocări ale cunoașterii transcendente.⁶⁶

În legătură cu sugestiile de natură metafizică pe care le dă artei sale, Newman spunea:

„Noi reafirmăm dorința naturală a omului spre înălțare...decât să construim catedrale bazându-ne pe Hristos, om sau «viață», noi le construim bazându-ne pe noi înșine, pe trăirile noastre interioare.”⁶⁷

II.2.2. Arta asemnificantă

Arta asemnificantă corespunde acelei categorii a artei abstracte, în care producerea semnului refuză orice fel de legătură cu sugestiile care vin dinspre realitatea figurativă și intenționalitatea artistului se limitează la producerea unui obiect estetic sau a unui obiect pseudofuncțional. Din punct de vedere semiotic, produsul acestei arte nu mai este un semn, ci un obiect nou, concret al cărui principiu de realizare este comparabil cu cel al construcției arhitecturale sau al producției industriale. Dar revenind la ipoteza prezentată în subcapitolul II.1.1, cea a semioticii ca teorie generală a culturii, trebuie nuanțat faptul că nu vorbim în cazul artei asemnifiante despre o lipsă de semnificație, ci despre paradoxul transmiterii de sens prin asemnificare. Acest paradox este pus în discuție de Roland Barthes ca răspuns la interogarea asupra existenței obiectelor non semnifiante.⁶⁸ O analogie edificatoare ar putea fi cea cu producerea de semnificație prin liniște în muzică.⁶⁹

⁶⁴ *Ibidem*, p. 118.

⁶⁵ Athena T. Spear, *Păsările lui Brâncuși*, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 39.

⁶⁶ David Hopkins, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, 2000, p. 23.

⁶⁷ Barnett Newman, *The Sublime is Now*, preluat din David Hopkins, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸ Roland Barthes, *L' aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, 1985, p. 258: „Un objet non signifiant, dès qu'il est pris en charge par une société [...] fonctionne au moins comme le signe de l'insignifiant, il se signifie comme insignifiant.”

⁶⁹ Exemplul pseudocompoziției 4'33" a lui John Cage care afirma: „Nu am nimic de spus și o spun”

În *Manifestul artei concrete*, publicat în 1930 în singurul număr al revistei *Arta Concretă*, Theo Van Doesburg contestă noțiunea de artă abstractă atribuită până în acel moment artei non-figurative susținând concretețea unei reprezentări bazate exclusiv pe elemente precum punctul, linia sau pata de culoare. Niciun alt tip de imagine nu poate fi mai real, în viziunea sa, decât acesta, deoarece nu se mai pune problema în acest caz a unei reprezentări a realității, ci se pune problema realității însăși. Înainte chiar de apariția *Manifestului artei concrete* el susținea:

*„Pictura noastră este o pictură concretă și nu abstractă, pentru că noi am depășit perioada de căutări și experiențe speculative. În căutarea purității, artiștii erau nevoiți să abstragă formele naturale care marcau elementele plastice, să elimine formele «natură» și să pună în locul lor formele «artă». Pictură concretă și nu abstractă pentru că nimic nu este mai concret, mai real, decât o linie, decât o culoare, decât o suprafață. Este concretizarea spiritului creator.”*⁷⁰

Conceptul de artă concretă este preluat ulterior și de Kandinsky,⁷¹ iar mai apoi de artistul elvețian Max Bill și de gruparea italiană *Movimento arte concreta* (fondată de Gillo Dorfles).⁷²

În demersul său de teoretizare a curentului Modernist, criticul de artă american Clement Greenberg pune în evidență valoarea estetică a picturii pure, care ajunge la perfecțiune prin totală imersiune în sine, prin eliminarea a tot ceea ce nu-i este propriu.⁷³ Nu vorbește explicit despre evitarea semiozei, ci despre autonomizarea fiecărei forme de artă, prin excluderea tuturor sugestiilor care provin dinspre o altă formă de artă sau dinspre cultura de masă etc. În cazul picturii devine esențială excluderea reprezentării pe suprafața bidimensională, a tridimensionalului. O calitate picturală pe care Greenberg o exaltă este aplatizarea.⁷⁴

Cei care preiau și amplifică până la paroxism aceste exigențe teoretice ale suprafeței plane sunt artiștii mișcării minimaliste americane. Seria de picturi *Veils* de la mijlocul anilor '50, în care Morris Louis folosește ca tehnică turnarea

⁷⁰ Citatul a fost preluat din Marcel Brion, *op. cit.*, p. 33.

⁷¹ Articolul *Arta concretă* publicat de Kandinsky în 1938 a fost consultat din volumul *Art and its significance: an anthology of aesthetic theory* edited by Steohen David Ross, State University of New York Press, 1994, pp. 673-675.

⁷² Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, Ed. Albatros, București, 1982, p. 97.

⁷³ Clement Greenberg, *Modernist Painting*, în *Art theory and criticism: an anthology of formalist, avant-garde and Post-Modernist Thought* edited by Sally Everett, 1991, pp. 111-112. Articol apărut pentru prima dată în 1963 în *Arts and Literature*. „Thereby each art would be reandred „pure”, and in its „purity” find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. „Purity” meant self-definition with a vengeance. Realistic, illusionist art had dissembled the medium, using art to conceal art. Modernism used art to call attention to art. The limitations that constitute the medium of painting- the flat surface, the shape of the support, the properties of pigment-were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Modernist painting has come to regard these same limitations as positive factors that are to be acknowledged openly”.

⁷⁴ David Hopkins, *Op. cit.*, p. 27.

pigmentului foarte diluat pe pânză, care apoi este lăsat să se scurgă fără intervenția artistului, tinde spre ceea ce Greenberg numea *opticitate* absolută.⁷⁵

Depășirea esteticii dezvoltată de Greenberg spre împingerea purismului într-atât încât tabloul să-și piardă calitatea de artă, devenind obiect în sine, este evidentă în demersul lui Frank Stella.⁷⁶ Acesta susține în mod declarat și sfidător practicarea unei picturi dezgolite de semnificații. Legat de seria picturilor negre realizate începând cu sfârșitul anilor '50, Stella spunea:

*„Mi se întâmplă adesea să vorbesc cu persoane care vor să conserve vechile valori ale picturii – valorile umaniste – pe care le găsesc mereu în pictură. Dacă încerci să le demontezi ei vor afirma că există ceva dincolo de pictură pe pânză. Pictura mea e bazată pe faptul că doar ceea ce este vizibil pe pânză există cu adevărat acolo. E cu adevărat un obiect. [...] Tot ceea ce îmi doresc ca alții să extragă din tablourile mele [...] este că singurul lucru pe care îl poți vedea e ideea compozitivă [...] Ceea ce vezi e ceea ce vezi”*⁷⁷

În aceeași direcție a explorării bazelor primare ale picturii se desfășoară și creația lui Robert Ryman. În expoziția sa personală din 1967 din New York acesta expune zece lucrări albe, de aceeași dimensiune. Ryman declară că scopul său în artă este acela de a nu introduce în suprafața pictată nimic din ceea ce nu este neapărat necesar să se afle acolo.⁷⁸

În ceea ce privește sculptura, această categorie a artei asemnificante o putem regăsi în zona demersurilor creative minimaliste sau a acelor proiecte, care sfidează limitele dintre sculptural și arhitectural, arhitectura fiind prin natura sa o artă asemnificantă.

Plasându-și discursul teoretic în relație cu modernismul târziu (*late-modernism*) a lui Greenberg, Michael Fried impută minimalismul tocmai dezgolirea artei de sensul transcendental și înlocuirea acestuia cu un sens al imediateții obiectului.⁷⁹

Donal Judd practică o sculptură rece și riguroasă care are la bază structuri volumetrice geometrice organizate în spațiul de expunere ca moduli seriali. Sobrietatea este dată și de tipul de materiale industriale folosite: inoxul, aluminiul, plexiglasul. Artistul elimină orice intervenție a sa personală în fabricarea propriu-zisă a obiectelor, folosindu-se de tehnici de tip industrial, care să garanteze perfecțiunea finisajelor și care să dea un caracter impersonal obiectului.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁶ Thierry de Duve, *Kant după Duchamp*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003, pp. 155-158.

⁷⁷ Francesco Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*, în *Arte contemporanea*, a cura di Francesco Poli, Ed. Electa, Milano, 2003, p. 76.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 79.

⁷⁹ Hal Foster, *The Return of the Real*, Mit Press, Cambridge, 1999, p. 50.

Aceleași volumetrii reducioniste stau la baza seriilor lui Robert Morris sau a instalațiilor lui Carl Andre, a căror tensiune estetică este creată de jocul golurilor și plinurilor, absenței și prezenței.

Preocupările pe care numeroși sculptori le au, începând cu sfârșitul anilor '60, legat de depășirea limitelor spațiale pe care sculptura tradițională le implică, a determinat o reevaluare a termenului însuși de sculptură.⁸⁰ În studiul „*Sculpture in an Expanded Field*”, publicat în 1979 în revista *October*, criticul de artă Rosalind Krauss își începe argumentarea teoretică a extinderii sensului termenului de sculptură afirmând că în arta ultimului deceniu o serie de lucrări au ajuns să fie denumite în mod surprinzător sculptură. Dă ca exemple coridoare înguste cu televizoare la capăt, oglinzi plasate în unghiuri insolite sau șanțuri săpate în solul deșertului. Singura posibilitate ca acest gen de lucrări să fie catalogate drept sculpturi este acceptarea lărgirii la infinit a maleabilității termenului de sculptură. Explicația pe care o oferă Krauss acestei nevoi culturale de expansiune a unui termen este reflexul necondiționat de a da noului un caracter familiar. Fenomenul își are originile, paradoxal, tot în critica de artă care s-a ocupat de mișcările cu caracter avangardist.⁸¹

Faptul că două lucrări de artă precum *Instalația* de la Green Gallery din 1964 și *Cutii din oglinzi* din 1965, ambele ale lui Robert Morris, au fost catalogate drept sculpturi este explicat de Rosalind Krauss prin strategia logicii inverse. Spațiile populate de structuri realizate de artist nu pot fi definite nici ca spațiu arhitectural pur, în cazul primei lucrări, nici ca peisaj pur, în cazul celei de-a doua. Prin excluziune cele două lucrări nu pot fi catalogate decât ca sculpturi.⁸²

Apariția unor forme de creație artistică în care structuri pseudo-arhitecturale sunt incluse în peisaj sub forma unor *complexe* (termen pe care Krousse îl asociază cu structuri de tipul labirintului sau grădinilor japoneze, pe care culturile străvechi sau culturile non occidentale contemporane le acceptă ca atare)⁸³, determină o nouă reevaluare a ceea ce poate fi cuprins în spectrul termenului de sculptură. Astfel de experimente nu mai pot fi asimilate ideii moderniste de sculptură, ele explorând zone de creativitate deja încadrabile postmodernismului.⁸⁴

⁸⁰ Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, Harper Collins Publishers, New York, 1996, p. 344.

⁸¹ Rosalind Krauss, *Sculpture in an Expanded Field*, în *October*, vol. 8, 1979, p. 30. sursa: http://www.situations.org.uk/_uploaded_pdfs/Krauss.pdf.

⁸² *Ibidem*, p. 35.

⁸³ *Ibidem*, p. 38.

⁸⁴ Steven Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, București, Ed. Meridiane, 1999, p. 135.

Lucrări precum *Spiral Jetty* realizată de Robert Smithson între 1969 și 1970⁸⁵, *Isolated Mass Lower* a lui Michel Heizer (1968-1970), *Observatory* de Robert Morris din 1970, *Wrapped Coast* (1969) sau *Vally Curtain* (1970) realizate de Christo, *Maze* de Alice Aycock (1972), *Lightning field* (1977) a lui Walter De Maria deschid drumul spre land-art, un tip de atitudine creativă în care naturalul și artificialul sunt combinate în diverse proporții, pentru a obține o lucrare de artă.⁸⁶

Pe altă parte, în aceeași perioadă, o serie de artiști vor realiza structuri pseudo arhitecturale destinate nu includerii acestora în peisajul exterior, ci spațiilor expoziționale: Carl Andre, Richard Serra, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Joel Shapiro. Și în aceste cazuri limitele sculpturii, înțeleasă în sensul tradițional al termenului, sunt depășite datorită complexității reconfigurărilor spațiale pe care acest tip de structuri le materializează.

II.2.3 Arta pseudosemnicantă

Artei pseudosemnicante îi corespund două situații: cea în care obiectul semnicant și semnul coincid (cazul *ready-made*-ului și al artei performative) și cea în care prezența fizică a semnului depinde de prezența fizică a obiectului semnicant (arta care propune situații interactive). În aceste cazuri vorbim despre crearea unui sistem semnicant printr-un artificiu de integrare a stimulilor reali în procesul semiozei. Paradoxul creat este cel al semnificării printr-o falsă semnificare. La un prim contact, senzația oferită este cea că te afli în fața unei realități, care, însă, prin intenționalitatea artistului, capătă valoare de semn, adică de falsă realitate. O analogie edificatoare pentru pseudosemnicare în artă este cea cu exemplul statuilor de ceară⁸⁷ sau cu exemplul teatrului, pe care le aduce în discuție Eco.⁸⁸

II.2.3.1. Obiectul ca semn, *ready-made*-ul ca pseudoobiect

Marcel Duchamp, cu aducerea obiectului prefabricat în câmpul artei, zdruncină evoluția sensului termenului de artă prin dilatarea toleranței față de non intervenția fizică pe care artistul o poate avea asupra unui obiect, pentru ca acesta să fie, totuși, catalogat ca și obiect de artă. Singurul gest pe care îl face artistul, în acest caz, este cel de a alege.

⁸⁵ Erin Hogan, *Spiral Jetty: a road trip through the land art of the American West*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008, pp. 1-23.

⁸⁶ Tania Raquejo, *Land art*, Editorial Nerea, Madrid, 1998, pp. 8-20.

⁸⁷ Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Ed. Tascabili Bompiani, Milano, 2002, pp. 330

⁸⁸ *Ibidem*.

Acesta este, de altfel, chiar argumentul pe care Duchamp îl folosește pentru a-și susține ideea că un *ready-made* nu este mai puțin artă decât un tablou. Crearea unui tablou se reduce, în viziunea sa, tot la o serie de alegeri:

„a alege un tub de albastru, un tub de roșu, a stoarce din ele puțină vopsea pe paletă și a alege mereu locul unde să le aplici pe pânză, e vorba mereu de o chestiune de alegere. Așa că, pentru a alege, poți folosi tuburi de vopsea, poți folosi pensule, dar poți folosi și un obiect gata făcut, fie confecționat mecanic, fie chiar, dacă vrei, de mâna altcuiva, pe care ți-l însușești, de vreme ce tu faci alegerea. Alegerea este factorul principal chiar și la o pictură normală”⁸⁹.

După cum demonstrează Roland Barthes, obiectul în sine, chiar și fără ca acesta să devină operă de artă prin gestul de selecție al unui artist, poate avea valoare de semn. El definește obiectele astfel:

„ceva ce e fabricat; este din material finisat, standardizat, prelucrat și normalizat; cu alte cuvinte prezintă norme de fabricație și de calitate; obiectul este mai ales definit ca element de consum: prototipul obiectului este reprodus în milioane de exemplare la nivel mondial, în milioane de copii [...] obiectul nu evadează spre un infinit subiectiv, ci spre un infinit social”⁹⁰.

La o sondare mai aprofundată asupra chestiunii, Barthes relevă, în studiul său, o a doua calitate esențială, și anume aceea de a vehicula sensuri.⁹¹ Dar, atrage atenția și asupra faptului că tipul de semnificare vehiculat de obiect este ambiguu, depinzând mai mult de interpretant, de cunoștințele și nivelul cultural al acestuia, decât de emițător (polisemie).⁹² Această calitate este exacerbată de mediile care livrează percepției obiectul sub formă de spectacol: publicitatea, teatrul sau cinematografia.⁹³ Cu același tip de semnificare operează și arta *ready-made-ului*.

Practicile neo-dada ale lui Robert Rauschenberg transpun obiectul gata făcut, cotidian în asamblaje complexe.⁹⁴

Curentul Nouveau Realism prin reprezentanții săi precum: Arman, Daniel Spoerri, Gerard Deschamps, Martial Raysse, Christo conferă noi valențe

⁸⁹ Marcel Duchamp, interviu radio, 1961, *apud* David Hopkins, *Op. cit.*, p. 128.

⁹⁰ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 251. textul a fost tradus din limba franceză: *L'objet se définit alors comme ce qui est fabriqué; c'est-à-dire matière fine, standardisée, formée et normalisée, ; c'est-à-dire soumise à des normes de fabrication et de qualité; l'objet est alors surtout défini comme un élément de consommation: une certaine idée de l'objet est reproduite à des millions d'exemplaires dans le monde, à de millions des copies [...] l'objet ne s'échappe plus vers l'infiniment subjectif, mais vers l'infiniment social.”*

⁹¹ *Ibidem*, pp. 251-252.

⁹² *Ibidem*, p. 257.

⁹³ *Ibidem*, p. 254.

⁹⁴ Michel Ragon, *50 ans d'art vivant. Chronique vécue de la peinture et de la sculpture*, Fayard, 2001, pp. 335-337.

conceptului duchampian de *ready-made*. Obiectul uzat este reconfigurat, asamblat, comprimat sau împachetat, conform practicilor creative ale fiecărui artist în parte.⁹⁵

Activitate artistică a lui Joseph Beuys conferă o dimensiune mult mai personală practicii artistice a instalaționismului. Opera sa se concentrează în jurul unei experiențe trăite, o situație limită în urma prăbușirii cu avionul în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Viața i-a fost salvată de un trib de tătari, iar mijloacele vindecării: sania, lanterna, grăsimea animală și fetrul au fost transformate de artist într-o metaforă universală a salvării; nu doar a salvării personale, ci a salvării umanității, civilizației, naturii.⁹⁶ Seul și fetrul devin simboluri ale conceptului de căldură, care pentru Beuys este elementul primar, generator de viață. Ducând mai departe întreaga sa teorie a căldurii dătătoare de viață, artistul afirmă: „*De fapt eu m-am referit la o cu totul altă căldură, și anume la căldura spirituală sau evolutivă sau la începuturile evoluției.*”⁹⁷

II.2.3.2. Corpul ca realitate, arta corporală ca pseudosemn

Cea mai acută formă de imersiune a realității în practica artistică începe odată cu arta performativă, mai precis cu acele forme de manifestare care implică în mod direct și nemijlocit prezența fizică a artistului în actul semnificării (excluzând practicile performative care operează cu intermedierea video sau foto). Fiind vorba nu de stimuli surogat, ci de stimuli reali, din punct de vedere semiotic, vorbim de realizarea unei pseudosemioze.

Dacă teatrul este exemplul limită al unui fenomen semiotic în care înainte de a descifra semnificația este nevoie de activarea mecanismelor normale de percepere a obiectelor reale,⁹⁸ arta performativă operează cu identificarea totală între stimuli reprezentationali și stimuli surogat.

Ne vom referi aici la tipul de artă performativă care nu urmărește amprentarea materiei, în care actul artistic este pur efemer. Bineînțeles, acest tip de artă performativă a fost prefigurat de acțiuni contaminate încă de nevoia de a lăsa urme materiale, precum cele ale grupului japonez *Gutai: Challenging Mud* (1955) a lui Kazuo Shiraga, în care artistul se rostogolea aproape gol în noroi

⁹⁵ Marco Livingstone, “Paris 1960: Realism off the Shelf”, în cat. *Nouveau Realism*, The Mayor Gallery, London, 2002.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 198.

⁹⁷ Harlan Rappman Schata, *Plastica socială. Materiale despre Joseph Beuys*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002, pp. 91-92.

⁹⁸ Umberto Eco, *Kant e ...*, p. 330.

lăsând amprenta corpului său; sau *Breaking Through Many Paper Screens* (1956) a lui Saburo Murakami, care trece prin șase panouri de hârtie sfâșiindu-le.⁹⁹

Tot aici pot fi incluse și acțiunile mai complexe ale artistului francez Yves Klein, precum cea din 1958 de la galeria Robert Godet din Paris sau cea din 1960 de la Galerie Internationale d' Art Contemporain din Paris, în care câteva modele feminine nude, urmărind indicațiile precise ale artistului, se mănesc în culoare lăsând apoi urma corpului pe pânză și, astfel, dând naștere așa-numitelor *Antropometrii*.¹⁰⁰ Acestea reprezentau, în viziunea artistului, semne spiritualizate, o modalitate de a concentra într-o imagine esența unui act creator născut dintr-o experiență directă și imediată.¹⁰¹ Astfel de exemple în care acțiunea este subordonată oarecum creării de obiect sau, în sens larg vorbind, lăsării unei urme materiale, din punct de vedere semiotic, rămân în schema peirceană, semnul nemaifiind, de această dată, de tip iconic, ci corespunzând indicelui.

În schimb, în practici precum cele ale acționiștilor vienezi, transmiterea de sens, de semnificație se realizează în totalitate performativ. Publicul se află în fața unui act atât de real încât singurul element, prin care se face distincția dintre realitatea *non artistică* și *performance*, este cadrul de desfășurare organizat. Orientate spre exacerbarea laturii patologice a relației sinelui cu propriul corp sau a relațiilor interpersonale, acțiunile vienezilor explorează temele sadismului, masochismului, mutilării, scabrosului, degradării, blasfemiei. După cum declara Otto Müehl, unul dintre membrii grupării, producerea de semnificație trebuie să se slujească de mijlocele cele mai brutale: „Nu-mi pot imagina nimic semnificativ acolo unde nimic nu este sacrificat, distrus, dezmembrat, ars, înțepat, chinuit”,¹⁰² pentru că actul artistic trebuie să reflecte o atitudine existențială intensă.

În seria *Teatrul orgiilor și al mistereleor*, Hermann Nitsch creează procesiuni ritualice bine regizate, care implică un număr mare de persoane și în care pune în scenă sacrificări violente ale animalelor, ca o formă de recuperare în cheie brutală a unor matrici ale creștinismului primitiv și ca formă de eliberare a unor instincte sacrificiale pe care societatea contemporană și le reprimă. Otto Müehl în acțiunea *Degradarea unei Venere*, împingea o femeie în mijlocul unui morman de gunoi, după care o mânjea cu materie degradantă. Günter Brus, într-o acțiune desfășurată în fața unui congres universitar, se masturbează și își bea propria urină cântând imnul național.¹⁰³

⁹⁹ Lewis Kachur, *The View from the East: The Reception of Jackson Pollock among Japanese Guided Artists*, în vol. *Abstract expressionism: the international context* edited by Joan Marter, Rutgers University Press, 2007, p. 55.

¹⁰⁰ Hannah Weitemeier, *Yves Klein 1928-1962, Taschen*, Köln, 1995, pp. 52-55.

¹⁰¹ RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2006, p. 145.

¹⁰² Angela Vettese, *Dal copro chiuso al corpo diffuso* în *Arte contemporanea*, a cura di Francesco Poli, Ed. Electa, Milano, 2003, p.196

¹⁰³ *Ibidem*.

De o cu totul altă natură sunt acțiunile germanului Joseph Beuys, artist cu puternice convingeri în direcția implicării sociale a artei. *Îmi place America și America mă place*, desfășurat în 1974 în galeria René Block din New York,¹⁰⁴ este un *performance* în care artistul conviețuiește pe toată durata expoziției împreună cu un coiot sălbatic în spațiul galeriei, mizând pe îmblânzirea treptată a acestuia. Acțiunea depășește limitele galeriei, pentru că organizarea întregii călătorii a artistului în America este legată de actul artistic. La venire, învelit complet într-o pătură de fetru, este transportat cu salvarea, pe o targă, de la aeroport direct la galerie, pentru a nu atinge cu picioarele pământul american, la fel ca și la întoarcere. Pentru artist, contactul cu un spațiu geo-cultural nou este transformat într-un gest semnificativ al contactului cu un singur element reprezentativ¹⁰⁵. Acest animal este în viziunea lui Beuys un simbol al întregii drame a persecuției indo-americanilor și, în sens extins, un simbol al relației spațiului nord american cu spațiul european.¹⁰⁶

O altă serie de acțiuni, elocventă pentru exemplificarea suprapunerii dintre viața reală și act artistic semnificativ prin pseudosemnificare, este cea în care artistul împinge limitele suportabilității fizice la extrem.

Acțiunile artistei sârbe Marina Abramović apar ca demonstrații ale autoeducării spiritului prin supunerea propriului corp la diverse forme de provocare a durerii. Este vorba de un tip de atitudine comparabilă cu cea specifică practicilor yoghine. Autoabandonul fizic total are loc în acțiunea *Rhythm 0* din 1975,¹⁰⁷ de la Napoli, când artista se expune în fața publicului care este invitat să aplice asupra ei cele șaptezeci și două de obiecte prezente în galerie. Artista rezistă timp de șase ore intervențiilor uneori umilitoare și vătămătoare ale publicului. Punctul de maximă tensiune al acțiunii a fost momentul dramatic în care cineva a îndreptat spre artistă un pistol încărcat.¹⁰⁸

În *performance*-ul *Shoot* din 1971, Chris Burden se lasă împușcat în braț, de un prieten, cu o armă de calibru 22, de la o distanță de patru metri. Faptul este cu atât mai frapant cu cât publicul prezent rămâne pasiv chiar și în acest caz în care acțiunea atinge limitele absurde ale punerii în pericol a vieții protagonistului.¹⁰⁹

Prin acțiunile sale stradale, Vito Acconci sondează relațiile fizice interpersonale. Se apropie de persoane necunoscute pentru a testa limitele care, odată depășite, transformă un raport interuman într-o situație disconfortantă.

¹⁰⁴ Harlan Rappman Schata, *Op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁵ Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, Johan & Levi editore, 2012, pp. 152-153.

¹⁰⁶ RoseLee Goldberg, *Op. cit.*, pp. 150-151.

¹⁰⁷ Biografia artistei publicată în 2009 rectifică data acestei acțiuni, care în majoritatea surselor anterioare apare eronat datată în 1974. James Westcott, *Quando Marina Abramović morirà*, Johan & Levi editors, 2011 (prima ediție 2009), p. 89.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.165.

¹⁰⁹ Angela Vettese, *Loc cit.*, p. 200.

Acest traiect al artei performative va conduce gradat spre estomparea limitelor dintre artă și existența propriu-zisă a artistului. O astfel de situație, în care se operează cu valorificarea unui eveniment din viața reală în scop artistic, este foarte elocvent exemplificată de proiectul *The Lovers: The Grate Wall Walk* (1988) realizat de cuplul Marina Abramović și Ulay.¹¹⁰ Aceștia pornesc fiecare dintr-un capăt al Marelui Zid Chinezesc pentru a se întâlni undeva la mijloc. Conceput în primă fază ca un drum inițiativ înainte de celebrarea căsătoriei, ca o regăsire reciprocă în sens simbolic,¹¹¹ *performance*-ului va marca, de fapt, despărțirea definitivă dintre cei doi după o relație amoroasă și o colaborare profesională de peste zece ani.

Din aceeași categorie face parte și *Wedding Piece* (1992), proiect al artistei Alix Lambert, care, în decursul a șase luni, se căsătorește și divorțează de patru persoane pentru a investiga diverse tipuri de relaționare pe care instituția maritală le presupune.¹¹²

O formă de identificare totală a propriei existențe fizice cu arta este practică de Orlan, artista care a subordonat repetatele sale operații estetice conceptului de artă carnală, un concept care mizează pe procesul devenirii corporale și nu pe rezultatul plastic final. În *Manifestul artei carnale*, artista vorbește despre corpul modificat prin operații chirurgicale performative ca despre loc al dezbaterei publice.¹¹³

II.2.3.3. Prezența fizică ca semn, semnul dependent de prezența fizică ca pseudosemn

În volumul *Kant și ornitorincul*, publicat de Umberto Eco ca o completare la *Tratatul de semiotică generală* din 1975, autorul încearcă o rezolvare din perspectivă semiotică a problemei imaginii video. Delimitându-și aria de interogare la imaginea video transmisă în direct – „*televiziunea în stare pură*”¹¹⁴ – după cum o numește, Eco își bazează demersul teoretic pe analogia dintre imaginea reflectată în oglindă și imaginea transmisă pe un ecran în cadrul unui dispozitiv cu circuit închis. La fel ca imaginea reflectată în oglindă, imaginea video transmisă în direct iese din sfera imaginii semnificante. Nu poate fi vorba despre un semn în cazul acestor tipuri de imagini, deoarece imaginea este direct dependentă de prezența

¹¹⁰ James Westcott, *Op. cit.*, pp. 221-229.

¹¹¹ Cynthia Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, 2008, p. 30.

¹¹² Nicolas, Bourriaud, *Estetica relațională. Postproducție*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2007, p. 28.

¹¹³ Orlan, *Manifeste de l'art charnel*, <http://www.orlan.net/texts/> (ultima accesare 25.07.2012 ora 12:15)

¹¹⁴ Umberto Eco, *Kant e ...*, 2002, p. 326.

fizică a obiectului care o generează.¹¹⁵ Aceeași idee privind imaginea speculară apare și la Gadamer în discursul său privind realitatea ontologică a operei de artă. Astfel, acesta identifică ca diferență esențială dintre imaginea reproducă în tablou și imaginea din oglindă faptul că cea din urmă „*există doar pentru cel care privește în oglindă*”, nefiind de fapt „*imagine sau copie, căci nu dispune de o ființare pentru sine*”.¹¹⁶

Atât oglinda, cât și dispozitivul video cu circuit închis rămân în afara fenomenului semiotic, ele fiind definite ca *proteze extensive*, adică obiecte care prelungesc acțiunea naturală a corpului uman.¹¹⁷ Oglinda prelungește capacitatea ochiului de a vedea dintr-o perspectivă pe care, în mod natural, ochiul nu ar putea-o niciodată percepe, iar imaginea video nu face altceva decât să recompună, prin semnale electronice, o imagine în timp real, dar văzută dintr-un alt unghi. Apare, astfel, distincția foarte clară din punct de vedere al statutului semiologic dintre imaginea video transmisă în direct (al cărei apogeu este televiziunea în stare pură) și imaginea video înregistrată (al cărei apogeu este cinematografia).¹¹⁸

Demersul teoretic dezvoltat de Umberto Eco a fost anticipat, în practică, de o serie de experimente artistice care folosesc oglinda sau, în zona *video-art*, de o serie de lucrări care au la bază principiul transmiterii în direct în circuit închis și exploatarea dimensiunii temporale și spațiale a posibilelor situații generate de astfel de instalații (Umberto Eco nu le folosește în argumentarea discursului său). În mod intenționat sau nu, acestea par a specula ceea ce în demersul său teoretic Eco numește non semnificativitatea imaginii dependente de prezența fizică directă.

Michelangelo Pistoletto dezvoltă în decursul anilor '60 un demers plastic în care suprafeței reflectorizante i se acordă o importanță majoră. Seria *Tablouri reflectorizante (Quadri specchianti)*¹¹⁹ cuprinde lucrări în care, pe suprafața unei plăci de inox, artistul aplică la dimensiuni reale imagini fotografice ale câtorva siluete umane. Restul suprafeței rămâne privată de imagine reproducă pentru a putea reflecta imaginea spectatorului care, în momentul prezenței sale în fața lucrării, devine parte componentă a acesteia.

Anii '70 vor aduce în creația lui Pistoletto o serie de instalații în care, de această dată, va folosi oglinda cu suprafața integral reflectorizantă. Intervențiile sale vor fi de tipul alcătuirii unor instalații având la bază oglinzi sau chiar a unor forme de ambience.¹²⁰

Imaginea care se naște în cadrul unui circuit video în direct se încadrează, din optica semioticii lui Eco, în aceeași categorie.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 322.

¹¹⁶ Hans Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, Ed. Teora, București, 2001, p. 113.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 317.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 328-329.

¹¹⁹ <http://www.pistoletto.it/it/crono04.htm> (ultima accesare 29.05.2013, ora 13:15).

¹²⁰ <http://www.pistoletto.it/it/crono13.htm> (ultima accesare 29.05.2013, ora 13:15).

Începând cu anii '70, artiști precum Bruce Nauman, Dan Graham și Peter Campus realizează instalații video în care spectatorul este implicat în actul artistic în mod direct, în sensul că imaginea asupra căreia își exercită capacitatea perceptivă este o imagine reală a propriei persoane, nu o reprezentare de tip semnificant. Miza nu mai este folosirea imaginii în scopul semnificării, ci folosirea întregului concept creativ în acest scop.

Live / Taped Video Corridor, instalație realizată de Nauman în 1969, este alcătuită din două monitoare suprapuse, așezate la capătul unui coridor lung, cel de jos transmițând o imagine înregistrată a coridorului, iar cel de sus transmițând, în timp real, imaginea coridorului surprinsă de o cameră de filmat plasată la intrare. Efectul creat asupra celui care pătrunde în perimetrul instalației este unul de perturbare a așteptărilor perceptive. Privitorul vede o imagine a sa din spate, care în mod paradoxal se micșorează treptat pe măsură ce acesta se apropie de ecranul pe care imaginea este transmisă. Jocul conceput de artist exploatează capacitățile percepției primare puse într-o relație tensionată cu capacitățile raționale ale intelectului uman. Tensiunea este generată de distorsiunea raportului dintre apropiere și mărire și îndepărtare și micșorare, acțiunea fizică de apropiere ducând în acest caz la perceperea unei imagini din ce în ce mai mici.

Utilizând același principiu, dar adăugând un plus de insolit prin introducerea oglinzilor și prin folosirea ușoarelor decalaje între captarea și transmiterea imaginii, instalațiile realizate de Dan Graham devin din ce în ce mai complexe.

În *Present, Continuous, Past(s)* din 1974, Graham folosește atât redarea în timp real a imaginii celui intrat în instalație, cât și redarea aceleiași imagini înregistrate și cu un decalaj de opt secunde. Modul prin care se creează un număr infinit de imagini care se perpetuează în timp cu un decalaj de opt secunde între ele este explicat de artist astfel:

“The mirrors reflect present time. The video camera tapes what is immediately in front of it and the entire reflection on the opposite mirrored wall. The image seen by the camera (reflecting everything in the room) appears 8 seconds later in the video monitor [...]. If a viewer's body does not directly obscure the lens's view of the facing mirror the camera is taping the reflection of the room and the reflected image of the monitor (which shows the time recorded 8 seconds previously reflected from the mirror). A person viewing the monitor sees both the image of himself, 8 seconds ago, and what was reflected on the mirror from the monitor, 8 seconds ago of himself which is 16 seconds in the past (as the camera view of 8 seconds prior was playing back on the monitor 8 seconds ago, and this was reflected on the mirror along with the then present reflection of the viewer). An infinite regress of time continuums within time continuums (always separated by 8 seconds intervals) is created. The mirror at right-angles to the other mirrorwall and to the monitor-wall gives a present-time view of the installation as if observed from an

'objective' vantage point exterior to the viewer's subjective experience and to the mechanism which produces the piece's perceptual effect. It simply reflects (statically) present time".¹²¹

Les Rituels este titlul unei acțiuni realizate în 1980 de Nicole Croiset și Nil Yalter. Cele două artiste, performând ritualuri legate de masculinitate și feminitate, se află fiecare într-un spațiu supravegheat de o cameră de filmat care transmite imaginea în direct pe un ecran aflat în spațiul opus, ecran care, la rândul său, se află și el în raza de supraveghere a camerei. Astfel, se creează o situație în care camera video redă atât ceea ce se întâmplă în spațiul opus, cât și ceea ce se întâmplă în propriul spațiu.¹²²

II.2.4. Arta hipersemnificantă

Arta hipersemnificantă, va corespunde situației în care obiectul semnatificat funcționează la rândul său ca semn. Este vorba despre un soi de reciclare vizuală sau, în sens mai larg, culturală. Din punct de vedere semiotic acest tip de artă, a cărei situație extremă este copierea perfectă (duplicarea), nu este cu nimic mai puțin valoroasă decât originalul, mitul autenticității fiind, după cum susținea Umberto Eco, înainte de problematizările pe care le formulează critica de artă pe această temă, „*produsul ideologic al manipulatorilor ascunși de pe piața artei*".¹²³

Unul dintre pictorii secolului al XIX-lea a cărui atitudine creativă prefigurează acest tip de strategii ale citării specifice sfârșitului de secol XX este Edouard Manet. Acesta participă la Salonul Refuzaților din 1963, organizat de regele Napoleon al III-lea în urma respingerii unui număr exagerat de lucrări de către juriul *Salonului*, cu lucrarea *Dejunul pe iarbă* pentru care folosește ca punct de plecare lucrarea *Concert câmpenesc* a lui Giorgione și un desen a lui Rafael reprodus de o stampă a lui Marcantonio.¹²⁴ Tema va fi, însă, adaptată la aspectele vieții secolului al XIX-lea prin introducerea unui nud feminin într-un context cu totul neobișnuit: un picnic într-un luminiș de pădure la care participă doi bărbați îmbrăcați conform modei epocii. Prezența nudului nu este justificată de o temă alegorică, mitologică sau moralizatoare, iar corpul feminin este redat într-o manieră realistă. Artistul elimină acele penumbre rafinate specifice picturii renascentiste, care aveau rolul de a reduce masivitatea formelor, iar în cazul redării iluzionistice a spațiului, aceasta apare dezechilibrată.¹²⁵

¹²¹ Alexandre Alberro, *Two-way mirror power: selected writings by Dan Graham on his art*, MIT Press, London, 1999, pp. 39-40.

¹²² Florence De Meredieu, *Arta și noile tehnologii*, Ed. Rao, București, 2005, pp. 89-90.

¹²³ Umberto Eco, *O teorie ...*, p. 254.

¹²⁴ Lionello Venturi, *De la Manet la Lautrec*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 14.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 15.

Același discurs inovator a lui Manet, realizat prin raportarea la o operă celebră din istoria artei, se regăsește și în lucrarea *Olympia*, o prelucrare a tabloului *Venus din Urbino* a lui Tizian. Tema prostituției,¹²⁶ pusă în dialog cu un subiect de factură clasică, nu are neapărat drept scop denigrarea picturii lui Tizian. În acest sens Manet afirma că nu și-a propus să „răstoarne pictura care s-a făcut înaintea lui, nici să creeze una nouă.”¹²⁷

Lucrarea *Olympia modernă*, aparținându-i pictorului postimpresionist Paul Cézanne, este prezentată la prima expoziție impresionistă din 1874. Prin această lucrare pictorul stabilește un dialog cu opera lui Manet și, indirect, cu cea a lui Tizian. *Olympia* cézanniană este așezată pe pat într-o poziție chircită foarte departe de maniera clasică de redare a nudurilor. Pictorul introduce în compoziție autoportretul prin imaginea bărbatului văzut din spate care privește spre pat. Privite comparativ, cele două lucrări, realizate la o distanță de aproximativ zece ani, evidențiază rapiditatea evoluției artei în acea perioadă. În cazul lui Cézanne coloristica este foarte îndrăzneță, tușa este dezordonată și dinamică, lipsește precizia detaliilor. Se distinge o evidentă renunțare la legile perspectivei clasice.

Lucrarea *L.H.O.O.Q.* a lui Marcel Duchamp, în diversele sale variante, reprezintă un exemplu foarte complex de artă hipersemnificantă. De această dată *ready made*-ul asistat este realizat având ca punct de plecare o carte poștală cu reproducerea capodoperei *Gioconda* a lui Leonardo da Vinci, în prima variantă din 1919,¹²⁸ sau reproduceri de diverse dimensiuni, în variantele următoare din 1930,¹²⁹ 1964,¹³⁰ 1965.¹³¹ Intervenția lui Duchamp constă în adăugarea mustății și a ciocului portretului Giocondei și a literelor *L.H.O.O.Q.* sub imagine. Citirea lor fonetică are ca rezultat în limba franceză fraza „*Elle a chaud au cul*”, o paronomază care indică raportarea ironică la marea capodoperă a Renașterii și, în sens extins, la arta tradiționalistă. Un al doilea nivel de lectură este legată de constanta preocupare a lui Duchamp pentru androginism, inversarea sexelor și travesti.¹³² Este elocvent în acest sens alter egoul feminin,

¹²⁶ Henri Perruchot, *Viața lui Manet*, Ed. Meridiane, București, 1967, pp. 148-150.

¹²⁷ Lionello Venturi, *Op. cit.*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 7.

¹²⁸ Janis Mink, *Marcel Duchamp (1887-1968). Art as Anti-Art*, Ed. Tachen, Koln, 1995, p. 63.

¹²⁹ Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Ed. Hazan, Paris, 1999, p. 109.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 249. O serie de 35 de reproduceri realizate pentru expoziția de la galeria Schwarz din Milano.

¹³¹ *Ibidem*, pp.256- 257. Cărți de joc cu reproducerea Giocondei sunt folosite pentru realizarea invitațiilor pentru expoziția sa personală de la galeria Cordier e Ekstrom din New-York. Acestei variante a *L.H.O.O.Q.* artistul îi adaugă subtitlul *Rasée*, tocmai pentru că nu mai intervine în niciun fel asupra chipului Giocondei. Subtitlul însă, făcând referire la variantele anterioare, aduce un plus de complexitate lucrării.

¹³² *Ibidem*, p.71.

pe care artistul și l-a creat la Paris în 1920, Rose Selavy, o altă paronomază: *Eros c' est la vie*.¹³³

Pe de altă parte, masculinizarea Giocondei face trimitere la ipoteza homosexualității lui Leonardo da Vinci pe care Freud o dezvoltase în eseu său din 1910: *O amintire din copilărie a lui Leonardo da Vinci*.¹³⁴

Practica la care recurge arta pop în anii '60, de preluare aproape mimetică a imaginilor publicitare (sticlele de Coca Cola sau supele Campbell's), a reproducerilor cu vedete din revistele mondene ale epocii (Marilyn Monroe, Elvis Presley), în cazul lui Andy Warhol și a ilustrațiilor din benzile desenate, în cazul lui Roy Lichtenstein¹³⁵, prefigurează atitudinea postmodernă a *appropriation art* rămânând totodată, în substanță, fundamental diferită. Nu este vorba în acest caz de stabilirea unui dialog cu imaginile, pe care artiștii le preiau, ci de folosirea acestora ca simplă sursă de inspirație.

Cariera târzie a artiștilor pop oferă însă și câteva exemple de *appropriation art*: variantele *Cinei cea de taină* (1986) ale lui Andy Warhol, sau lucrările inspirate din operele unor artiști precum Picasso, Matisse, Leger ale lui Roy Lichtenstein.

Începând cu anii '80, critica de artă pune sub semnul întrebării o serie de concepte estetice fundamentale, printre care și cel de originalitate. Curentul a fost puternic susținut de editorii revistei *October*, fondată în 1976 la New York. Teoretizate începând cu sfârșitul anilor '70 de redactorii acestei reviste, Rosalind Krauss¹³⁶ și Douglas Crimp,¹³⁷ și asociate în anii '80 termenului de *appropriation art*, aceste forme de creație vor fi din ce în ce mai des utilizate în practica artistică a ultimelor decenii.

Curentul de gândire de la *October* problematizează concepția generalizată asupra producției artistice ca fiind creație originală și propune înțelegerea ei ca limbaj specific determinat și determinant pentru întreg complexul de factori cu care coexistă.¹³⁸

În studiul *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, Rosalind Krauss dezvoltă o anti-teorie modernistă conform căreia producția culturală se bazează mai degrabă pe un sistem de coduri și convenții decât pe fundamente precum intenționalitate, originalitate sau subiectivitate. Urmărind evoluția relației copie-original în diferite etape ale istoriei artei, Krauss ajunge la concluzia că totala reprimare a noțiunii de copie s-a produs, la începutul secolului

¹³³ *Ibidem*, p. 73.

¹³⁴ Sigmund Freud, *Opere*, Vol I., Ed. Trei, 1999, pp. 117-137.

¹³⁵ Lucy Lippard, *Le Pop Art*, Thames & Hudson, Paris, 1996, pp. 69-140.

¹³⁶ Rosalind Krauss, *The Originality ...*, 1986.

¹³⁷ Douglas Crimp, *On the Museum's ruins*, MIT Press, 1993, pp.128-147.

¹³⁸ Irving Sandler, *Op. cit.*, pp. 337-339.

al XX-lea, odată cu apariția curentelor avangardiste.¹³⁹ Chiar dacă la nivel teoretic modelul de producție artistică promovat de radicalele manifeste ale avangardei istorice se bazează pe o respingere totală a tradiției și pe absolutizarea noutății,¹⁴⁰ în practică recurența nu poate fi evitată, autoreferențialitatea fiind, în definitiv, tot o formă de recurență.¹⁴¹

În practica artistică a ultimelor decenii conceptul de originalitate a fost în mod constant subminat prin împrumutarea și includerea în propria creație a lucrărilor de artă deja existente, prin folosirea de obiecte sau concepte deja aflate în circuitul cultural. Nicolas Bourriaud cuprinde toate aceste forme de manifestare: reproducere totală sau parțială, reinterpretare, citare sau apropiere în spectrul termenului de postproducție, termen tehnic împrumutat din domeniul audio-vizualului, dar care poate fi aplicat perfect caracterului proliferant al culturii globalizatoare¹⁴². Este vorba despre acte asumate care generează un circuit închis în lumea artei, o rețea de interconexiuni între protagoniștii ei, care se eliberează de realitatea non culturală și își dobândește propria autonomie. Complexitatea acestor tipuri de atitudine artistică, evident anti-creative, se relevă în procesul decodificării. Lectura unei lucrări de artă elaborate pe baza unei alte lucrări preexistente, aparținând unui alt autor presupune o dublă decodificare, la nivelul singular a obiectelor în sine și la nivelul relației dintre ele.

La sfârșitul anilor '70, artista americană Sherrie Levin recurge la gestul extrem de a refotografia lucrări celebre ale fotografilor Walker Evans și Edward Weston și de a le expune ca proprii creații. Această atitudine radicală, ducerea actului citării până la limita apropierei este o formă de protest împotriva persistenței miturilor modernismului, dar se înscrie, de asemenea, în formele de atac ale artei feministe la adresa cultului masculinității autorului¹⁴³. Exercițiul explicit al deconstrucției conceptului modernist de originalitate făcut de Sherrie Levin a fost catalogat de Rosalind Krauss ca fiind, în mod evident, discurs artistic de tip postmodernist.¹⁴⁴

Lucrarea lui Walker Evans *Hale County*, din 1936, va avea o replică identică semnată Sherrie Levin, *After Walker Evans*, prin refotografierea imaginii din catalogul expoziției, care avusese loc în anul 1979.

În continuarea demersului artistei americane, artistul contemporan Michael Mandinberg creează, în 2001, lucrarea de *web-art*: www.aftersherrielevine.com. Este vorba despre un site pe internet unde postează aceleași fotografii ale lui Walker

¹³⁹ Rosalind Krauss, *The Originality ...*, pp.157-168.

¹⁴⁰ Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968, pp. 327-332.

¹⁴¹ Rosalind Krauss, *The Originality ...*, p.157.

¹⁴² Nicolas Bourriaud, *Op. cit.*, p. 7.

¹⁴³ Steven Connor, *Op. cit.*, pp.140-141.

¹⁴⁴ Rosalind Krauss, *Op. cit.*, p.170.

Evans, pe care Sherrie Levin le fotografiase în 1979. Prin scanarea lor la rezoluție mare și oferirea spre descărcare și imprimare gratuită alături de un certificat de autenticitate, Mandinberg a conceput o strategie a cărei finalitate este crearea unui obiect fizic cu bogată încărcătură culturală, dar fără valoare economică semnificativă. Demistificarea conceptului de originalitate se produce în acest caz prin diseminarea cu maximă facilitate a unui număr nelimitat de copii investite cu valoare de original autenticat.¹⁴⁵

Exemplele de citări vor fi numeroase începând cu anii '80. Lucrarea *St. Sebastian* a lui Andrea Mantegna va fi reinterpretată în repetate rânduri: în 1987 în lucrarea *St. Sebastian* a cuplului de artiști francezi Pierre Commoy și Gilles Blanchard, în 2004 în lucrarea *Mikhail Baryshnikov* semnată Robert Wilson și în 2007 în lucrarea lui Damian Hirst *Saint Sebastian, Exquisite Pain*. Dustin Shuler, în sculptura monumentală *The Spindel* realizată în 1989, face referire la lucrarea *Long Term Parking* a lui Arman. Cindy Sherman creează în 1989 o replică a *Fecioarei cu pruncul* a lui Jean Fouquet. Modelul iconografic al *Cinei cea de taină* a lui Leonardo da Vinci va fi reluată în diverse interpretări de Andy Warhol, Marisol Escobar, Frank Herholdt, Aubrey Hallis, Raoef Mamedov, Elisabeth Ohlson Walli, León Ferrari, Renée Cox, Zeng Fanzhi, David LaChapelle, Cui Xiuwen, Brandon Bird, Stano Masár, Deborah Sperber, Guerre de la Paz, Ann Huey, Francine LeClercq, Jason Alper etc. Variante ale lucrării *Venus în oglindă* de Velázquez vor realiza Mel Ramos, Sam Taylor Wood, Mario Sorrenti și Mary Ellen Strom, iar ale lucrării *Las Meninas* de același autor, se regăsesc în creația artiștilor Joel Peter Witkin, Herman Braun-Vega, Giulio Paolini, Sophie Matisse, Manolo Valdés etc. *Moartea lui Marat* de Jaques-Louis David a fost prelucrată de: Gavin Turk, Yue Minjun, Elisabeth Ohlson Wallin, Ju Duoqi și Richard Jackson. Lucrarea *Alexandra: Masked nude by the sea*, a lui Helmut Newton face referire la *Maja desnuda* a lui Francisco Goya. În 1990, Wang Guangyi realizează, pe baza lucrării *L'orpheline au cimetière* a lui Eugène Delacroix, lucrarea *The World Famous Painting Covered By Industrial Paint*. Un alt exemplu de operă reluată și prelucrată în multiple forme de artiști contemporani este ready made-ul *Fântâna* al lui Marcel Duchamp.

Arta anilor '90 și a anilor 2000 oferă nenumărate exemple de astfel de proiecte artistice, care nu fac altceva decât să sublinieze naturalizarea unei atitudini artistice, care la sfârșitul anilor '70 se cerea încă justificată.

Urmărind evoluția contextului cultural contemporan, Joost Smiers lansează în lucrarea sa *Arts under pressure: Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization*, apărută în 2003, ipoteza absurdității conceptului de originalitate. În

¹⁴⁵ <http://www.aftersherrielevine.com/> (ultima accesare 12.05.2012, ora 14:20).

opinia sa niciun act creativ nu poate fi izolat de moștenirea culturală, fie că se raportează la acesta în mod mimetic, fie în mod critic sau ironic¹⁴⁶.

II.3. Teoria postmodernistă și artele plastice

II.3.1. Statutul artei în gândirea postmodernistă

Gândirea filosofică postmodernistă își revendică rădăcinile în nihilismul lui Nietzsche și în conceptul de *Verwindung* (ca strategie de depășire a metafizicii în sensul acceptării resemnate) a lui Heidegger și se concretizează în hermeneutica lui Gadamer care pornește de la postulatul ființei ca limbaj.¹⁴⁷

Privitor la limbajul postmodern (indiferent de tipul de limbaj), Derrida consideră interpretarea prin deconstrucție singura metodă viabilă în condițiile în care discursul postmodern are la bază metoda colajului/montajului.¹⁴⁸ Metoda interpretării prin deconstrucție exclude semnificația univocă în favoarea unor plurisemnificații date de interpretanți.

Direcția convergentă a gândirii postmoderne la Foucault și Lyotard este cea a combaterii noțiunilor de metanarațiune, metalimbaj sau metateorie traduse în plan politico-social în pluralizarea și particularizarea discursurilor grupurilor sociale.¹⁴⁹ Teoria critică a fost puternic influențată, așa cum demonstrează Steven Connor pornind de la teoriile sociologice ale lui Jean-François Lyotard¹⁵⁰, de tendință tot mai pronunțată a respingerii principiilor care încearcă să se impună ca și universal valabile și autoritar totalizatoare,¹⁵¹ ca o rezultată a toleranței programatice față de diferențele culturale, a dispariției nucleelor sociale percepute ca și repere, a disoluției sistemului valoric verticalizant și reorganizării lui pe orizontală. În consecință, așa cum arată Matei Călinescu, perioada postmodernă în viziunea lui Lyotard își găsește specificul în „erodarea credinței în marile metanarațiuni legitimize unificatoare și totalizatoare”.¹⁵²

Argumentele pentru înțelegerea postmodernismului ca logică culturală a capitalismului târziu sunt expuse de Fredric Jameson urmărind următorul raționament: puterea banilor, chiar dacă nu reprezintă un control direct asupra mijloacelor de producție (inclusiv cele culturale), este un mijloc de dominare, iar

¹⁴⁶ Joost Smiers, *Arts under pressure: promoting cultural diversity in the age of globalization*, Zed Books, New York, 2003, pp. 70-71.

¹⁴⁷ Gianni Vattimo, *Sfârșitul modernității*, Ed. Pontica, Constanța 1993, pp. 162-177.

¹⁴⁸ David Harvey, *Condiția postmodernității*, Ed. Amarcord, Timișoara, 2002, p. 58.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 53-56

¹⁵⁰ Jean- François Lyotard, *Condiția postmodernă*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003.

¹⁵¹ Steven Connor, *Op. cit.*, p. 19.

¹⁵² Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Iași, Ed. Polirom, 2005, p. 310.

inovația estetică, prin scopul său de seducție, este pusă tot în jocul circulației capitalului, publicitatea devenind, astfel, arta oficială a capitalismului¹⁵³.

David Harvey propune pentru postmodernism o situație a segmentului creativ în care

„producătorii înrobiți de puterea pură a banilor și consumatorii relativ înstăriți, ei înșiși o parte a masei culturale, care caută un anumit gen de produs cultural pentru a-și marca propria identitate socială”

funcționează în simbioză.¹⁵⁴ O altă caracteristică a producției artistice a postmodernității identificată de Harvey este pierderea în profunzime, lipsa preocupării pătrunderii unor înțelesuri esențiale.¹⁵⁵

Ideea fragmentalității și a colajului se manifestă în artă prin atitudinea recuperativă, dar în sens strict reproductiv. Pentru a susține acest punct de vedere Harvey face distincția dintre modul în care Manet se inspiră în lucrarea *Olympia* din Tizian și modul în care Rauschenberg folosește ca surse, în opera sa, lucrările lui Velásquez și Rubens.¹⁵⁶

Un alt gânditor contemporan care s-a ocupat de problemele statutului artei în epoca postmodernă este Gianni Vattimo. Pentru el

*„statutul operei devine constitutiv ambiguu: opera nu mai vizează o reușită care să-i dea dreptul de a se situa într-un perimetru de valori (muzeul imaginar al obiectelor dotate cu valoare estetică); reușita ei constă, dimpotrivă, fundamental, în a face problematic acest perimetru, trecând dincolo, măcar pe moment, de frontierele lui.”*¹⁵⁷

Moartea artei este unul dintre acei termeni ce descriu, sau mai degrabă constituie, epoca sfârșitului metafizicii, „așa cum o profetizează Hegel, cum Nietzsche o trăiește și cum Heidegger o înregistrează”.¹⁵⁸

Geanni Vattimo identifică moartea artei cu două momente esențiale în parcursul evoluției acesteia: cel al avangardelor istorice, prin imersiunea experienței estetice în socio-politic și cel al neoavangardelor, printr-o explozie a esteticii, de această dată, în cotidian.¹⁵⁹ Aceste direcții, care vizează în primul rând nevoia imperioasă de punere în discuție a propriului statut al artei, sunt delimitate de fenomenul reproductibilității tehnice. Prima reprezintă nivelul stabil,

¹⁵³ David Harvey, *Op. cit.*, pp. 69-70

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 351.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 64.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 63.

¹⁵⁷ Gianni Vattimo, *Op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 54.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 55-56.

constructiv, forte al morții artei, al doilea cel instabil, slab. O a treia situație privitoare la moartea artei este cea a sinuciderii, ca protest împotriva falsei estetizări la scară largă a existenței; o situație generatoare de tăcere totală.¹⁶⁰

Faptul că nu se poate nega existența unui tip de artă tradițional în paralel cu formele de manifestare care anunță moartea artei, îl determină pe Vattimo să rectifice eticheta de moarte a artei aplicată contemporaneității, în cea de *amurg al artei*.¹⁶¹ Salvarea de la moarte a artei este posibilă, în opinia lui Vattimo, prin conceptul heideggerian de „*punere în operă a adevărului*”, în sensul posibilității reconstituirii existenței istorice.¹⁶²

II.3.2. Noile direcții în critica de artă

În ceea ce privește domeniul mai restrâns al criticii de artă, un moment cheie în evidențierea noilor tendințe este formarea, la începutul anilor '70, a New Art Association, a cărei membri sunt adepții implicării sociale și politice active a domeniului artistic, respingând punctul de vedere pur formalist asupra creației artistice.¹⁶³ În 1975, Max Kozloff, noul editor al revistei *Artforum*, dă o nouă direcție publicației introducând articole orientate spre o analiză socio-politică a artei.¹⁶⁴ Un an mai târziu, Rosalind Krauss, Annette Michelson și Jeremy Gilbert-Rolfe fondează revista *October* care în scurt timp devine cea mai importantă publicație de artă din Statele Unite ale Americii, având ca și termeni definitori: „*artă/teorie/critică/politică*”.¹⁶⁵ Adoptând și aplicând în domeniul criticii de artă teoriile deconstructivismului francez, grupul de la *October* susține un gen de mișcare artistică în care vizualul este din ce în ce mai mult înlocuit de conceptual, iar spațialitatea de temporaneitate. De asemenea, conceptul de producție artistică este redefinit, arta nemaifiind analizată neapărat ca și creație originală, ci ca mod de limbaj care vorbește despre întreg complexul de factori care i-a precedat și determinat existența. Acest lucru aduce cu sine automat și o reevaluare a funcției criticii, care nu mai are rolul de a descifra intențiile autorului din spatele creației, ci acela de a interpreta un text expus la o multitudine de variante de lectură.¹⁶⁶ Strategia urmărită de Krauss a fost crearea unui discurs postmodernist în artă prin denigrarea permanentă a fundamentelor modernismului. În opinia ei producția

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 58.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 60.

¹⁶² *Ibidem* p. 63-65.

¹⁶³ Irving Sandler, *Op. cit.*, 332-333.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 334.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 335.

¹⁶⁶ Irving Sandler, *Op. cit.*, pp. 337-339.

culturală se bazează mai degrabă pe un sistem de coduri și convenții decât pe concepte precum intenționalitate, originalitate sau subiectivitate.¹⁶⁷

Ceea ce i s-a reproșat revistei *October* în acea perioadă a fost aducerea în critica de artă a unei profunde intelectualizări a discursului până într-atât încât a ajuns impenetrabil, pierzând orice urmă de referință, inclusiv cu arta asupra căreia se exprima.¹⁶⁸

Extinzând conceptul postmodernist al identificării psiho-socio-culturale, mișcarea feministă de la începutul anilor '80 (Miriam Schapiro, Judy Chicago, Nancy Spero, Lucy Lippard) își bazează discursul pe ideea sinelui creator înțeles ca o rezultată a contextului social și cultural în care s-a dezvoltat și cu care va rămâne într-o permanentă conexiune.¹⁶⁹

În 1982, Hilton Kramer pune bazele unei noi reviste de critică, *New Criterion*, care va deveni principalul opozant al postmodernismului, deconstructivismului și feminismului, susținând valorile definitorii ale modernismului, redobândirea esteticului prin purificarea artei de politic și social.¹⁷⁰

II.3.3. Disputa în jurul postmodernismului românesc

Mijlocul anilor '80 a însemnat și perioada nașterii conștiinței de sine a postmodernității românești, așa cum semnalează articolele publicate de Magda Cârneci în *Caieete Critice* (1986), de Călin Dan, Gheorghe Vida și aceeași Magda Cârneci în numărul 9 din 1988 al revistei *Arta*.¹⁷¹

Acceptând argumentația lui Jameson, privind postmodernismul ca logică culturală a capitalismului târziu, în cultura românească anterioară anului 1989 nu se poate vorbi despre o reală persistență a acestui curent. Cu toate acestea, în studiul dedicat postmodernismului în Centrul și Estul Europei,¹⁷² Magda Cârneci emite teza existenței unui postmodernism est european a cărui determinare socio-economică nu coincide cu cea a Occidentului, dar care ar putea avea aceleași motivații culturale și psihologice.¹⁷³

¹⁶⁷ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986.

¹⁶⁸ Irving Sandler, *Op. cit.*, pp. 343.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 359.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 365-368.

¹⁷¹ Adrian Guță, *Texte despre generația '80 în artele vizuale*, București, Ed. Paralela 45, 2001, p. 14.

¹⁷² Magda Cârneci, *The Debate around Postmodernism in Central and Eastern Europe*, în vol. *Art of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, București, Ed. Paralela 45, 1999.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 42.

În cultura românească, spațiul literar este cel care a introdus pentru prima dată termenul de postmodernism în anii '80,¹⁷⁴ majoritatea criticilor referindu-se la acest curent occidental în raport cu modernismul (Ștefan Stoenescu în 1980 în prefața volumului de poezii al lui Franc O' Hara, Eugen Simion, Ov. S. Crohmălniceanu, Livius Ciocârlie și Monica Spiridon, în 1986 în texte apărute în *Caiete Critice*). În ceea ce privește pătrunderea postmodernismului în creația literară românească, opiniile au tins de la considerarea acestei mișcări ca fiind improprie și imposibil de coexistat cu contextul politic românesc (Alexandru Mușină, în 1988, în *Astra*; Florin Iaru, în 1989, în *Arta*) la semnalarea ei ca fenomen desincronizat față de manifestările acesteia în Occident (Ioan Bogdan Lefter, în 1986, în *Caiete critice* și 1989, în *Arta*) sau la asocierea cu generația optzecistă (Mircea Cărtărescu, în 1985 în *Cronica*). Dan Eugen Rațiu vede această dispută, modernism-postmodernism, în terenul autohton, ca repliere a disputei dintre generații.

În ceea ce privește mediul artelor plastice, critica evidențiază caracterul contradictoriu al postmodernismului românesc (Magda Cărneci, în 1986, *Caiete Critice*), lipsa unei mișcări bine definite (Dan Grigorescu, în 1989, *Arta*) sau o tendință înspre „*pluralismul stilistic și resuscitarea istoriei*” (Anca Oroveanu, în 1989, *Arta*). În general, opiniile legate de existența unui postmodernism autohton echivalent celui occidental sunt sceptice, acesta fiind incapabil, în contextul politic al regimului comunist, de a oferi soluții pentru criza artei (Andrei Pleșu, în 1986, în *Caiete critice*). Alternativele viabile pentru spațiul românesc au fost: recuperarea spiritualității în opera unor artiști precum Horea Bernea, Sorin Dumitrescu sau grupul *Prolog*, văzută ca o mișcare antipodică, atât modernismului, cât și postmodernismului (Magda Cărneci, în 1987, în *Arta*) și adoptarea noilor medii, în cazul tinerilor grupați în jurul *Atelier 35* (Călin Dan, în 1987, în *Arta*) cărora li se putea atribui și o viziune specific posmodernistă (Magda Cărneci, în 1986, în *Caiete critice*).¹⁷⁵

¹⁷⁴ Dan Eugen Rațiu, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001. pp. 193-196.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp.198-202.

**III. FENOMENUL CULTURAL-ARTISTIC
ROMÂNESC DE DUPĂ 1990
(PREMISE ȘI CAUZALITĂȚI)**

III.1. Repercusiunile perioadei comuniste asupra contextului cultural-artistic din anii '90

În ceea ce privește arta contemporană românească, gradul de complexitate al fenomenului este extrem de înalt, iar studiile care au problematizat evoluția artei în contextul societății românești de dinainte de '89 au constituit baza de plecare pentru prezenta cercetare. Astfel, lucrarea Alexandrei Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, studiul publicat de Ileana Pintilie, *Acciónismul în România în timpul comunismului*, lucrarea Magdei Cârnelci, *Artele plastice în România 1945-1989*, precum și volumul *Texte despre generația '80 în artele vizuale*, autor Adrian Guța sunt titlurile bibliografice prin care evoluția fenomenului artistic românesc din perioada comunistă își dezvăluie, pe de o parte, polivalența ideologică, caracterul discontinuu, ruptura și desincronizarea față de parcursul artei internaționale, dar și încercările notabile ale unor artiști sau grupări artistice de a se sustrage formelor artei oficiale impuse și acceptate de Partidul Comunist.

În consecință, pentru a înțelege în profunzime persistența în anii '90 a unor mituri legate de artist și receptarea publică a creației sale, prezenta cercetare urmărește politicile culturale oficiale și mecanismele prin care directivele sunt aplicate în sectorul artistic înainte de 1989. Principala structură organizatorică din perioada comunistă care și-a continuat existența și după 1990, menținând însă un puternic atașament față de practicile artistice anterioare – chiar dacă măsura imediată de schimbare a conducerii anunța și o schimbare de direcție¹⁷⁶ –, este Uniunea Artiștilor Plastici. Mara Rațiu observă în legătură cu UAP „absența unei strategii coerente generată de lipsa înțelegerii în privința modului de funcționare a sistemului internațional al artei contemporane”.¹⁷⁷ Așadar, adaptarea lentă a structurilor de organizare ale artiștilor la noile realități social-economice, dăinuirea modului de înțelegere a artei ca domeniu de contemplare și nu ca modalitate dinamică de expresie, susceptibilă să se constituie într-un nucleu de reflecție, maniera superficială de organizare a expozițiilor, cărora în majoritatea cazurilor le lipsește

¹⁷⁶ Imediat după 1990 Ion Irimescu era înlocuit la conducerea UAP de Horea Bernea

¹⁷⁷ Mara Rațiu, *Arta ca activitate socială. Avatarurile discursului filosofic asupra artei contemporane*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011, p. 214.

un concept curatorial solid, lipsa strategiilor de comunicare publică sunt câteva dintre rezultatele perpetuării unor mecanisme de funcționare anacronice, specifice perioadei ante 1989.

III.1.1. Impunerea realismului-socialist și ruptura cu tradiția pro – europeană din perioada interbelică

Creația artistică controlată de stat, programul estetic al realismului socialist impus de sfera politicului, reprimarea din interior a oricăror tendințe de expresie artistică individualizată au caracterizat o primă etapă a evoluției artei în perioada comunistă, căreia i se poate aplica perfect conceptul de artă totalitară sau realist socialistă, în concordanță cu estetica oficială promovată în perioada 1945-1960 în întreg blocul comunist al Europei de Est.¹⁷⁸

O primă fază, între anii 1944 și 1947, a fost cea a reluării unor forme de manifestare cultural-artistică specifice perioadei interbelice care fuseseră întrerupte brutal de război. În literatură suprarealismul cunoaște o revigorare prin nume ca Gherasim Luca, Sașa Pană, Gellu Naum, în artă se reiau evenimentele expoziționale precum Tinerimea Artistică sau Salonul Oficial.¹⁷⁹

La sfârșitul anului 1947 (30 decembrie), are loc proclamarea Republicii Populare Române, iar în domeniul cultural Congresul USASZ marchează începutul unei sistematice impunerii a modelului sovietic al realismului socialist ca estetică oficială.¹⁸⁰ Ampla expoziție *Flacăra* din 1948, cuprinzând 830 de lucrări este o primă manifestare prin care sistemul de impunere a acestei orientări devine o practică evidentă.¹⁸¹ Controlul permanent este exercitat prin noile instituții înființate: Direcția pentru Propagandă și Cultură, Comitetul Artelor, Institutul de Istoria Artei, Muzeul de Artă din București, Uniunea Artiștilor Plastici (înființată în 1950), Salonul de Stat, Fondul Plastic, revistele *Arta plastică* (din 1954), *L'art dans la R.P.R.*, *S.C.I.A.*, Editura Meridiane (din 1960).

Magda Cârneci vede în această perioadă o totală suprapunere între producția artistică și ideologia culturală oficială,¹⁸² dar care, la rândul ei, va cunoaște diverse etape. 1949-1954 sunt ani marcați de controlul total și de promovarea obsesivă a modelului sovietic.¹⁸³ După moartea lui Stalin (1953), raportul lui Hrușciov din 1956 și Revoluția Maghiară din 1956 are loc, în lumea artistică, un ușor dezgheț care nu înseamnă însă nici depolitizarea discursului critic, nici

¹⁷⁸ Magda Cârneci, *Artele plastice ...*, pp. 6-7

¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 15-16.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 19.

¹⁸² *Ibidem*, p. 22.

¹⁸³ *Ibidem*, p.43.

acceptarea artei occidentale (abstracționismul și informalul ca tendințe evidente) considerată decadentă.¹⁸⁴ Pentru anii '50 a fost constantă raportarea critică la abstracționismul occidental. După retragerea trupelor sovietice din 1958, în mod paradoxal, se reia forma de control stalinistă asupra culturii,¹⁸⁵ care va persista până spre 1963. Politica dusă de Gheorghiu Dej, din 1960 (Congresul al III-lea al PMR) până la moartea sa în 1965, este una a desprinderii de puterea URSS, desovietizării și promovării unei politici externe independente.¹⁸⁶ Desovietizarea, fără însă o reală depolitizarea și liberalizare, se va face simțită cu un ușor decalaj. Dacă în 1960-1961 ideologizarea făcea parte din discursul criticii de artă în mod frecvent (Mircea Deac, Eugen Schileru, Mircea Popescu, Amelia Pavel, Ionel Jianu, Ion Frunzetti), spre 1963 se observă o treptată abordare individualizantă a scenei artistice și o semnalare în paginile revistei *Arta* a unui nou val de tineri artiști orientați spre un tip de creație mai independent față de directivele oficiale¹⁸⁷. Tímidele alternative estetice din această perioadă, semnalate de Magda Cârneci sunt: realismul cu trăsături neobizantine, un arhaism stilistic în lucrările artiștilor Virgil Almășanu, Paul Gherasim, Constantin Crăciun, Ion Bitzan, Ion Nicodim, Octav Grigorescu, Traian Brădean (unii dintre aceștia prezenți cu astfel de lucrări la Expoziția comemorativă „1907” din 1957¹⁸⁸), o dimensiune formalistă mai firească, prin calitatea modelajului în sculptura lui Ion Vlad și Naum Corcescu, o revenire la vechile stiluri personale ale artiștilor activi înainte de cel de-al Doilea Război Mondial (Ressu, Bunescu, Lucian Grigorescu, Aurel Ciupe etc).

III.1.2. Perioada de liberalizare

O vizibilă liberalizare se va produce către mijlocul anilor '60, anul 1968 reprezentând momentul de apogeu al acestei liberalizări. pe care societatea românească o cunoaște în timpul regimului comunist. Ea începe odată cu preluarea puterii de către Nicolae Ceaușescu, în martie 1965, și se încheie în iulie 1971, când C.C. al P.C.R. adoptă și dă publicității propunerile liderului statului de îmbunătățire a activității politico-ideologice.¹⁸⁹

Perioada de liberalizare politică și orientarea economică a României spre Occident are repercusiuni favorabile și asupra activității culturale din România, în principal datorită unei cenzuri mai moderate și a unei relative autonomizări a

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 44-46.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 46.

¹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 51-52.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 52-56.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 57.

¹⁸⁹ Cristina Păiușan, *Regimul comunist din România. O cronologie politică (1945-1989)*, Ed. Tritonic, București, 2002, p. 158.

instituțiilor culturale. Până în 1971, când Ceaușescu va emite propunerile de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, preocupările sale principale vizau consolidarea propriei poziții în aparatul de partid și elaborarea unei politici economice care să asigure României independența față de Moscova. Problemele culturale sunt, în această perioadă, într-un fel neglijate de către puterea centrală. Din acest motiv, instituțiile culturale: Academia Română, editurile, universitățile, institutele de cercetare, presa, publicațiile de specialitate dobândesc o anumită autonomie de funcționare.¹⁹⁰

La Conferința Scriitorilor din 1968 se ajunge atât de departe încât se cere desființarea totală a cenzurii, descentralizarea și reorganizarea tuturor instituțiilor de producție literară, precum și democratizarea publicării. Partizanii „autonomiei esteticului” au speranța că își vor putea impune punctul de vedere în fața vechilor „dogmațiști”.¹⁹¹

Este o perioadă în care se produc opere de valoare în toate domeniile: poezie, proză, cinematografie, teatru, muzică etc.¹⁹² În domeniul artelor plastice deschiderea se manifestă prin depășirea „figurativului academic” și abordarea unor alte modalități de expresie.¹⁹³ Magda Cârneci distinge mai multe direcții artistice inovatoare: realismul folclorizant, realismul geometrizarant, realismul expresionist, figurativul bizantinizant, figurativul oniric, figurativul abstractizant, care iau amploare în această perioadă.¹⁹⁴ În general direcția abstractizantă este cea mai evidentă tendință în arta de la sfârșitul anilor ‘60.

În cazul sculpturii, Adrian Guță vorbește despre un coerent răspuns polemic la statuara realist-socialistă, prin tendința de traducere în sintaxa modernă a unui primitivism nutrit de surse arhaice și de motive, structuri formale valorificate din civilizația și arta noastră populară, tendință aflată în conjuncție cu „redescoperirea” lui Brâncuși, cu asumarea creatoare a moștenirii reprezentate de opera lui”.¹⁹⁵

Alte activități care dovedesc o evoluție față de perioada precedentă sunt deschiderea de numeroase expoziții personale și de grup, organizarea unor dezbateri publice pe teme de actualitate internațională, deschiderea de galerii care promovează arta „avansată”, apariția unor grupuri experimentale, participarea

¹⁹⁰ Magda Cârneci, *Artele plastice...*, p. 77.

¹⁹¹ Kathrine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 92-93.

¹⁹² Magda Cârneci, *Artele plastice...*, p. 83.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 85.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 85-86.

¹⁹⁵ Adrian Guță, „Arta (cultura) alternativă (II)” în *Observator cultural*, nr 254-255, Ianuarie 2005, [http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Arta-\(cultura\)-alternativa-\(II\)*articleID_12523-articles_details.html](http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Arta-(cultura)-alternativa-(II)*articleID_12523-articles_details.html) (ultima accesare 09.08.2013, ora 11:50).

artiștilor români la expoziții din Occident etc.¹⁹⁶ Discursul critic, pe lângă obișnuitele elogii aduse artei angajate, recuperează și reperele estetice ale curentelor europene moderniste, semnalează cu mai multă obiectivitate tendințele din arta occidentală și artiști realmente importanți.¹⁹⁷

III.1.3. Revenirea la cenzură

O a treia perioadă a raportului artă-sistem politic este cea a deceniului nouă în care, pe fondul unui puternic declin economico-social, a exacerbarii cultului personalității și a manifestărilor culturii de masă, discrepanța dintre arta oficială și arta alternativă se adâncește și mai mult.¹⁹⁸

Teoretic, perioada de liberalizare culturală se încheie odată cu lansarea de către Ceaușescu a celor „17 teze”, în iulie 1971. Ele aveau ca scop „*ridicarea nivelului combativității revoluționare și a spiritului militant, partinic al întregii activități politice, ideologice și de educație comunistă a maselor*”.¹⁹⁹ Măsurile pe care le prevedeau sunt: întărirea controlului de partid asupra activității politico-educative, cultivarea datoriei de a presta muncă patriotică, intensificarea pregătirii politice în instituțiile de învățământ, combaterea manifestărilor de cosmopolitism și a „modei artistice împrumutate din lumea capitalistă”, creșterea rolului presei scrise, radioului și televiziunii în propaganda politică, promovarea artei care servește „*poporul, patria, societatea socialistă*”, controlul activității editoriale pentru ca „*producția de carte să răspundă în mai mare măsură cerințelor educației comuniste*”, cenzurarea filmelor și a muzicii, etc.²⁰⁰ Aceste măsuri au introdus în decursul anilor '70 un mod de control simbolic-ideologic²⁰¹ bazat pe un discurs care devine din ce în ce mai naționalist. În general, acest naționalism a fost interpretat ca un instrument pe care regimul ceaușist îl folosește pentru a-și legitima stăpânirea asupra populației. Katherine Verdery adoptă, însă, o linie de argumente mult mai complexă și asociază nașterea ideologiei naționaliste cu revolta elitelor partidului împotriva supravegherii sovietice. Menținerea acestuia de către Ceaușescu, prin utilizarea principiilor naționale, este în opinia autoarei, necesară pentru a-i „angaja” pe intelectuali.²⁰²

¹⁹⁶ Magda Cârneci, *Artele plastice*, pp. 87-88.

¹⁹⁷ *Ibidem*, pp.72-73.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 8.

¹⁹⁹ Nicolae Ceaușescu, *Scînteia*, anul XL, nr. 8839, 7 iulie 1971, p. 1.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 79.

²⁰² *Ibidem*, pp. 102-103.

Imediat după ce propunerile lui Ceaușescu sunt făcute publice, numeroși oameni de cultură își exprimă adeziunea față de ideile sale. Scriitorul Demostene Botez susținea că

*„opera literară, cartea de literatură românească trebuie să răspundă cerinței de educație comunistă; pentru a reprezenta adevărul ea trebuie să reprezinte omul comunist, creator al unui univers nou, ca și marile lui realizări”.*²⁰³

Vorbind despre literatură, pe care o va promova în revista *Ateneu*, Radu Cârnci, redactorul-șef, spune că este vorba despre o „literatură în stare să răspundă chemării partidului de a participa la formarea conștiinței socialiste a poporului”.²⁰⁴ Artistul Dumitru Ghiață consideră că arta are menirea să contureze „în esențe spirituale realizările obținute prin dezvoltarea sistemului socialist”.²⁰⁵ Comitetul de conducere al Uniunii Scriitorilor îi adresează lui Ceaușescu un mesaj plin de abnegație:

*„Ne angajăm în fața națiunii, a partidului și a dumneavoastră personal, iubite tovarăș Nicolae Ceaușescu, să dăm acele cărți minunate, capabile să fie instrumente în făurirea omului nou al societății socialiste multilateral dezvoltate”.*²⁰⁶

Susținând că

*„producția și strategiile sociale ale artiștilor nu se schimbă atât de repede ca «linia partidului», ci tind, dimpotrivă, să-și păstreze atât o autonomie estetică și profesională, cât și schimbul de informații cu restul lumii artistice internaționale”.*²⁰⁷

Magda Cârnci împinge perioada de deschidere culturală până în 1974, fără a insista, în lucrarea sa, asupra momentului *iulie 1971*. În toată perioada 1968-1974 persistă, însă, în opinia ei, și o cultură vizuală oficială bazată pe o artă cu tematică angajată ²⁰⁸. Se creează, astfel, un compromis între artist și conducerea Partidului, rezultând o artă caracterizată de amestecul dintre o anumită „autonomie stilistică” și „constrângerea tematică”²⁰⁹.

²⁰³ Demostene Botez, „Arta și literatura în slujba educației comuniste”, *Scînteia*, anul XL, nr. 8840, 8 iulie, 1971, p. 2.

²⁰⁴ Radu Cârnci, „Să promovăm numai ideile înaintate”, *Scînteia*, anul XL, nr. 8841, 9 iulie, 1971, p. 4.

²⁰⁵ Dumitru Ghiață, „Arta trebuie să servească patria, poporul”, *Scînteia*, anul XL, nr. 8841, 9 iulie, 1971, p. 4.

²⁰⁶ Telegrama adresate Comitetului Central al P.C.R., Tovarășului Nicolae Ceaușescu, *Scînteia*, anul XL, nr. 8847, 15 iulie 1971 p. 1.

²⁰⁷ Magda Cârnci, *Artele plastice ...*, p. 184.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 99-102.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 106.

Cu ocazia Congresului al XI-lea al P.C.R., desfășurat la sfârșitul lunii noiembrie 1974, Ceaușescu confirmă ideea necesității unui control politic riguros asupra culturii:

„În noile condiții ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta și literatura sunt chemate să dea expresie activității tumultuoase desfășurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfățișeze marile realizări, entuziasmul, optimismul și hotărârea de a merge neabătut înainte [...] Este necesar ca uniunile de creație să desfășoare o activitate politico-ideologică mai susținută în rândul fiecărei categorii de creatori”²¹⁰.

Se elaborează acum, pentru prima dată, Programul Partidului Comunist Român, care va fi

„carta fundamentală ideologică, teoretică și politică a Partidului, care deschide perspectiva unei epoci noi în dezvoltarea economico-socială a României, trasează linia strategică generală și orientările tactice pentru făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea țării spre comunism”²¹¹.

Elaborarea acestui program este de o importanță majoră pentru viitoarea evoluție a culturii, deoarece întreaga activitate culturală va trebui să se conformeze directivelor acestuia.²¹²

Ideea unei activități artistice de masă apare în cadrul Congresului Educației Politice și al Culturii Socialiste din luna iunie 1976. Se afirmă necesitatea stimulării „*spiritului de creație al maselor în sfera culturii*” prin dezvoltarea cenaclurilor literare, cercurilor artistice și a celor cu caracter științific și tehnic. Casele de cultură și cluburile din întreprinderi și instituții „*trebuie să se manifeste ca adevărate focare de educație și cultură, de formare a conștiinței socialiste a oamenilor muncii*”. Toată această activitate trebuie pusă însă, sub supravegherea organelor și organizațiilor de partid.²¹³

Congresul mai prevedea organizarea unui festival-concurs la scară națională. Prima ediție a *Cântării României* s-a desfășurat în perioada octombrie 1976-iunie 1977 fiind riguros organizată în mai multe etape: etapa de masă (octombrie 1976-februarie 1977), etapa județeană (martie-aprilie 1977), etapa interjudețeană (mai 1977), etapa republicană (ultima decadă a lunii mai 1977), galele artiștilor amatori și profesioniști laureați (iunie 1977).²¹⁴ Amploarea

²¹⁰ Nicolae Ceaușescu, *Scînteia*, anul XLIV, nr. 10.036, marți 26 noiembrie 1974, p. 8.

²¹¹ *Ibidem*, p. 9.

²¹² *Ibidem*, p. 8.

²¹³ Nicolae Ceaușescu, *Scînteia*, anul XLV, nr. 10508, 3 iunie 1976, p. 4.

²¹⁴ *Scînteia*, anul XLVI, nr. 10661, 28 noiembrie 1976, p. 1.

manifestărilor este relevantă de numărul extrem de mare al participanților, aproximativ 1.747.000 de oameni din cadrul armatei, sindicatelor, cooperațiilor meșteșugărești, U.T.C.-ului și a instituțiilor de învățământ.²¹⁵ Prin amatorismul artistic pe care îl promovează și prin ofensiva împotriva artei neideologice, *Cântarea României* contribuie la continua degradare a creației artistice din toate domeniile, fiind un veritabil „festival kitsch”.²¹⁶

Spre sfârșitul anilor '70, cu ajutorul unei cenzuri aberante, se încearcă eliminarea totală a producției culturale depolitizate în favoarea culturii oficiale instrumentalizate de Partid²¹⁷. Creația artistică se desfășoară pe câteva direcții principale: „*figurile istorice ale românilor, cultul lui Ceaușescu, realizările societății socialiste și folclorul*”²¹⁸

În a doua jumătate a anului 1977, apare teoria protocronistă care susține întâietatea cronologică românească în toate domeniile științei și culturii.²¹⁹ În domeniul artelor vizuale protocronismul se manifestă ca „*un amestec de elemente*” de extracție folclorică și de trăsături stilistice vag moderniste, în compoziții naive, la limita amatorismului și a *kitsch*-ului.²²⁰

Un alt fenomen specific pentru această perioadă este *cultul lui Ceaușescu*, folosit „*ca un dispozitiv pentru a obține un răspuns emoțional de la popor, pentru a-l lega strâns în jurul partidului și al programului său*.”²²¹ El devine evident în fiecare an în luna ianuarie când este sărbătorită aniversarea lui Ceaușescu la nivel național.

Într-un raport realizat în 9 februarie 1978 pentru Radio Europa Liberă, Anneli Ute Gabanyi descrie manifestările din țară legate de aniversarea lui Ceaușescu:

„*Poezii au compus versuri hiperbolice închinat președintelui țării și secretarului general al partidului, care au monopolizat practic paginile ziarelor și ale revistelor literare și culturale și au fost recitate la radio și televiziune, precum și la numeroase ședințe cu școlari, muncitori, țărani, soldați. Actorii și compozitorii au fost și ei convocați, desigur, să recite aceste poeme, dintre care unele au devenit cântece, iar mulți artiști au contribuit cu picturi, busturi în marmură, tapiserii, medalii și portrete în ceramică ale președintelui și, uneori, și ale soției sale Elena*”.²²²

²¹⁵ Dragoș Petrescu, 400 000 de spirite creatoare: *Cântarea României* sau stalinismul național în festival, în volumul *Miturile comunismului românesc*, sub direcția lui Lucian Boia, Ed. Nemira, București, 1998, p. 250.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 241.

²¹⁷ Magda Cârneci, *Artele plastice ...*, p. 131.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 132.

²¹⁹ Anneli Ute Gabanyi, *Cultul lui Ceaușescu*, Ed. Polirom, Iași, 2003, p. 111.

²²⁰ Magda Cârneci, *Artele plastice...*, p. 132.

²²¹ Anneli Ute Gabanyi, *Op. cit.*, p. 58.

²²² *Ibidem*, p. 23.

Debutul anilor '80 a însemnat și o reducere drastică a bugetelor acordate culturii pe fondul radicalizării controlului asupra producției culturale. *Tezele de la Mangalia*, din 1983, marchează startul unui regres în ceea ce privește libertatea de exprimare și relațiile cu Occidentul.²²³

Magda Cârneci observă nașterea, în acest context al *cultului*, a unui „*stil kitsch de stat – rezultat al festivismului de nuanță monarhică ce înconjoară persoana și actele lui Ceaușescu*”.²²⁴ În paralel cu direcțiile artei oficiale care trebuiau să reflecte idealurile societății comuniste, au continuat să existe, în această perioadă, forme autentice de manifestare artistică, nu neapărat subversive, ci mai degrabă apolitice.²²⁵ Spre deosebire de alte țări ale lagărului comunist, cum ar fi Polonia unde alternativa la arta oficială o reprezintă o artă protestatară mai activă, Magda Cârneci notează în cazul României „*o producție culturală bine cotate profesional, dar apolitică, ce-și impune să reziste pasiv, dar tenace până la un non «dezgheș» politic*”.²²⁶

Repercusiunile absolut firești și explicabile ale acestei perioade asupra a ceea ce va urma după 1989 sunt foarte bine expuse, din punct de vedere al sociologiei artei, de Alexandra Titu.²²⁷ Teza conform căreia anii '90 în artele plastice din România sunt anii recuperărilor frenetice ale modalităților de expresie artistice care și-au cunoscut apogeul în culturile democratice în decursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea constituie una din premisele prezentei cercetări.

III.1.4. Simptome ale sincronismului în perioada comunistă

În practica artistică, liberalizarea de la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 s-a tradus și prin situația duplicitară a sectorului creativ care a însemnat existența în paralel cu arta oficială a unor grupări experimentale precum: grupul *Mattis-Deutsch* din Brașov, grupul *111* transformat mai apoi în grupul *Sigma* din Timișoara, grupul *kinema ikon* din Arad²²⁸ și a unor manifestări neo-avangardiste la care avea însă acces un public foarte restrâns sau chiar desfășurate fără public, în cazul acțiunilor solitare.²²⁹ Simptome ale sincronismului sunt direcțiile experimentale în domeniul conceptualismului (Horia Bernea, Wanda Mihuleac, Șerban Epure, Alexandru

²²³ *Ibidem*, p. 129.

²²⁴ *Ibidem* p. 131.

²²⁵ *Ibidem*, p. 133-135.

²²⁶ *Ibidem* p. 135.

²²⁷ Alexandra Titu, *Experimental ...*, pp. 54-62.

²²⁸ *Ibidem*, pp. 87-88.

²²⁹ Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Cluj-Napoca, Idea Design &Print, 2000, p. 44, 50, 74, 76.

Chira, Decebal Scriba, Mircea Florian, Andrei Oișteanu),²³⁰ fotografiei (Ion Grigorescu, Geta Brătescu, Peter Pusztai, Ion Condiescu, Mihai Oroveanu, Matei Lăzărescu, Wanda Mihuleac, Andrei Gheorghiu, Decebal Scriba),²³¹ instalaționismului (Ana Lupaș, Mircea Spătaru, Decebal Scriba, Radu Stoica, grupul Sigma), a artei performative (Mihai Olos, Geta Brătescu, Ștefan Bertalan, Wanda Mihuleac), interdisciplinaritatea (grupul Sigma).²³²

Revigorarea vieții artistice este dovedită și de tipologia evenimentelor desfășurate în mediul artistic sau a manifestărilor internaționale la care artiștii români iau parte.²³³

Incluse de Alexandra Titu în categoria experimentului, practicile orientate înspre purismului estetic, neoconstructivism, obiectualism și instalaționism, folosirea noilor media (fotografie și video), înglobarea spațialității și a ambientului, raportarea directă la propria corporalitate, implicarea socială²³⁴ au reprezentat asimilarea cursului artistic internațional, cu adaptările de rigoare impuse de contextul politico-social național.

Odată cu a doua jumătate a anilor '80, se vor coagula o serie de curentele artistice alternative artei oficiale. Pictura figurativă de factură neoexpresionistă se regăsește la Andrei Chintilă, Ioana Bătrânu, Marilena Preda-Sânc, Mircea Tohătan, Titu Tocian, Claudia Todor, Camelia Crișan Matei etc. Aceeași orientare estetică este vizibilă în sculptura lui Darie Dup, Mircea Roman sau Aurel Vlad. În zona instalației și a obiectului se remarcă Ion Bitzan, Constantin Petraschievici, Aniko Gerendi, Dorel Găină, Teodor Graur, Dan Mihălțianu. Fotografia și video-ul vor fi folosite de Radu Igazsag, Iosif Kiraly, Wanda Mihuleac.²³⁵ Acțiunea și *performance*-ul vor fi abordate de Alexandru Antik, Eugenia Pop, Rudolf Bone, Dan Perjovschi, Amalia Perjovschi etc.²³⁶

III.1.5. Primele tendințe în arta românească de după 1990

În afara continuei persistențe a conservatorismului modernist din jurul UAP, imediat după 1989, cele două direcții majore de coagulare în câmpul artei românești par a fi cea a tradiționalismului ortodox din jurul Fundației Anastasia și

²³⁰ Magda Cârneci, *Artele plastice ...*, p. 89

²³¹ *Ibidem*, p. 90

²³² *Ibidem*, p. 93

²³³ *Ibidem* p. 94-95

²³⁴ Alexandra Titu, *Experimentul ...*

²³⁵ Adrian Guță, „Arta (cultura) alternativă (II)” în *Observator cultural*, nr 254-255, Ianuarie 2005, [http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Arta-\(cultura\)-alternativa-\(II\)*articleID_12523-articles_details.html](http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Arta-(cultura)-alternativa-(II)*articleID_12523-articles_details.html) (ultima accesare 09.08.2013, ora 11:50).

²³⁶ Ileana Pintilie, *Op. cit.*, pp. 55-82.

a Galeriei Catacomba și cea a neo-avangardismului de factură occidentală din jurul Centrului Soros pentru Artă Contemporană.²³⁷

Coordonată de pictorul Sorin Dumitrescu, activitatea de la Catacomba va grupa mișcarea artistică neo-ortodoxă, mișcare ce viza crearea unei identități puternice a artei românești în contextul internațional cu care se confrunta acum în mod direct.²³⁸

Alexandra Titu nuanțează diversele atitudini de tipul conservatorismului asumat, al provincialismului derizoriu sau al alinierii târzii prin recuperarea rapidă a anumitor tipuri de fenomene cu o veche istorie, dar încă persistente în actualitate, ca repercusiuni absolut firești și explicabile ale decalajelor datorate perioadei comuniste.²³⁹

Tradiția aspirației spre abstracționism, ca mijloc de instituire a unor legături cu valorile artei europene – în condițiile în care în perioada comunistă arta abstractă a reprezentat pentru artiștii din Estul Europei singura alternativă la arta oficială care putea fi și expusă public – continuă în România și după 1990. Nevoia producerii unui tip de imagine depolitizată, într-un context în care toate mecanismele funcționării sociale erau puse în slujba unei evidente politizări, rămânea în definitiv o formă de protest la vedere.²⁴⁰ Pornind de la un abstracționism care mai păstrează anumite repere figurative, Teodor Moraru își va radicaliza expresia plastică în direcția nonfigurativului începând cu deceniul al zecelea.²⁴¹

Abstracția gestuală a lui Romul Nuțiu, investită în anii comunismului cu semnificația libertății, parcurge ulterior drumul spre ieșirea din bidimensional. Obiectul își va găsi, după 1990, un loc important în creația sa. Inițial, în seria *Design incomfortabil* (1993), acesta va interveni asupra unui obiect banal, scaunul, în direcția anulării utilității acestuia. Încărcătura semnificativă a acestor lucrări este cu atât mai puternică cu cât face trimitere la o trăire psihologică ambiguă *vis-à-vis* de o situație dată. Proiecția mentală a ideii de scaun, prin definiția sa un obiect al confortului cotidian, contravine ipostazei în care artistul îl prezintă, datorită transformării acestuia într-un obiect vătămător pentru corpul uman. În seria *Jurnal* (2004) obiectul, integrat de această dată pânzei, primește valențe afectiv-evocatoare, așa cum remarcă și Alexandra Titu.²⁴² Umbrele, genți, monezi,

²³⁷ Dan Eugen Rațiu, *Op. cit.*, pp. 205-206.

Erwin Kessler, în analiza sa asupra tipurilor de regimuri care s-au succedat în arta românească după 1989, include cele două direcții în categoria „regimului ongist”. Erwin Kessler, *X:20. O radiografie a artei românești după 1989*, București Editura Vellant, 2013, pp. 13-15.

²³⁸ Adrian Guța, *Generația '80 în artele vizuale*, București, Ed. Paralela 45, 2008, p. 211.

²³⁹ Alexandra Titu, *Experimentul ...*, pp. 54-62.

²⁴⁰ *Ibidem*, pp. 66-67.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 71.

²⁴² Alexandra Titu, „Romul Nuțiu”, în album *Romul Nuțiu*, Ed. Brumar, 2004, p. 9.

mănuși, nasturi, casete audio, ochelari, pălării reprezintă repere prin care artistul se raportează de pe o poziție estetizantă la realitatea exterioară picturii.

Legată de interioritatea artistului, de trăirile subiective ale acestuia, arta abstractă practică de Corneliu Vasilescu a urmărit mereu atingerea unei stări de revelație prin articularea și armonizarea spațiilor cromatice. Coerent în demersul său, Vasilescu rămâne constant în această cercetare și după 1989.

„Consecvența lui Corneliu Vasilescu, obstinția lui de a pătrunde în cea mai fragilă componentă a imaginii și în cele mai subtile resurse ale culorii, gândirea sa plastică invariabil orientată către spectacolul pur al limbajului, toate aceste elemente, care pot crea aparența unui spațiu monoton și repetitiv, sînt, de fapt, marile performanțe ale pictorului”.²⁴³

Dimensiunea experimentală a gândirii sale plastice va avea ca rezultat transpunerile muzicale pe care le inspiră.²⁴⁴

Fenomene foarte interesante ale acestei perioade sunt cele legate de necesitatea recuperării rapide a unor decalaje față de arta occidentală prin aducerea în actualitatea românească a unor tipuri de manifestări artistice care înainte de 1989, chiar dacă prezente, rămăneau în mare parte inaccesibile publicului. Multe dintre acestea, în aparență anacronice, se relevă de fapt profunde și autentice, perfect justificate de contextul politic și social care le-a generat.

Adrian Guță remarcă faptul că abia la mijlocul anilor '90 instalaționismul, performance-ul sau arta video „*obțineau o legitimitate echivalentă cu a limbajelor tradiționale, iar caracterizarea lor drept repere alternative la nivel „tehnice” începea să fie privită ca una pertinentă*”.²⁴⁵

III. 2. Politici culturale ale instituțiilor de stat

Am considerat necesară analiza contextului cultural-artistic al perioadei de după 1990 din punct de vedere instituțional, a acelor inițiative publice sau private care au dus la crearea unui climat cultural propice dezvoltării demersurilor artistice cu adevărat inovatoare și care își centrează atenția asupra artei contemporane, susținând-o și promovând-o prin mijloacele aflate la îndemână.

Cadrul general este cel al apariției unor programe de cercetare și finanțare în domeniul culturii (AFCN, FDSC, CENCSIS, Programul Cantemir al ICR,

²⁴³ Pavel Șușară, *Liedurile lui Corneliu Vasilescu*, articol consultat pe site-ul http://www.romlit.ro/liedurile_lui_corneliu_vasilescu (ultima accesare 19.09.2012).

²⁴⁴ Alexandra Titu, *Experimentul* ..., p. 71.

²⁴⁵ Adrian Guță, „Arta (cultură) alternativă (II)” în *Observator cultural*, nr 254-255, Ianuarie 2005, [http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Arta-\(cultura\)-alternativa-\(II\)*articleID_12523-articles_details.html](http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Arta-(cultura)-alternativa-(II)*articleID_12523-articles_details.html) (ultima accesare 09.08.2013, ora 11:50).

Centrul de Studii și Cercetare în Domeniul Culturii), al fondării, în 1997, a Departamentului de Arte Vizuale în cadrul Ministerului Culturii,²⁴⁶ în timp ce cadrul particular este determinat de apariția unor secții muzeale dedicate în mod specific artei contemporane (Departamentul de Artă Contemporană din cadrul MNAR, transformat apoi în Muzeul Național de Artă Contemporană, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal din Sibiu, Secția de Artă Contemporană a Muzeului de Artă din Timișoara, Muzeul de Artă Comparată de la Sângiorz Băi) și a galeriilor instituțiilor de învățământ de profil (Galeria UNA a Universității de Artă București, Galeria Mansarda a Facultății de Arte și Design Timișoara, Galeria Ataș – ulterior Galeria Casa Matei – a Universității de Artă și Design Cluj-Napoca).

Una dintre instituțiile foarte importante, cu precădere pentru perioada de după 2005, este Institutul Cultural Român, care a fost înființat în anul 2003 prin Legea nr. 356 din 11 iulie,²⁴⁷ ca instituție aflată sub autoritatea Președintelui României. Textul legii vorbește despre includerea în zona de interes a ICR, pe lângă activitatea instituțiilor de cultură, a activității ONG-urilor, societății civile și persoanelor independente. Din punct de vedere al obiectivelor, se accentuează importanța dialogului internațional în vederea evaluării și promovării fenomenului cultural național și stimularea creativității contemporane prin programe de burse și premii. Președinții ICR au fost Augustin Buzura (2003-2004), Horia Roman Patapievici (2005-2012), Andrei Marga (septembrie 2012-iunie 2013) și Lilian Zamfiroiu (iunie 2013-prezent)

În mod efectiv, începând cu mijlocul anilor 2000, prin programele sale care corespund unor principii clar exprimate:

„... nu propagandă cu valori culturale, nu promovare a culturii recunoscute de stat drept „cultură oficială“, ci cooperare culturală directă – potrivit următorului „Decalog“ informal: (1) Nu căuta niciodată să te afirmi singur ori împotriva altuia! (2) Cooperează în tot ce faci! (3) Nu te bate cu pumnul în piept! (4) Lasă lucrurile să se întâmple! (5) Fii parte din mersul general! (6) Contribuie! (7) Ajută! (8) Împrietenește-te! (9) Fă-te cunoscut, făcându-i și pe alții cunoscuți! (10) Fă-i cunoscuți pe alții, lăsându-i să fie așa cum sunt ei! Lecția esențială

²⁴⁶ Organizarea, începând cu 1999, a concursului de proiecte pentru participarea României la Bienala de Artă Contemporană de la Veneția a reprezentat o primă măsură în vederea încurajării competitivității și a sporirii calității produselor exportate. Discuțiile generate de fiecare dată în urma procesului de selecție sunt, după cum arată Mara Rațiu, un alt simptom al procesului traumatizant de maturizare a scenei artistice românești

Mara Rațiu, *Op. cit.*, p. 202.

²⁴⁷ Monitorul Oficial, nr 529/23 iulie 2003,

http://www.cdep.ro/proiecte/2003/200/90/8/leg_pl298_03.pdf (ultima accesare 15.01.2013, ora 10:50).

*pentru culturi, azi, este următoarea: afirmarea nu se mai poate face decât prin integrare, iar integrarea înseamnă punere în contact a piețelor culturale*²⁴⁸,

ICR a devenit cea mai importantă instituție pentru promovarea culturii române contemporane, în general, și a artei contemporane în particular. Recunoașterea importanței ICR-ului și a filialelor sale de la Berlin, Lisabona, Stockholm, Tel Aviv, Londra, Bruxelles, Madrid, Varșovia, Budapesta, New York, Veneția, Seghedin, Paris, Viena, Chișinău, Praga, Istanbul și Roma este confirmată de deținerea, în 2011, a președenției EUNIC.

Strategia ICR, din perioada 2005-2012, în ceea ce privește fenomenul artei vizuale românești, a fost orientată spre arta tânără și emergentă, spre discursuri integrabile unui circuit internațional.²⁴⁹ Acesta este și motivul luărilor de poziții foarte radicale în lumea artei odată cu ordonanța de urgență care politiza ICR-ul prin trecerea acestuia din subordinea Președenției în cea a Parlamentului.²⁵⁰ Înlocuirea la conducerea ICR a lui Horia Roman Patapievici cu Andrei Marga, a cărui măsuri au fost catalogate în presă drept retrograde,²⁵¹ anunța stoparea vizibilității, pe care arta contemporană românească o avusese în străinătate prin mijlocirea ICR.

Instituția orientată, însă, exclusiv înspre arta contemporană românească este Muzeul Național de Artă Contemporană, fondat în 2001 prin desprinderea Departamentului de Artă Contemporană de instituția Muzeului Național de Artă. Acesta a funcționat inițial în spațiul Media Lab Kalinderu și în Galeria Teatrului Național, dar va dobândi o identitate puternică odată cu deschiderea spațiului

²⁴⁸ Horea Roman-Patapievici, *2005-2011 un bilanț al reformei instituționale*, http://www.icr.ro/files/items/10417_1_2005-2011%20Un%20bilant%20al%20reformei%20instituționale.pdf (ultima accesare 15.01.2013, ora 11:40).

²⁴⁹ Erwin Kessler evidențiază implicarea ICR în participarea galeriei Plan B la *Armory Show* din New York, în deschiderea filialei de la Berlin a aceiași galerii, în organizarea amplei expoziții *Cultural Resolution* din Leipzig, în susținerea carierei individuale a unor artiști precum Dan Perjovschi, Mircea Cantor, Ioana Nemeș, Matei Bejenaru. Erwin Kessler, *X:20. O radiografie ...*, p. 43.

²⁵⁰ Textul Ordonanței de urgență nr. 27/2012 privind unele măsuri în domeniul cultural, vorbește despre „scopul păstrării și perpetuării identității naționale, deziderat de o importanță deosebită în contextul fenomenului de globalizare” http://www.dreptonline.ro/legislatie/oug_27_2012_masuri_domeniul_cultural.php (ultima accesare 25.06.2013, ora 17:30).

²⁵¹ Vladimir Tismăneanu, „Dubioasa filosofie culturală a profesorului Marga: Despre noul obscurantism”

<http://www.hotnews.ro/stiri-contributors-13227859-dubioasa-filosofie-culturala-profesorului-marga-despre-noul-obscurantism.htm> (ultima accesare 25.06.2013, ora 18:10);

Andrei Cornea, „Complicii intelectuali ai lichidării ICR” <http://www.revista22.ro/complicii-intelectuali-ai-lichidarii-icr-18553.html> (ultima accesare 25.06.2013, ora 18:30)

Cristian Cercel, „Depolitizarea» ICR și o falsă dihotomie, http://www.observatorcultural.ro/Depolitizarea-ICR-lui-si-o-falsa-dihotomic*articleID_27564-articles_details.html (ultima accesare 25.06.2013, ora 18:40).

expozițional din incinta Casei Poporului (aripa E4), în 2004.²⁵² Muzeul, condus de Mihai Oroveanu (director general) și Ruxandra Balaci (director artistic), beneficiază, în același timp, și de expertiza unei echipe internaționale, alcătuită din personalități importante ale artei contemporane: René Block, director al Museum Fredericianum din Kassel, Enrico Lunghi, director al Casino Luxembourg – Forum d'Art Contemporain și unul dintre membri fondatori ai Manifestei, Anders Kreuger, fostul director al Nordic Institute for Contemporary Arts, Catherine Millet, directoarea revistei *Artpress*, Paris, Nicolas Bourriaud, teoretician, curator și director al Palais de Tokyo, Paris, Ami Barak, curator, președinte IKT, Paris, Heiner Holtappels, teoretician media, directorul Institutului Regal Olandez pentru new-media.²⁵³

Încercând o funcționare conform modelului internațional al instituțiilor de acest fel, invocând o oarecare autonomie la care se adaugă și avantajul unei locații susceptibile prin încărcătura sa simbolică să confere vizibilitate, MNAC a devenit instituția fundamentală a mediului artei contemporane românești, cu toate criticile și atitudinile contestatatoare la adresa acesteia.²⁵⁴ Strategia culturală și obiectivele propuse sunt legate de crearea unui climat catalizator pentru dezvoltarea artei contemporane românești și a unor condiții pentru internaționalizarea acesteia. În acest sens, programul expozițional se bazează pe expoziții temporare ale unor artiști internaționali consacrați, dar și pe valorizarea artei românești emergente. Dintre cele mai importante proiecte pot fi amintite expozițiile artiștilor: Santiago Sierra, Mark Lewis, Josef Dabernig, Andrei Cădere, Regina Jose Galindo, Marilena Preda-Sânc, Mircea Cantor și ale grupurilor *kinema ikon* și *subREAL*.

De asemenea, instituția este orientată în direcția dezvoltării unor arhive documentare care cuprind banca digitală de imagini, fototecă, clisotecă, arhivă monografică și colecții de publicații. Din 2011, prin finanțare AFCN, a fost inițiat și un amplu proiect de arhivă online: DocuMNAC 2011-arhiva digitală în imagini a artei moderne și contemporane românești.²⁵⁵

²⁵² Cat. MNAC, coordonatori Ruxandra Balaci și Raluca Velisar, București, 2004, p. 17.

²⁵³ Ruxandra Balaci, în „Muzeul de artă contemporană – un laborator de cercetare deschis. Interviu cu Ruxandra BALACI”, interviu de Cosmina Ionescu, în *Observator cultural*, http://www.observatorcultural.ro/Muzeul-de-arta-contemporana-un-laborator-de-cercetare-deschis.-Interviu-cu-Ruxandra-BALACI*articleID_10859-articles_details.html, (ultima accesare 13.01.2013 ora 16:30).

²⁵⁴ Mara Rațiu, în analiza sa privind sistemul instituțional al artei contemporane românești, identifică dezbatările din jurul activității MNAC cu principala controversă a scenei artistice românești postcomuniste, trimițând la ancheta „Peisajul de artă contemporană în vederea deschiderii muzeului Guggenheim” realizată de CSCDC în 2007. Mara Rațiu, *Op. cit.*, p. 203.

²⁵⁵ <http://clisoteca.mnac.ro/> (ultima accesare, 13.01.2013, ora 17:50).

III. 3. Evenimentul de artă, de la experiment la instituție

Anii '90 au însemnat pentru arta din România și parcurgerea unui traseu în care evenimentul de artă, fie că este vorba de expoziție singulară sau de festival, își redobândește autonomia, se desprinde treptat de cadrele instituționalizate ale rețelei UAP și se reorientează spre forme specifice dinamicii culturale internaționale.

III.3.1. Evenimentul de artă și direcția neo-tradiționalistă și neo-ortodoxă

În 1990 se deschide la București galeria Catacomba (din 1992 funcționând ca și galerie a Fundației Anastasia) într-un spațiu din cadrul Muzeului Colecțiilor de Artă care, sub coordonarea artistului Sorin Dumitrescu, va desfășura până la închiderea ei, în 2003,²⁵⁶ un program expozițional (60 de expoziții) prin care a promovat nu în sens strict mișcarea neo-ortodoxă și neo-bizantină, ci a coagulat în jurul ei o serie de atitudini „*în care performanța expresiei coabitează cu o anume morală a creației*”, după cum afirmă Pavel Șușara.²⁵⁷

Activ încă din anii '70 și interesat de neobizantinism, Sorin Dumitrescu s-a manifestat ca artist atât în zona reprezentărilor iconografiei ortodoxe cât și în cea a obiectului cu valențe simbolice pentru realizarea unor spații impregnate de sacralitate (proiectul pentru Bienala Tinerilor artiști de la Paris din 1981).²⁵⁸ Dumitrescu va ajunge în anii '90 să combine neo-tradiționalismul de factură ortodoxă cu procedee tehnice experimentale (instalația *Mâna Arhanghelului Mihail*),²⁵⁹ iar ca și galerist a coagulat în jurul său o mișcare artistică puternică. În cei 13 ani de funcționare au expus la galeria Catacomba artiști precum: Horia Bernea, Vasile Gorduz, Henri Mavrodin, Horea Paștina, Ștefan Câlția, Paul Gherasim, Sorin Ilfoveanu, Vladimir Zamfirescu, Florin Niculiu, George Apostu, Ion Murnu, Sorin Dumitrescu, Peter Jacobi, Silvia Radu, Constantin Flondor, Bogdan Vlăduță, Sorin Neamțu, Ovidiu Maitec, Benedict Gănescu, Ion Grigorescu etc.

Aceeași direcție a investigării inovațiilor de limbaj plastic în creația artistică de factură sacralizantă o va avea și expoziția *Filocalia*, organizată în 1991 de către Alexandra Titu și Sorin Dumitrescu la Galeria 3/4 a Teatrului Național.²⁶⁰

²⁵⁶ http://www.adevarul.ro/cultura/Muzeul-National-Arta-Galeria-Catacomba_0_80993935.html (ultima accesare 12.08.2012 ora 10:40).

²⁵⁷ Pavel Șușara, *Un patrimoniu de scăfărlăi*, articol consultat pe site-ul http://www.romlit.ro/un_patrimoniu_de_scfarlia (ultima accesare 12.08.2012 ora 11:20)

²⁵⁸ Alexandra Titu, *Experimentul* ..., p. 101.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 180.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 218.

III.3.2. Evenimentul de artă și noile media

În 1991, Grupul *Alb 16*, format din artiștii Sorin Vreme, Marcel Brăilean, Tiberiu Giucă și Simona Nuțiu, inițiază la Timișoara un eveniment-festival de artă contemporană desfășurat atât în cadru convențional (galeria Hellios a UAP) cât și în stradă.²⁶¹ *Stare fără titlu* a adus în fața publicului o serie de artiști pentru care experimentul a reprezentat o preocupare încă din anii comunismului. Au loc o serie de acțiuni stradale. Ion Grigorescu realizează o instalație-*performance* intitulată *Țara nu e a milițienilor, a securiștilor și a comuniștilor*. Constantin Flondor realizează o acțiune cu titlul *Duminica Orbului*. Amalia Perjovschi împrumută pentru acțiunea ei, în care sunt implicați mai mulți artiști, chiar numele festivalului *Stare fără titlu*.²⁶² Dan Perjovschi face o acțiune pe durata a trei zile și trei nopți în care se autoizolează în ghereta portarului Muzeului de Artă din Timișoara, pe care o tapetează cu hârtie albă, suport al desenelor sale și exercițiu de chestionare a propriei intimități, a propriilor trăiri.²⁶³

Tot în 1991, are loc la *Galeria 3/4* în București expoziția *Sexul lui Mozart*, eveniment comemorativ pentru 200 de ani de la moartea compozitorului. Inițiată de criticul și istoricul de artă Călin Dan, expoziția cuprindea lucrarea *1000 de artiști în Europa*, constând într-o instalație de prezervative. Pornind de la investigarea problemelor legate de genialitate și sexualitate, conceptul proiectului se concretizează într-un comentariu satiric și cinic asupra raportului artei românești contemporane cu contextul complex al artei europene. Totodată, după cum Judit Angel apreciază, scopul este și acela de a testa reacțiile publicului și de a aplica artei contemporane românești o terapie prin șoc.²⁶⁴

Prin tema propusă, festivalul *Pământul*, organizat la Timișoara în 1992, a urmărit creația artistică încărcată de simbolistica ancestralității și a primordialității. Pământul ca element primar, pământul ca dătător de viață și aducător de moarte. Alexandra Titu remarcă interesul pe care acest festival îl va acorda artei video, care vine să completeze proiectele de instalaționism și *performance*.²⁶⁵

O serie de expoziții anuale cu un impact determinant asupra evoluției artei contemporane românești vor avea loc începând cu anul 1993 sub egida

²⁶¹ Ileana Pintilie, „Punctele cardinale ale mișcării artistice timișorene 1960-1996”, în cat. *Experimentul în arta românească după 1960*, coordonator Alexandra Titu, București, 1997, p. 39.

²⁶² Ileana Pintilie, „Dilemele tranziției artistice în post-comunism- Performance art în România în anii '90”, în Catalog *Zona 3*, 1999.

²⁶³ Ileana Pintilie, «*Stare fără titlu*» a artelor vizuale românești, articol consultat pe site-ul <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9451> (ultima accesare 09.09.2012, ora 12:15)

²⁶⁴ Judit Angel, „Praxisul expozițional în România anilor '90”, în cat. *Experimentul în arta românească după 1960*, coordonator Alexandra Titu, București, 1997, p. 117.

²⁶⁵ Alexandra Titu, *Experimentul ...*, p.126.

Centrului Soros pentru Artă Contemporană, transformat din 1999 în Centru Internațional de Artă Contemporană.²⁶⁶

Expoziția *Ex Oriente Lux* din 1993, de la sala Dalles a fost prima anuală organizată de acest Centru, sub coordonarea curatorului Călin Dan și, totodată, prima expoziție de *video art*.²⁶⁷ Călin Dan include acest eveniment expozițional în textul său „Estetica sărăciei”, evidențiind dificultățile logistice de expunere a unui număr amplu de proiecte video în contextul anilor '90.²⁶⁸ Mărturiile artiștilor participanți relevă importanța momentului pentru arta românească:

„*Ex Oriente Lux a fost în opinia mea cea mai interesantă expoziție a anilor '90 din România deschisă către folosirea noilor medii, iar catalogul editat ulterior a fost o analiză lucidă și complexă a modului în care tehnologia poate fi folosită de artiști în contextul politic nou creat după căderea comunismului*”,

afirma Matei Bejenaru într-un interviu din 2012.²⁶⁹

Preocuparea teoretică pentru noile media transpare și din faptul că, în 1993, un întreg număr al revistei *Arta* este dedicat unei anchete despre problema instalaționismului în România.²⁷⁰

A doua expoziție a Centrului Soros, *01010101. Artistul, econ al problemelor comunității*, a fost organizată în 1994 la Muzeul Țăranului Român. S-a axat pe ideea implicării sociale active a demersurilor artistice și a inclus investigații experimentale în zona noilor media și, în special, în zona medium-urilor comunicaționale.

A treia expoziție, *MEdiACULPA*, va fi organizată de către Aurelia Mocanu și Irina Cios în 1995. Orientată spre conceptul de manipulare mediatică, proiectul integrează „*demersurile subversive, de subminare din interior a codurilor manipulării*”.²⁷¹

Expoziția din 1996, curatoriată de Alexandra Titu a reprezentat un moment esențial pentru reevaluarea unei perioade stigmatizate din arta românească. Având titlul *Experiment. Interferențe și prospecțiuni în arta românească după 1960*, expoziția prezintă o serie de fenomene artistice care din considerente politice nu au avut vizibilitate în perioada comunistă, dar care revăzute din

²⁶⁶ http://www.observatorcultural.ro/Un-centru-pentru-arta-inovativa*articleID_1874-articles_details.html, (ultima accesare 17.09.2012, ora 15:20)

²⁶⁷ Alexandra Titu, *Experimentul ...*, p. 220.

²⁶⁸ Călin Dan, „Estetica sărăciei” în catalogul *Experimentul în arta românească după 1960*, coordonator Alexabdra Titu, p. 105.

²⁶⁹ Matei Bejenaru, *Ex Oriente Lux* articol consultat pe site-ul <http://www.bewhere.ro/arta/matei-bejenaru-ex-oriente-lux-3355> (ultima accesare 19.10.2012, ora 23:15)

²⁷⁰ Adrian Guța, *Op. cit.*, p. 68.

²⁷¹ Judit, Angel, „Praxisul expozițional în România anilor '90”, în cat. *Experimentul în arta românească după 1960*, coordonator Alexandrara Titu, București, 1997, p. 117.

perspectivă contemporană se dovedesc a fi fost sincronizate cu arta occidentală.²⁷² De asemenea, expoziția mai cuprindea o secțiune dedicată artei contemporane, având aceeași orientare înspre experiment.

Expoziția *Orient-Occident*, organizată de Ileana Pintilie în 1994 la Muzeul de Artă din Timișoara, urmărește tocmai cei doi poli principali de coagulare a preocupărilor artistice din primii ani de după 1990: cel al orientării tradiționaliste și cel al noilor media, instalaționism și artă video.²⁷³

La Arad, la mijlocul anilor '90, sub coordonarea curatoarei Judit Angel au loc trei expoziții importante: *Art Unlimited srl* în 1994, *Inter(n)* în 1995 și *Complexul Muzeal* în 1996. Dacă *Art Unlimited srl* și *Complexul Muzeal* au avut o evidentă orientare înspre instalație, performance, fotografie și video-art,²⁷⁴ *Inter(n)* se va axa pe intervenții în spațiul public.²⁷⁵

Simpozionul *Artă și ecologie* a fost organizat în 1997 de către Fundația Meta (Romelo Pervolovici), urmărind ideea de contextualizării unor obiecte industriale în cadrul unor proiecte artistice cu implicare socială și ecologică. I-a avut ca participanți pe Romelo Pervolovici, Aurel Vlad, Titi Ceară, Lucian Țăran, Daniela Grușevschi, Mirela Dăuceanu, Aurora Dediu, Cati Orbulescu.²⁷⁶

IntermediArt, manifestare orientată spre instalaționism și video, a avut loc la Oradea în perioada 15-30 noiembrie 1998. Susținut de Centrul Internațional de Artă Contemporană și de Fundația „B. Quatros Internațional” și avându-l ca și curator pe Aurel Chiriac, evenimentul, dedicat în special tinerilor absolvenți, își propunea aducerea unei importante contribuții la construirea unei mișcări artistice contemporane „competitivă pe plan internațional”.²⁷⁷

În 1999, debutează și Festivalul de Artă Efemeră, curator al primei ediții fiind Alexandra Titu. Organizarea festivalului va avea pentru cea de-a doua ediție (2000) sprijinul Fundației Culturale Meta condusă de Romelo Pervolovici.²⁷⁸

Festivalul *Simultan*, coordonat de artistul Levente Kozma, a debutat în 2005 la Timișoara. Specificul acestui eveniment anual este urmărirea impactului inovației tehnologice asupra creațiilor vizuale și sonore. Proiectele prezentate provin din sfera producției video experimentale, a noilor media și muzicii

²⁷² Catalogul *Experimentul în arta românească după 1960*, coordonator Alexandru Titu

²⁷³ Catalogul *Orient-Occident, Timișoara, Muzeul de Artă, Iunie-Septembrie 1994*, coordonator Ileana Pintilie, IDEA Print

²⁷⁴ George Sabău, „Istoria contextuală a grupului kinema ikon”, în cat. *kinema ikon*, 2005, p. 35

²⁷⁵ Cat. *Inter(n)*, coordonator Judit Angel, Ed. Idea, Cluj, 1995.

²⁷⁶ Alexandra Titu, *Experimentul ...*, p. 95.

²⁷⁷ Aurel Chiriac, „Motivația proiectului”, Cat. *IntermediArt 1998 Oradea*, p. 3.

²⁷⁸ Alexandra Titu, *Festival de artă efemeră* http://www.observatorcultural.ro/Festival-de-arta-efemera*articleID_4495-articles_details.html

electronice. De asemenea, fiecare dintre ediții a cuprins o selecție de *live performance-uri* audio-vizuale.²⁷⁹

Gândit ca un eveniment curatorial complex, care să adauge manifestări artistice o susținere teoretică puternică, *Borderline* s-a desfășurat la Timișoara în martie 2009 sub coordonarea Ilenei Pintilie. Conceptul este legat de investigarea unei problematice din ce în ce mai actuale și pentru spațiul românesc, și anume, cea a raportului dintre persistența și dizolvarea granițelor culturale identitare într-o Europă a globalizării.²⁸⁰

Reevalua istoriei artei românești din perspectiva unor concepții curatoriale neîngrădite de ideologia comunistă va avea ca rezultat în anii '90 organizarea câtorva expoziții cu caracter recuperativ. De referință, pentru acești ani, va rămâne, și din acest punct de vedere, mai sus amintitul proiect *Experiment. Interferențe și prospekțiuni în arta românească după 1960*.

Urmărind o arie și secvență temporală mai restrânsă, expoziția *Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană a anilor '60-'70*, organizată în 1991 de Ileana Pintilie la Muzeul de Artă din Timișoara, aducea în fața publicului creația orientată înspre neoconstructivism, cinetism, op-art, artă ambientală și performance a grupurilor *111* și *Sigma*,²⁸¹ demonstrând existența în România comunistă a unei mișcări artistice închegate și conectate la contextul european.

Expoziția din 1993 *București, anii '20-'40: între avangardă și modernism*, organizată de Magda Cârneci, Alexandru Beldiman și Mihai Oroveanu pune în evidență existența unei direcții de manifestare în arta românească din prima jumătate a secolului al XX-lea sincronă cu cea a Europei Occidentale.

Expoziția *Transitionaland 2000 România*, curatoriată de Ruxandra Balaci, reevalua arta românească post decembristă din perspectiva raportării artiștilor la perioada de tranziție. Despre nivelul artei românești în jurul anului 2000 Ruxandra Balaci punctează coexistența dintre o artă

„cu iz local, retardată și tendințele de internaționalizare și sincronizare [...] Sistemele axiologice pe vizual sînt anacronice în cea mai mare parte și în degingoladă, improvizatiunile penibile și amatorismul fiind la ordinea zilei. Profesioniștii la nivelul expectanțelor europene, care se bucură de aprecieri internaționale sînt cei nerecunoscuți pe plan național”.²⁸²

²⁷⁹ <http://www.simultan.org> (ultima accesare 25.07.2013, ora 11:40)

²⁸⁰ Ileana Pintilie, "Borderline", în vol. *Borderline. In Search of a New Model*, Timișoara 2009, pp. 5-6.

²⁸¹ Catalogul *Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană a anilor 60-70*, concepție catalogului: Ileana Pintilie, Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Timișoara, 1991.

²⁸² Ruxandra Balaci, „Transitionaland 2000 România”, în cat. *Transitionaland 2000 România*, 2000, p. 9.

III.3.3. Festivalul de performance

Imediat după 1990, încep să apară evenimente ample de artă, cu o direcție clară și desfășurate cu regularitate pe perioada a câtorva ani. Primul dintre acestea este *AnnART. Festivalul Internațional de Artă Vie* care a debutat pe data de 29 iulie 1990 și s-a desfășurat anual în perioada 1990-1999 în zona lacului Sfânta Ana din județul Harghita. A fost inițiat de Baász Imre²⁸³ care, la un an după debutul festivalului, moare. Cei care vor duce mai departe inițiativa sunt Űtő Gusztáv și Fundația Etna. Festivalul a oferit artiștilor români precum Ion Grigorescu, Dan Perjovschi, Teodor Graur, Marilena Preda-Sânc, Olimpiu Bandalac, Alexandru Antik, interesați de arta performativă, o platformă organizată de desfășurare. A avut, de asemenea, de-a lungul celor zece ani și o consistentă participare internațională, fiind prezenți aici artiști din Anglia, Franța, Italia, Spania, Ungaria, Slovacia, Polonia, Germania, Finlanda, Mexic, Canada etc.²⁸⁴ Întâlnirile anuale, prilejuate de hramul Sfintei Ana, desfășurate aici încă din anii '70 și mai apoi protestele studențești care în anii '80 au intrat în atenția Securității,²⁸⁵ au oferit o anumită încărcătură simbolică locului, o moștenirea spirituală și culturală pe care mediul artistic din secuime a readus-o în actualitate. Astfel, în cadrul primelor ediții, o constantă va fi cea a referințelor la evenimentele politice recente, la căderea regimului comunist din România. Un întreg repertoriu de gesturi sunt puse în scenă pentru exprimarea sentimentului de eliberare, descătușare sau evadare (acțiunile lui Csaba Damokos, Attila Kopacz și Glyula Fazakas). Plierea proiectelor artistice pe datele naturale ale locului au imprimat acestei manifestări un accentuat caracter ecologic. Așa cum semnalează Adrian Guță în prezentarea ediției din 1996, orientarea înspre atitudini ecologice devine din ce în ce mai pregnantă. Concepte puternice precum conexiunea dintre om și elementele primare ale naturii: pământul, apa, aerul, lemnul, armonizarea existenței individului cu cea a mediului înconjurător, dimensiunea metafizică a naturii au fost vehiculate în diversele acte performative.²⁸⁶

Inițiat în 1993 la Timișoara de către criticul Ileana Pintilie, festivalul de performance *Zona Europa de Est* își propunea evidențierea și susținerea unui fenomen artistic alternativ în contextul evoluției culturii în acest perimetru geopolitic, cu o identitate ireversibil marcată de regimurile dictatoriale comuniste și, ca o consecință directă a acestora, de readucerea în actualitate a strategiilor

²⁸³ Űtő Gusztáv, *Festivalul de Artă Vie AnnART 1990-1999. Istor. Moștenirea lui Imre Baász*, în *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr. 4-5, 2012, p. 36.

²⁸⁴ <http://www.actio-ts.ro/eng/rolunk.html> ultima accesare 03.09.2012 ora 16:25

²⁸⁵ Űtő Gusztáv, *Festivalul de Artă Vie AnnArt 1990-1999. Istor. Moștenirea lui Imre Baász*, în *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr. 4-5, 2012, p. 37.

²⁸⁶ Adrian Guță, text publicat pe site-ul: <http://www.actio-ts.ro/eng/rolunk.html> (ultima accesare 03.09.2012, ora 17:36).

*„sincronismului și izolării, expresii ale deschiderii maxime spre universalitate sau regăsirii (reformulării) izolării ca înactualitate, ca refuz al dependenței de istorie, de schimbare, și geloasă conservare a identității spirituale”.*²⁸⁷

Cele patru ediții, (1993, 1996, 1999 și 2002) organizate la Timișoara, au avut loc, inițial, în spațiul, aflat încă în ruină, al Muzeului de Artă, mai apoi pe scena Teatrului Maghiar și în spațiul Memorialului Revoluției.

Textele programatice ale acestei manifestări dezvăluie motivația puternică dată de nevoia impetuoasă de anulare a izolării față de mișcările artistice internaționale și de clarificare a ambiguității care plana asupra contextului artistic românesc în primii ani de după 1989. Statutul artistului este expus în termenii unui pesimism explicit:

*„El poartă ca pe un stigmat mizeria, sărăcia, izolarea poporului din care face parte. Și, într-o lume disperată care strigă deodată, artistul trebuie să-și găsească mijloacele proprii pentru a se face rapid înțeles. Dintre genurile artei, artistul estic îl alege pe cel mai direct – performance-ul”.*²⁸⁸

funcționa ca subterfugiu este un simptom al tendinței de recuperare a unor decalaje, dar și al optării conștiente pentru un tip de artă în care prezența fizică imediată generează semnificații puternice. Analizând predispozițiile culturale comune ale țărilor est europene, Alexandra Titu identifică în *„practicarea unor specii artistice pe de-o parte vehement netradiționale, pe de altă parte foarte implicate (uneori până la tautologie) în realitatea concretă...”* elementul unificator.²⁸⁹

În 1993, au fost prezenți în cadrul festivalului artiști din România, Ungaria, Polonia și Slovacia a căror acțiuni au variat între gesturi fizice dramatice (Aby Space, Amalia Perjovschi, Juhász József), acțiuni ample cu regie elaborată (Suzana Fântânariu și Florin Hațegan, Űtő Gusztáv și Kónya Réka, Szirtes János și Lugossy László, Teodor Graur), recurgerea la instalaționism ca bază a acțiunii (Ruxandra și Ion Grigorescu), video performance (Geta Brătescu și Alexandru Solomon, Camelia Crișan), experimentalism (Alexandru Patatisc) sau conceptualism (Sándor Bartha, Dan Perjovschi).²⁹⁰

Cea de-a doua ediție (1996) a inclus acțiuni în care publicului i se acordă o pondere determinantă, precum cea a lui Dan Perjovschi, Sándor Bartha sau

²⁸⁷ Alexandra Titu, „Europa de Est”, în catalogul *Festivalul de Performance* al primei ediții a Festivalului de Performance Zona Europa de Est, p. 6.

²⁸⁸ Ileana Pintilie, „Zona”, în catalogul *Festivalul de Performance* al primei ediții a Festivalului de Performance Zona Europa de Est, p. 4.

²⁸⁹ Alexandra Titu, „Europa de Est”, în catalogul *Festivalul de Performance* al primei ediții a Festivalului de Performance Zona Europa de Est, p. 6.

²⁹⁰ Ileana Pintilie, *Catalogul Festivalul de Performance*, pp. 10-13.

Bogdan Achimescu. Artistul rus Avdei Ter-Oganjan, reeditând performanțele altor artiști, interacționează cu publicul cerând obiecte pe care apoi le zdrobește într-un mojar, aruncând publicului de pe scenă o serie de desene însoțite de scurte texte sau spălând picioarele câtorva dintre spectatori.

O altă categorie de *performance*-uri pune în joc substanța personală, intimă a artistului (Alexandru Antik, Űtő Gusztáv și Kónya Réka). Artur Tajber în *Deslocation* problematizează nevoia individuală a găsirii propriei identități.²⁹¹

Textul introductiv al catalogului celei de-a treia ediții (1999) evidențiază decalajul fenomenului artei performative din România față de cel din țările occidentale, dar este totodată înfirmat caracterul recuperativ al festivalului Zona.

*„Nu sîntem periferici pentru că facem performance – un gen apărut cu mulți ani în urmă în arta americană și în cea occidentală – ci pentru că avem complexul că nu ne-am sincronizat și că interesul actual pentru performance se datorează unei recuperări târzii, ca urmare a unei mode, a ceea ce pe alte meleaguri s-a petrecut cu mult timp în urmă. Acest tip de raționament „lucid” indus de câțiva critici de artă, mai mult sau mai puțin cunoscători în domeniu, constituie astăzi un fals reper pentru câțiva artiști care se „căiesc” de propriile lor acțiuni sub motiv că ar fi fost „eroizați” pe nedrept în diferite texte scrise sau în ochii generațiilor mai tinere.”*²⁹²

Robert Fleck vede renașterea în România și țările din Europa de Est a genului *performance art*, care cunoștea apogeul în țările occidentale în anii '70 și își pierde actualitatea deja în anii '80, nu ca fenomen anacronic, ci ca unul „*profund și autentic*”, o expresie a contradicțiilor sociale și artistice și o „*necesitate absolută pentru mulți artiști*”.²⁹³

Artiștii români prezenți la această ediție au fost Ștefan Bertalan, Alexandru Antik, Sándor Bartha, Matei Bejenaru, Adriana Elian, Dan Mihălțianu, Amalia Perjovski, Dan Perjovschi, Űtő Gusztáv și Kónya Réka. Proiectele s-au axat într-o mai mare sau mai mică măsură pe ideea autoreflexivității și a problematizării propriei existențe în contextul societății în care artistul trăiește.²⁹⁴

Un alt gen de atitudine, care depășește autoreferențialitatea ca individ, mergând spre referențialitatea colectivă se regăsește în video *performance*-ul *La révolution dans le boudoir* al lui Dan Mihălțianu sau în *performance*-ul în trei acte, *O encefalogramă politico-ecologică*, a lui Ștefan Bertalan.

Zona 4 (2002) este și ediția care reflectă o stare de fapte simptomatice pentru evoluția genului *performance art* în România, dificultățile financiare întâmpinate în realizarea evenimentului, declinul interesului artiștilor contemporani pentru acest tip de manifestare și conștientizarea sfârșitului unei micro-istorii.

²⁹¹ Ileana Pintilie, Catalogul Zona 2. *Performance*, pp. 4-6.

²⁹² Ileana Pintilie, Catalogul Zona 3. *Festival de performance*, pp. 2-3.

²⁹³ Robert Fleck, Catalogul Zona 3. *Festival de performance*, p. 4.

²⁹⁴ Ileana Pintilie, Catalogul Zona 3. *Festival de performance*, pp. 2-3.

În discuțiile dintre curatorul Ileana Pintilie și doi dintre cei mai importanți participanți la cele 3 ediții anterioare ale festivalului Zona, Lia și Dan Perjovschi, se chestionează însăși esența acestuia. Pe fondul unei evidente crize, nu numai de natură financiară, dar și identitară, reinventarea festivalului în direcția conceptualizării maxime pare a fi una dintre soluții. În textul scrisorii adresată de cei doi artiști curatorului, publicat ulterior în catalogul festivalului, Dan Perjovschi sugera:

*„Soluția cea mai bună este soluția radicală: fără public. Aduni proiectele (scheme, foto, intenții, descrieri orale) într-o publicație. Festivalul ar fi publicația iar performerul devine curatorul...”*²⁹⁵

Lia Perjovschi vorbește despre un act performativ de tipul dialogului ca alternativă la *performance*-ul spectacol:

*„Eu mă gândeam că organizarea prin orice medium, scrisoare, telefon, e-mail, fax a unui dialog, ar fi un performance (brain storming) care ar putea crea sper o platformă pentru noi forme, atitudini, idei”*²⁹⁶

III.3.4. De la festival de artă la bienală

Una dintre cele mai importante transformări pe care fenomenul artistic contemporan în ansamblul său a cunoscut-o în ultima perioadă este continua proliferare a evenimentelor expoziționale de mare amploare. Bienalele internaționale au devenit manifestările artistice cu cel mai puternic impact asupra publicului, datorită numărului de proiecte curatoriale prezentate și îndelungatei desfășurări în timp. Pe lângă celebrele bienale istorice, cum sunt cele de la Veneția (1895), São Paulo (1951), Paris (1959) sau Sydney (1973), în ultimii douăzeci de ani numărul manifestărilor de acest fel a crescut foarte mult. Fundația internațională care se ocupă de monitorizarea evenimentelor de acest timp, identifică peste o sută de bienale de artă și arhitectură contemporană, organizate nu doar în țări puternic dezvoltate economic și în centre importante, ci și în țări aflate, aparent, la periferia scenei artistice internaționale²⁹⁷. Valorificând caracterul emergent al artei din zonele cu o recentă și radicală schimbare de regim politic, apariția a tot mai numeroase astfel de evenimente duce și la o schimbare de percepție asupra fenomenului artistic

²⁹⁵ Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, *The performance is dead, long live the performance!*, în catalogul Zona 4. Festival de performance, Ed. Fundației „Moise Nicoară”, Arad, 2003, p. 38.

²⁹⁶ Lia Perjovschi, *Discuție între Lia și Dan Perjovschi și Ileana Pintilie*, în catalogul Zona 4. Festival de performance, Ed. Fundației „Moise Nicoară”, Arad, 2003, p. 36.

²⁹⁷ <http://www.biennialfoundation.org/biennial-map>, ultima accesare 12.11.2012, ora 20:41.

global. Polarizat la extrem, pierzându-și reperul geografic stabil, sistemul artistic își autodizolvă componenta elitistă în favoarea unei permisivități care nu exclude nici cele mai marginale dintre manifestări.

Esența acestei disoluții a sistemului valoric verticalizant și reorganizarea lui pe orizontală este foarte bine exemplificată de conceptul curatorial al uneia dintre mai recent apărutele bienale, dar care s-a impus în scurt timp și ca una dintre cele mai importante. *Manifesta*, fondată în 1996, a încercat de la început să se distanțeze de centrele culturale dominante din punct de vedere al producției artistice. Fiecare ediție a fost organizată într-un oraș diferit: Rotterdam, Luxemburg, Ljubljana, Frankfurt, San Sebastian, Nicosia, Trentino și Murcia, miza declarată fiind, pe de o parte, descoperirea și exploatarea diverselor forme inovatoare de practici artistice și curatoriale, iar pe de alta, înlesnirea accesului direct al publicului la fenomenul artistic contemporan.²⁹⁸

Unică prin caracterul ei itinerant, *Manifesta* nu este însă singura bienală orientată spre dezvoltarea unei relații cu dublu sens de determinare între spațiul geo-politic de desfășurare și atitudinile artistice extrase din alte contexte. Bienala de la Gyumri (Armenia), Bienala de la Lodz (Polonia), Bienala de la Tesalonic (Grecia), Bienala de la Marrakech (Maroc) sau Bienala de la Capătul Lumii, desfășurată în orașul Ushuaia din Argentina sunt câteva exemple elocvente de eveniment care și-au creat o puternică identitate, acut ancorată în actualitatea socială.

Spre sfârșitul anilor '90, fenomenul bienalizării s-a făcut simțit și în România prin cele patru bienale internaționale: Bienala Periferic de la Iași, Bienala Internațională de Gravură Experimentală, Bienala Tinerilor Artiști și Bienala Internațională de Artă Contemporană București.

Bienala Periferic a debutat în anul 1997 ca festival de *performance* organizat de artistul Matei Bejenaru și având, inițial, ca participanți artiști din România și Republica Moldova. Preocupat de problema relației periferiei cu centrul și de depășirea complexului marginalității, Matei Bejenaru a orientat festivalul înspre dobândirea unei identități clare în contextul cultural local și global. Crescând în amploare de la o ediție la alta și internaționalizându-se treptat, *Festivalul Periferic* și-a schimbat statutul și titulatura în anul 2001, transformându-se în *Bienala Internațională de Artă Contemporană*, organizată de fundația Vector.²⁹⁹ În anul 2003, proiectul curatorial al Bienalei a fost realizat, pentru prima dată, de un curator străin: Anders Kreuger din Suedia. Edițiile din anii 2006 și 2008 au consolidat discursul teoretic legat de investigarea diferitelor forme de producție artistică în diverse contexte culturale.³⁰⁰

²⁹⁸ <http://manifesta.org/biennials/previous-editions/>, (ultima accesare 12.11.2012, ora 21:05).

²⁹⁹ Catalog *Periferic*: 5, coordonator Matei Bejenaru, Iași, 2001.

³⁰⁰ http://www.periferic.org/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=54&lang=en (ultima accesare 12.11.2012, ora 21:13)

Concentrându-se asupra unei anumite forme de creație artistică, *Bienala Internațională de Gravură Experimentală* a debutat la Timișoara în anul 2003, mutându-se ulterior la Mogoșoaia, București și Sibiu. Inițiatorul proiectului este graficianul Ciprian Ciuclea, președintele Asociației Experimental Project. Evenimentul urmărește reabilitarea imaginii unei forme de producție artistică asociată cu vechiul, prin prezentarea unor concepte creative care o integrează în zona experimentalului.³⁰¹

Bienala Tinerilor Artiști este un proiect al Fundației Culturale Meta, condusă de Romelo Pervolovici și Maria Manolescu și se ocupă de promovarea artiștilor tineri prin oferirea unui cadru de manifestare interdisciplinar. Inițiată în anul 2004, aceasta și-a construit pentru fiecare dintre ediții o identitate conceptuală puternică, sintetizată în slogane de tipul: *De la imagini ale violenței la violența imaginii, Artă este mereu altundeva sau Gândește global, acționează local*.³⁰²

Bienala Internațională de Artă Contemporană București (BB), organizată de Fundația Pavilion, a debutat în anul 2005. Proveniți din aria studiilor socio-politice, cei doi directori, Eugen Rădescu și Răzvan Ion, au imprimat evenimentului un caracter declarat de implicare a culturalului în mediul social, urmărind totodată menținerea unui echilibru între standardul de calitate al artei prezentate și accesibilitatea față de publicul larg.³⁰³

III.4. Inițiativele private și dinamica artei contemporane românești

Programele unor fundații internaționale deja existente și înființarea unor fundații românești noi au reprezentat alte motoare semnificative pentru revigorarea artei contemporane românești. Cea mai importantă inițiativă privată pentru anii '90 a fost înființarea la București, în 1993, a Centrului Soros pentru Artă Contemporană, transformat ulterior în Centrul Internațional pentru Artă Contemporană.

Făcând parte dintr-o rețea mai amplă, care cuprindea alte astfel de centre deschise în țările est-europene, misiunea Centrului Soros de la București era axată pe ideea orientării artiștilor implicați în programele acestuia spre perspectivele reale ale artei contemporane internaționale.³⁰⁴

Pe de altă parte, există o serie de dispute în jurul eficienței cu care generoasele fonduri oferite de Soros au fost folosite, a lipsei efectelor reale pe care acei ani ar fi putut să le aibă asupra perioadei următoare. Este edificator, în

³⁰¹ <http://www.experimentalproject.ro/about.html> (ultima accesare 12.11.2012, ora 21:32).

³⁰² <http://metacult.ro>, (ultima accesare 13.03.2011, ora 21:32).

³⁰³ <http://bucharestbiennale.org/history.html>, (ultima accesare 13.03.2011, ora 22:02).

³⁰⁴ Alexandra Titu, *Experimentalul ...*, p. 56.

acest sens, schimbul de replici dintre Attila Tordai S. și Maria Rus Bojan de pe canalul *nettime*, în care, inițiatorul proiectului Tranzit, vorbea despre lipsa unor structuri, care să fi supraviețuit după retragerea Soros din România, așa cum s-a întâmplat în Ungaria.³⁰⁵ Pe o poziție mult mai vehementă față de chestiunea CSAC se plasează Erwin Kessler care, într-un comentariu legat de expoziția retrospectivă *subREAL* de la MNAC, din 2012, atinge problema „*artiștilor favoriți*” și a lipsei unor urmări majore pentru arta românească în general.³⁰⁶

Urmărite cronologic, fundațiile românești care au avut un anumit impact asupra artei contemporane au fost: Fundația Anastasia, București (1992), Fundația Art Expo, București (1994), Fundația Etna, Sfântu Gheorghe (1995), Fundația Meta, București (1995), Fundația de Arte Vizuale, București (1995), Fundația Vector, Iași (1997), Fundația Tranzit, Cluj (1997), Fundația ArtEast, Tîrgu-Mureș (1999), Centrul Cultural Sindan, Cluj (1999), Fundația Format, Timișoara (2000), Fundația Triade, Timișoara (2000), Asociația H.arta, Timișoara (2001), Asociația E-cart, București (2003).

Dintre inițiativele rămase în stadiu preinstituționalizat merită menționată Arhiva de Artă Contemporană, inițiată înainte de 1990 de Lia și Dan Perjovschi, dar care și-a continuat activitatea și după.

În ceea ce privește discursul critic, alternativa la rubricile dedicate artei ale cotidienele și săptămânalelor,³⁰⁷ este oferită de o serie de publicații mai mult sau mai puțin longevive. Revista *Conversația*, publicată la Arad de către grupul *kinema ikon* în perioada 1990-1993, având caracterul unei reviste de avangardă literar-artistică, a fost ulterior înlocuită de revista *Intermedia*, cu un interes centrat înspre producția artistică inovatoare.³⁰⁸ Tot începând cu 1990 vor apărea și cele 15 numere ale revistei *Alternative*. Odată cu sfârșitul anilor '90, cele câteva reviste noi: *Atelier*, *Balkon*, *Idea*, *Vector*, *E-cart*, *Version*, *Pavilion*, *Bașis* vor introduce tipuri de discursuri alternative, ridicând standardul publicațiilor de profil din România. În 2011, reapare într-o ținută editorială foarte bună revista *Arta* a Uniunii Artiștilor Plastici. Pe lângă acestea, *Contrapunct*, *România literară*, *Observator cultural*, *Revista 22*, *Dilema Veche* sunt publicațiile care au dedicat rubrici artei contemporane în mod constant.

O altă posibilitate de comunicare și informare a oferit-o mediul web. Canalul comunicațional *nettime.ro*, inițiat de Alexandru Patatics în 2000 ca ramură

³⁰⁵ <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-ro-0412/msg00099.html> (ultima accesare 19.07.2013, ora 20:30)

³⁰⁶ Erwin Kessler, „O realizare de vârf a artei românești”, în *Revista 22* <http://www.revista22.ro/o-realizare-de-vrf-a-artei-romnesti-20783.html> (ultima accesare 19.07.2013, ora 20:40)

³⁰⁷ Erwin Kessler face o analiză amănunțită a tipurilor de cronică publicate în *România liberă*, *Adevărul*, *Cotidianul*, *Academia Cațavencu*, *România literară*, constatând orientarea generală spre elogiarea marilor maeștri și ignorarea constantă a artiștilor cu discursuri inovatoare. Erwin Kessler, *X:20. O radiografie* ..., pp. 30-35.

³⁰⁸ George Sabău, *Loc. cit.*, pp. 29-31.

a rețelei mai ample *nettime.org*³⁰⁹ și grupul de mailing *începem*, inițiat în 2003 de Vlad Nancă, au constituit primele rețele extinse.

III.4.1 Activitatea galeriilor comerciale

H'art (București)

H'art s-a deschis în 2002, funcționând ca și galerie de portofoliu și având ca prime obiective promovarea artei tinere, de după 1989, și consolidarea pieței de artă.³¹⁰ În acest sens, galeria a participat, începând cu 2005, la târguri precum: Bologna Arte Fiera, Viennafair, Preview Berlin, Volta Show. Artiștii reprezentați de această galerie sunt: Adrian Preda, Ana Bănică, Aratxa Etcheverria, Floriana Căndea, Gili Mocanu, Michele Bressan, Raul Cio, Roman Tolici, Suzana Dan, Alexandru Paul, Anca Mureșan, Dan Acostioaei, Florin Ciulache, Ion Bârlădeanu, Nicolae Comănescu, Rob Marshall, Ștefan Triffa, Tets Ohnari.

Galeria Posibilă (București)

Galeria Posibilă a fost înființată în 2003, de către artistul Matei Câlția și este o galerie comercială având ca scop declarat o cât mai rapidă normalizare a pieței de artă din România. „*Principalul scop este să dovedească că vânzarea de artă prin sistemul privat al galeriilor este un demers posibil și esențial pentru cultură*”³¹¹. Astfel, galeria și-a dovedit competența prin parteneriatul oferit unor instituții importante de stat sau private (Guvernul României, Muzeul de Artă din Timișoara, Institutul Francez din București, Ambasada Germaniei, BRD, Librăria Cărturești, Teatrul Odeon) în achiziționarea de lucrări de artă și formarea de colecții. Serviciile oferite sunt cele de consultanță, închiriere, organizarea de vizite în atelierile artiștilor și vânzare. De asemenea, prezența la târguri internaționale de artă a fost una dintre prioritățile galeriei.

Artiștii din portofoliul acesteia sunt: Ștefan Câlția, Roman Tolici, Nicu Ilfoveanu, Florin Ciulache, Ion Dumitru, Bogdan Gîrbovan, Sorin Ilfoveanu, Irina Botea, Gili Mocanu, Anca Benera, Iuliana Vîlsan, Gheorghe Fikl, Vali Chincișan, Alexandru Rădvan, Dragoș Lumpan, Ana Wagner, Maria Drăgici, Bogdan Vlăduță.³¹²

³⁰⁹ Alexandru Patatics, „Format-un proiect intercomunicațional pentru artă și cultură”, în *Arta*, nr.1, 2000.

³¹⁰ <http://www.hartgallery.ro> (ultima accesare, 23.01.2013, ora 11:10).

³¹¹ <http://www.posibila.ro/index.php?ce=galerie&id=1&sheet=noi> (ultima accesare, 24.01.2013, ora 11:30).

³¹² <http://www.posibila.ro/index.php?ce=artisti>.

Anaid Art (București)

Anaid Art Gallery este o galerie privată de portofoliu, deschisă la București în 2004 și orientată spre promovarea artei contemporane românești prin colaborări și parteneriate cu galerii din străinătate, prin participări la târguri de artă contemporană (MiArtX Milano, Art fair XXI Koln, Art fair Cologne, Berliner Liste, Art Market Budapesta) și prin activități de sensibilizare și educare a potențialului public, în vederea unei înțelegeri mai profunde a esteticii artei contemporane.

Programul expozițional inovator constă în aplicarea, începând cu 2007, a conceptului de *exhibition design* în spațiul artei românești, iar, în 2008, Anaid Art devine prima galerie de artă contemporană din România care integrează în cadrul proiectelor sale curatoriale fashion design-ul.³¹³

Artiștii reprezentați de această galerie sunt: Alexandru Rădvan, Tara (Von Neudorf), Ioana Iacob, Suzana Dan, Aurel Vlad, Mihai Florea, Traian Boldea, Zsolt Berszan, Justin Baroncea, Raluca Arnăutu și Matei Arnăutu.

Galeria Plan B (Cluj-Napoca)

Galeria Plan B a fost deschisă în Cluj, în 2005 de către artiștii Mihai Pop și Adrian Ghenie, din 2008 funcționând și într-un spațiu permanent la Berlin, ca rezultat al colaborării cu Mihaela Lutea. Grupul de artiști promovat de această galerie (Victor Man, Șerban Savu, Ciprian Mureșan, Adrian Ghenie, Istvan Laszlo, Navid Nuur, Miklos Onucsan, Gheorghe Ilea, Ioana Bătrânu, Rudolf Bone, Alexandra Croitoru, Belu-Simion Făinaru, Cristian Pogăcean, Cristian Rusu, Gabriela Vanga), ajuns să fie identificat cu *Școala de la Cluj*, a reprezentat primul exemplu semnificativ, în arta contemporană de după 2000, pentru o mișcare artistică perfect capabilă să își integreze discursul artei internaționale. După cum denotă și numele, strategia galeriei a fost aceea de a crea o alternativă la modul de funcționare a spațiilor expoziționale din România, prin implicare individuală și printr-o politică managerială coerentă.³¹⁴

Activitatea acestora la nivel internațional include organizarea expoziției Pavilionului României la cea de-a 52-a Ediție a Bienalei de la Veneția, în 2007 și participarea la târgurile: Art Forum Berlin, Art Cologne, The Armory Show New-York, Art Rotterdam, Viennafair, LISTE Basel, Frieze Art Fair London, ARCOmadrid, Art Brussels, Frieze Art Fair New York, Art Basel.

³¹³ <http://www.anaidart.ro/aboutUs.php> (ultima accesare 16.01.2013, ora 12:15).

³¹⁴ <http://www.plan-b.ro/index.php?/about/about--press/> (ultima accesare 16.01.2013, ora 11:05).

Ivan Gallery (București)

Ivan Gallery este o galerie de artă înființată de Marian Ivan în anul 2006. Spațiul mic al galeriei a determinat concentrarea pe proiecte individuale, reduse ca dimensiuni, ale artiștilor români, iar particularitatea ei este organizarea în fiecare an a unei expoziții de debut.

Galeria este implicată, prin artiștii pe care îi reprezintă, în proiecte internaționale cum ar fi proiectul organizat de Muzeul Național de Artă Contemporană din București în colaborare cu Muzeul de Artă Contemporană din Castilla și Leon; ARCO Madrid; Vienna Fair; FriezeMasters; White Project Gallery Pescara.³¹⁵

Artiștii cu care galeria colaborează sunt: Sándor Bartha, Caroline Walker, Cristian Oprea, Dan Măciucă, Dragoș Bădiță, Geta Brătescu, Horia Bernea, Istvan Betuker, Paul Neagu, Ștefan Sava, Veres Szabolcs, Victor Răcățiu.³¹⁶

Galeria Calina (Timișoara)

Galeria Calina este un spațiu de artă contemporană care și-a început activitatea în anul 2007 printr-o serie de expoziții dedicate generației de artiști deja consacrați: Ion Sălișteanu, Romul Nuțiu, Silvia Radu, Leon Vreme, Peter Jecza sau Corneliu Vasilescu.³¹⁷ Odată ce și-a consolidat poziția pe scena artei contemporane timișorene, Calina a inclus în programul său expozițional și artiști mai tineri, cu demersuri experimentale, precum: Sorin Oncu, Reka Ugron, Carmen Acsinte, Diana Vidrașcu sau Aitch&Saddo.³¹⁸

115 Galeria de Artă Digitală (București)

Galeria 115, deschisă în 2007 prin inițiativa a patru tineri Silvana Bratu, Mihai Apostoloescu, Dorin Stana și Irina Stana, este dedicată exclusiv artei digitale, a artei care în procesul creativ include procesele computerizate.³¹⁹ Printre proiectele expoziționale importante se numără *Art: PartTwo*-o expoziție colectivă care a reunit un număr mare de artiști digitali internaționali și expoziția artistei japoneze Aya Kato.

Activitățile alternative ale galeriei sunt legate de familiarizarea publicului cu conceptul de arta digitală prin organizarea de live art performance-uri și workshop-uri. Procesul creativ care folosește inovația tehnologică și interfețele computerizate specifice putând fi, astfel, accesibil publicului.

³¹⁵ <http://www.ivangallery.com/index.php?pag=stiri&lang=ro> (ultima accesare 27.02.2013, ora 13:40).

³¹⁶ <http://www.ivangallery.com/index.php?pag=artisti&id=0&lang=ro> (ultima accesare 27.02.2013, ora 13:44).

³¹⁷ Maria Orosan-Telea, „Arta lui Tajo-despre misterul muzicii ascunse în obiect” în *Observator Cultural*, nr. 262(520), 15-21 aprilie 2010, p. 28.

³¹⁸ <http://www.calina.ro/> (ultima accesare 29.01.2013, ora 13:15).

³¹⁹ <http://www.115.ro/> (ultima accesare 07.02.2013, ora 14:15).

Galeriile Artmark (București)

Cel mai amplu și mai coerent program în aria marketing-ului cu obiecte de artă este generat de activitatea instituției Artmark, înființată în 2008 de regizorul Radu Boroianu și avocatul Alexandru Bâldea. Activitatea acesteia cuprinde trei platforme: Casa de Licitații Artmark, Galeria ArtSociety și Galeria Point Contemporary.³²⁰

Licitațiile organizate de Artmark au cuprins cele mai importante etape ale istoriei artei românești (Romantism, Impresionism, Postimpresionism, Art Nouveau, Avangardă, Expresionism, Postmodernism) și au contribuit la normalizarea pieței de artă din România. Lansarea în 2009 a unui Index al Pieței Românești de Artă a avut drept scop transparentizarea procesului și încurajarea investițiilor în artă.

Galeria ArtSociety, coordonată de Ruxandra Garofeanu, urmărește promovarea artei de patrimoniu, în timp ce Galeria Point (activă doar doi ani, între 2008 și 2010), prin expozițiile sale și participarea la târguri internaționale, a fost concepută ca o structură de promovare a artei contemporane. Printre artiștii din portofoliul celei din urmă se numără Vlad Olariu, Zoltan Bela, Roma Tolici.

Jecza Gallery (Timișoara)

Jecza Gallery este o galerie dedicată artei contemporane Est-Europene, inaugurată în anul 2008. Galeria este axată în principal pe sculptură, dar nu numai, o parte din expoziții cuprinzând și lucrări de pictură, fotografie și desen.

Galeria își propune să promoveze și să investească în arta contemporană românească, în perspectiva creării unei piețe de artă pentru zona de Vest a României. Strategia urmărită este aceea a participării cu artiștii, pe care îi reprezintă, în cadrul târgurilor internaționale de artă.³²¹

Portofoliul galeriei include artiști de talie internațională: Paul Neagu, Peter Jecza, Constantin Flondor, Ingo Glass, Roman Cotoșman, Doru Covrig, Iosif Kiraly, Ioan Augustin Pop, alături de artiști mai tineri cu direcții artistice care coincid cu interesele galeriei: Dumitru Gorzo, Roman Tolici, Michele Bressan, Mădălina Lazăr, Gili Mocanu și alții.³²²

³²⁰ <http://www.artmark.ro/istoric-artmark/> (ultima accesare 25.07.2013).

³²¹ <http://jeczagallery.blogspot.ro/search?updated-min=2008-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2009-01-01T00:00:00-08:00&max-results=1> (ultima accesare 23.02.2013, ora 14:07).

³²² <http://www.jeczagallery.com/> (ultima accesare 27.02.2013, ora 21:55).

Laika (Cluj-Napoca)

Laika Gallery este un *artist-run space* care s-a deschis în anul 2008 în orașele Cluj-Napoca și București.

În luna februarie a anului 2011, Galeria Laika din Cluj-Napoca se transformă în galerie privată de artă, oferind astfel o platformă solidă pentru proiecte orientate către tendințele contemporane. Galeria promovează deopotrivă artiști tineri și consacrați din România, dar și artiști internaționali.

Galeria Laika reprezintă cinci artiști români: Marius Bercea, Dan Beudean, Ioana Iacob, Vlad Olariu și Mircea Suciuc.³²³

Anca Poterașu (București)

Anca Poterașu Galley este un spațiu dedicat artei recente și contemporane românești și promovării și susținerii inițiativelor curatorilor români, a proiectelor de cercetare și a experimentalismului în domeniul artei, plasându-se din acest punct de vedere, ca inițiativă inedită pe piața locală de artă.³²⁴

Începutul galeriei este legat de anul 2009, când sub denumirea de *Little Yellow Studio* apare la București o platformă de cercetare artistică alternativă, proiectată pentru a oferi o notă personală expozițiilor tematice și de grup, spectacolelor și dialogurilor interactive. Ulterior, acest studio și-a schimbat denumirea în *Anca Poterașu Gallery*, în luna mai a anului 2011, moment care a marcat trecerea de la o formulă alternativă la una oficială, de la un proiect de laborator, la o galerie.

În prezent, galeria are un portofoliu care cuprinde 11 artiști: Adriana Jebeleanu, Dan Raul Pinte, Donald Simionoiu, Florin Mitroi, Gheorghe Rasovszky, Lea Rasovszky, Irina Botea, Nicu Ilfoveanu, Teodor Graur, Zoltan Bela, Călin Dan.

Anca Poterașu Galley își propune să fie activă pe scena internațională, pentru a crește vizibilitatea și accesibilitatea artei contemporane românești pe piețele internaționale de artă, și să încurajeze cooperarea culturală și dialogul intercultural.³²⁵

Sabot (Cluj-Napoca)

Galeria Sabot a debutat în 2009 ca spațiu expozițional aflat în cadrul centrului cultural Fabrica de Pensule. Este inițiativa Dăriei D. Pervian, în colaborare cu criticul și curatorul român Marcel Janco stabilit la Torino.

³²³ <http://evenimente.artclue.net/galeria-laika-de-la-artist-run-space-la-galerie-privata/> (ultima accesare 2.03.2013, ora 10:39).

³²⁴ <http://www.modernism.ro/2011/06/09/little-yellow-studio-blow-your-mind-nag-5/> (ultima accesare 23.02.2013, ora 12:20).

³²⁵ <http://www.ancapoterasu.com/index.php?section=about> (ultima accesare 23.02.2013, ora 12:54).

Conceptul pe care își bazează activitatea expozițională este cel al sabotării limitelor dintre cultura înaltă și cea de masă, dintre proces și rezultat, dintre a produce artă și a curatorială.³²⁶

Galeria a expus atât tineri artiști din țară cât și internaționali. Printre artiștii români cu care a colaborat se numără: Alex Mirutziu, Radu Comșa, Vlad Nancă, Mihui Boșcu etc.

Năsui Collection and Gallery (București)

Galeria Năsui a avut primele proiecte expoziționale începând cu 2010. Activitatea acesteia este orientată înspre promovarea artiștilor din portofoliu în cadrul unor evenimente internaționale de artă contemporană cum ar fi: Bienala de la Moscova, Bienala de la Liverpool, sau prin expunerea acestora în diferite galerii din lume: Artists' House Tel Aviv (IL), Dorothy's Gallery – the American Cultural Centre Paris (FR), Varfok Galeria Budapest (HU), BRD – Societe Generale Paris (FR), V-Art/Pecherskiy Gallery Moscow (RU), Corke Art Gallery Liverpool (UK).

Artiștii cu care colaborează sunt: Radu Belcin, Dragoș Burlacu, Francisc Chiuriu, Felix Deac, Flavia Pitiș, Bogdan Rață, Cristian Todie, Lucian Munteanu.³²⁷

Visual Kontakt Gallery (Oradea)

Asociația Visual Kontakt a fost înființată în anul 2010 la inițiativa unui grup de tineri iubitori de artă contemporană.

Galeria omonimă a fost lansată în vara anului 2010, promovând o serie de expoziții ale artiștilor români și internaționali, exclusiv a celor tineri, aflați la debut și care nu au intrat în circuitul altor galerii.³²⁸

Visual Kontakt este singura galerie de artă contemporană din Oradea care pe lângă expozițiile de pictură și sculptură, propune și instalații și performance. De asemenea, asociația publică și o revistă de artă și cultură, numită *Samizdat*.³²⁹

Artiștii care au colaborat cu această galerie sunt: Ioana Olăhuț, Olimpia Bera, Andreea Victoria Anghel, Lucian Szekeley-Rafan, Bianca Andreea Balog, Radu Băieș, Guillaume Brice, Ana Botezatu, Remus Ilisie, Felix Deac, Isa Balog-Verly, Dan Raul Pinte, Gabriel Miloia, Alexandru Potecă, Hollo Cs. Kinga, Vincent Croguennec, Mathilde Salaun și Mira Marincăș.³³⁰

³²⁶ <http://www.galeria-sabot.ro/index.php?/address/us/> (ultima accesare 23.02.2013, ora 13:20).

³²⁷ <http://www.cosminnasui.com/about/> (ultima accesare 25.02.2013, ora 14:20).

³²⁸ <http://www.ebihoreanul.ro/stiri/ultima-or-31-3/casa-artei-galeria-visual-kontakt-promoveaza-arta-contemporana-in-oradea-101930.html> (ultima accesare 18.03.2013, ora 20:44).

³²⁹ <http://www.ebihoreanul.ro/stiri/ultima-or-31-3/casa-artei-galeria-visual-kontakt-promoveaza-arta-contemporana-in-oradea-101930.html> (ultima accesare 18.03.2013, ora 20:45).

³³⁰ <http://www.visualkontakt.ro/ro/galerie/4.html> (ultima accesare 18.03.2013, ora 21:00).

AnnArt (București)

AnnArt Gallery este o galerie privată de artă contemporană, care a debutat în 2011 cu vernisajul expoziției de desen al artistului Sorin Ilfoveanu.

Galeria susține atât artiști români și străini consacrați cât și pe cei din generația tânără, emergentă. Dintre programele pe care această galerie le propune cele mai semnificative sunt: expozițiile personale și de grup, *Peretele Alb* (program experimental), *Premiul AnnArt*, acordat anual pentru excelență într-un anumit domeniu al artelor vizuale.³³¹

Artiștii cu care galeria AnnArt lucrează sunt: Sorin Ilfoveanu, Mircea Roman, Paul Neagu, Dorin Crețu, Ștefan Câlția, Laura Covaci, Francisc Chiuariu, Vladimir Șetran, Constantin Rusu, Adrian Ilfoveanu și TAA_2011 ("*Tinerii Artiști AnnArt, generația 2011*") grupare alcătuită din Matei Avramescu, Ștefan Bandalac, Alice Bîrcă, Mihai Bonciu, Ana-Maria Huluban, Malvina Ișfan, Andrei Mateescu, Ioana Nicoară, Dimitris Palade, Ioana Pioaru, Corina Raiciu și Constantin Rusu.³³²

D'Ancona-Budis (București)

Având ca și reper strategic soliditatea investițiilor în artă, D'Ancona-Budis Art Gallery își propune creșterea expunerii artiștilor și a valorii artei pe piețele emergente.

Cei trei fondatori ai galeriei sunt specialiști cu experiență în domeniul financiar, marketing și comunicare. Michelle D'Ancona, directorul executiv, trăiește la Geneva, a condus o bancă elvețiană globală privată și a consiliat clienți privați și instituționali din New York, Roma și Elveția; Sandra Pralong-Budis este specialistă în științele comunicării și implicată în proiectul *Anul european al dialogului inter-cultural*, iar Claudio Scorretti este galerist și promotor cultural.

D'Ancona Budis Art Gallery urmărește să promoveze arta modernă și contemporană de pe piețele din Europa de Est și Centrală, Brazilia, China, India, etc. la nivel internațional. A devenit o prezență importantă în București începând cu anul 2011, datorită interesului acordat artiștilor tineri precum: Alexandra Bodea, Cosmin Moldovan, Laurian Popa, Alina Ondine Slimovschi, Toshiko Tochihara, Reka Ugron, Dan Voinea, Gheorghe Zărnescu.³³³

Victoria Art Center (București)

Victoria Art Center este un spațiu dedicat artei contemporane, în special a celei românești. Organizează pe lângă expoziții, diverse dezbatări, lansări de

³³¹ <http://www.annartgallery.ro/jurnal.html> (ultima accesare 19.02.2013, ora 21:30).

³³² <http://www.annartgallery.ro/artisti.html> (ultima accesare 19.02.2013, ora 22:00).

³³³ <http://www.danconabudis.com/about-us.php> (ultima accesare 24.02.2013, ora 15:25).

publicații, mese rotunde, programe educaționale, toate menite să încurajeze apropierea publicului de arta contemporană.³³⁴

Artiștii cu care Victoria Art Center colaborează sunt: Răzvan Neagoe, Codruța Cernea, Ștefan Ungureanu, Silvia Trăistariu, Marius Pitru, Bianca Ioniță, Lucian Alexe, Petru Lucaci, Francisc Chiuariu, Bogdan Rață, Daniel Djamo, Vlad Petri, Alina Tudor, Suzana Dan, George Anghelescu, Daniel Brici, Beniamin Popescu, Mihai Zgondoiu, Ioana Stanca, Flavia Lupu, Albert Sofian, Cătălin Burcea și Roman Tolici.³³⁵

III.4.2. Activitatea spațiilor de expunere alternative

Casa Tranzit (Cluj Napoca)

Casa Tranzit funcționează în Cluj-Napoca din anul 1997 în spațiul sinagogii *Poalei Tzedeck* și este un proiect al Fundației Tranzit, care la momentul inițial își propunea animarea vieții culturale locale prin propunerea unor alternative viabile și prin încurajarea interculturalității. Tipul de activități promovate au fost dintre cele mai diverse: spectacole de teatru și dans, expoziții, conferințe, cursuri, proiecții de film, concerte.³³⁶

Evenimentele din zona artelor vizuale au inclus proiecte ale unor artiști precum: Alexandru Antik, Olimpiu Bandalac, Bianca Blaga, Bob Jozsef, Carmen Cristian, Ion Grigorescu, Csilla Könczei, Dénes Miklósi, Miklos Onucsan, Ütő Gusztáv, Kónya Réka, Sándor Vass, Martini Yvette, Cosmin Pop, Péter Szabó, Csaba Csiki, Nicu Ilfoveanu.³³⁷

Studio Protokoll (Cluj-Napoca)

Înființat în 1999 și coordonat de o echipă formată din filosofi și artiști (Alex Cistelean, Veronica Lazăr, Attila Tordai-S., Dana Domsodi, Lorin Ghiman, Chase Johnson, Mircea Vlad, Miklósi Dénes, Miklósi Szilárd, Ailisha O'Sullivan), Studio Protokoll este un spațiu care privilegiază activitatea artistică generată de o gândire teoretică solidă. În ansamblul său, proiectul Protokoll cuprinde trei direcții de activitate: revista on-line, așa numita Școală Populară de Artă Contemporană și o platformă de intervenții în spațiul public.³³⁸

³³⁴ http://www.orasulm.eu/locuri/Victoria_Art_Center_for_Contemporary_Cultural_Production_22583 (ultima accesare 16.03.2013, ora 17:42).

³³⁵ <http://www.artvictoria.ro/artisti> (ultima accesare 16.03.2013, ora 17:50).

³³⁶ <http://www.tranzithouse.ro/archive.htm> (ultima accesare 27.01.2013, ora 20:25).

³³⁷ <http://www.tranzithouse.ro/exhibitions.htm> (ultima accesare 27.01.2013, ora 20:30).

³³⁸ <http://www.protokoll.ro/about.html> (ultima accesare 27.01.2013, ora 20:45).

Printre artiștii care au expus aici se numără: Ion Grigorescu, Mircea Cantor, Daniel Knorr, Dan Perjovschi, Miklósi Dénes, Duo van der Mixt, Ciprian Mureșan etc.

Galeria Nouă (București)

Galeria Nouă a funcționat ca organizație non-profit, fiind fondată în anul 2001 sub egida CIAC și a fundației Pro Helvetia și având-o ca și coordonator pe Aurora Dediu.³³⁹ A fost prima galerie din România orientată în mod programatic spre forme de manifestare artistică precum fotografie și noile medii: video-art, animație, instalație, multimedia.³⁴⁰ Impactul puternic asupra publicului tânăr se datorează și rolului pe care și l-a asumat, de intermediar între două medii aparent distante, cel academic și cel underground al muzicii electronice, aceasta fiind inclusă în evenimentele galeriei.³⁴¹

Proiectele expoziționale au inclus artiști precum Mircea Cantor, Ștefan Cosma, Alexandra Croitoru, Aurora Dediu, Cosmin Grădinaru, Adrian Ilfoveanu, Daniel Knorr, Zoltan Kovacs, Vlad Nancă, Ioana Nemeș, Gabriela Vanga, Matei Brenea, Adrian Armanca, Iosif Kiraly, Nicu Ilfoveanu, Teodor Graur, Irina Botea, Gheorghe Rasovszky, Ion Grigorescu, Dan Acostioaei, Ciprian Mureșan, Mona Vătămanu și Florin Tudor, Jozsef Bartha, Matei Bejenaru, Călin Dan.

Galeria H.arta (Timișoara)

Galeria alternativă H.arta a funcționat în Timișoara în perioada 2001-2006³⁴² ca instrument de desfășurare a proiectelor grupului cu același nume, alcătuit din artiste: Maria Crista, Anca Gyemant și Rodica Tache. Fiind și un loc de întâlnire cu alți artiști și cu publicul, scopul prim al unui astfel de proiect a fost

„a descoperi ceea ce arta este cu adevărat și care sunt căile prin care viața de zi cu zi poate pătrunde în domeniul artei”,

scriu cele trei membre ale grupului.

„Ne-am dorit ca h.arta să fie un loc de întâlnire unde putem vorbi despre artă nu ca despre ceva abstract, general sau distant, ci ca ceva conectat în mod real cu viețile noastre.”³⁴³

³³⁹ Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, București, Ed. Paralela 45, 2008, p. 113

³⁴⁰ <http://www.galerianoua.ro/> (ultima accesare 28.01.2013, ora 19:50).

³⁴¹ Ștefan Tiron, „Accesul spre Galeria Nouă”, în *Idea. Artă+Societate*, numărul 20, 2005, <http://idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=305> (ultima accesare 28.01.2013, ora 18:50).

³⁴² <http://www.hartagroup.ro/index.php?/projectspaces/harta-space/> (ultima accesare 21.03.2013).

³⁴³ <http://www.hartagroup.ro/index.php?/projectspaces/harta-space/> (ultima accesare 21.03.2013).

Galeria Vector (Iași)

Galeria Vector, fondată de Matei Bejenaru, a funcționat în perioada 2003-2007 ca un proiect non-profit, un spațiu dedicat atât expozițiilor cât și dezbaterilor sau workshop-urilor.³⁴⁴

Liniile direcționale ale activităților galeriei urmăresc înțelegerea fenomenului culturii vizuale și a instituțiilor de artă într-un determinat context socio-politic, cel al perioadei post-comuniste. Găsirea unor soluții alternative pentru adaptarea scenei artistice la lipsa unei reale infrastructuri culturale a reprezentat pentru cei implicați în proiectul Vector una dintre priorități. Punerea în practică a acestor idei s-a realizat prin sprijinirea acelor

*„practici artistice legate de rearticularea socială, conștientizarea politică și restructurarea economică, care solicită o analiză critică și reflexivă ce ar putea oferi coordonatele unei reorientări a atitudinilor și comportamentelor din perspectiva acțiunii culturale”.*³⁴⁵

Printre artiștii prezenți aici în cei patru ani de activitate se numără: Ștefan Constantinescu, Vlad Nancă, Ștefan Tiron, Bogdan Teodorescu, Mona Vătămanu și Florin Tudor, Dan Acostioaei, Anca Benera, Gili Mocanu, Matei Bejenaru, Grupul H.arta, Dan Perjovschi, Liana Basarab, Costel Chira, Florin Bobu etc.³⁴⁶

2020 Home Gallery (București)

Repetatele întâlniri între prieteni găzduite în locuința artistului Vlad Nancă au luat spre finele anului 2003 o formă organizată, fiind chiar deschise publicului. Astfel a luat naștere, în mod spontan, Galeria 2020 care corespunde conceptului de *home gallery*. Apariția acesteia a reprezentat pentru începutul anilor 2000 un simptom evident al lipsei locurilor în care tânăra generație de artiști putea să expună.

Spațiul a găzduit timp de trei ani expoziții ale unor artiști precum Vlad Nancă, Ioana Nemeș, Liliana Basarab etc.

Galeria HT003 (București)

Galeria HT003 a fost înființată în 2003 ca spațiu de expunere a secției multimedia a Uniunii Artiștilor Plastici din București și coordonată până în 2007,

³⁴⁴

http://www.periferic.org/index.php?option=com_content&view=article&id=65&Itemid=158&lang=ro (ultima accesare 29.01.2013, ora 10:30).

³⁴⁵

http://www.periferic.org/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=56&lang=ro (ultima accesare 29.01.2013, ora 11:30).

³⁴⁶

http://www.periferic.org/index.php?option=com_content&view=article&id=65&Itemid=158&lang=ro (ultima accesare 29.01.2013, ora 10:30).

când și-a încetat activitatea, de artistul Teodor Graur. Expoziția de debut cuprindea lucrări de fotografie ale artiștilor Iosif Kiraly, Gheorghe Rasovszky și Teodor Graur și film de Ion Grigorescu. Au mai expus aici: Geta Brătescu, Vasile Mureșan-Murivale, Theodor Pelmuș, Cuzina Toma, Gabriel Baldovin, Ovidiu Feneș, Marina Albu, Andreea Elisei, Cosmin Marinescu, Mihai Nadolu, Mihut Naita, Octav Ureche, Stela Vartic etc.

Mora (București)

Galeria Mora a apărut în 2004 ca o galerie non-profit condusă de artista Irina Abaza. Programul acesteia urmărește promovarea artiștilor tineri, aflați la debut, inclusiv a artiștilor, care nu au neapărat o educație academică în domeniul artei.³⁴⁷

Mora a găzduit de la expoziții ale unor artiști consacrați, cum sunt Magda și Bogdan Pelmuș, până la expoziții de street art, în care niciunul dintre artiștii expozanți nu intrau în zona artiștilor profesioniști.

Atelier 35 (București)

Atelier 35 există din 2007 și reia vechiul proiect al UAP, care a funcționat în decursul anilor '70-'80 ca o structură pre-instituțională dedicată tinerilor artiști sub 35 de ani.³⁴⁸ Asociația Atelier 35 promovează experimentul artistic și mijloacele de expresie inovatoare, urmărind tendințele actuale ale cercetării în sfera vizualului. Coordonate de o echipă tânără, formată din: Alice Gancevici (absolventă a secției Fotografie și Video în cadrul Universității Naționale de Arte București), Larisa Crunțeanu (performer, artist vizual și arhivator de sunete), Xandra Popescu (absolventă de Științe Politice și Dramaturgie), activitățile desfășurate în spațiul Atelier 35 urmăresc câteva principii esențiale: extinderea accepțiunii asupra actului artistic, anularea cultului auctorialității, democratizarea mijloacelor de expresie artistică, estomparea granițelor dintre cinema și video-art, dintre teatru și performance.³⁴⁹

B5 Studio (Târgu-Mureș)

B5 Studio, proiect al Fundației ARTeast, este un spațiu independent dedicat artei alternative³⁵⁰. În 2007, artistul Jozsef Bartha își transformă atelierul

³⁴⁷ <http://www.artclue.net/galeria-mora/> (ultima accesare 2.03.2013, ora 11:36)

³⁴⁸ Magda Cârneci, „Atelier 35 București și în general. Scurtă privire retrospectivă” în *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr. 4-5, 2012, p. 8.

³⁴⁹ http://atelier35.eu/?page_id=2 (ultima accesare 27.01.2013, ora 11:20).

³⁵⁰ Maria Orosan-Telea, „Artă minimalistă la B5 Studio”, în *Liternet*, noiembrie 2008, <http://agenda.liternet.ro/articol/8043/Maria-Orosan-Telea/Arta-minimalista-la-B5-Studio.html> (ultima accesare 30.01.2013, ora 10:50).

personal în spațiu expozițional³⁵¹. Vorbind despre nevoia de susținere a artei de concept, a artei care are la bază o filosofie și o estetică a demersului, a artei de discurs, a artei politice, Liviana Dan punctează importanța unor inițiative de acest fel în orașele mai mici: „*Spațiile alternative există de mulți ani în lume, există însă foarte puține în România. De aceea, ceea ce face Jozsef Bartha la Tîrgu-Mureș cu acest B5 este foarte, foarte important*”.³⁵²

Centrul de Introspecție Vizuală (București)

Un spațiu al interdisciplinarității, orientat înspre demersuri expoziționale bazate pe cercetare curatorială, Centrul de Introspecție Vizuală a fost fondat în 2008 de către artiștii Anca Benera, Arnold Estefan, Cătălin Rulea și curatoarea Alina Șerban.³⁵³ Pornind de la conceptul de „introspecție” ca și metodă de cercetare și de la necesitatea urmăririi legăturilor dintre istorie locală și social, dintre imaginarul colectiv și individualitatea subiectivă, CIV își propune să dezvolte noi modele de atitudine creativă.

Echipa a dezvoltat proiecte care investighează componentele specifice realității urbane contemporane,³⁵⁴ care aplică strategii de implicare socială ale diferitelor domenii artistice,³⁵⁵ care familiarizează publicul dintr-o perspectivă critico-analitică cu figuri importante ale artei internaționale³⁵⁶ sau care cercetează cadrul particular al producției artistice în special în Europa Centrală și de Est.³⁵⁷

Pavilion Unicredit (București)

Asociația Artphoto înființată în 1999 de Răzvan Ion și Eugen Rădescu s-a evidențiat în sfera artei contemporane românești prin trei proiecte majore: revista de artă contemporană și politică Pavilion, Bienala București și Centrul de Artă Contemporană Pavilion UniCredit.

Deschis în 2009, prin susținerea financiară oferită de UniCredit Țiriac Bank, Pavilion Unicredit a fost conceput ca centru independent³⁵⁸ de cercetare a fenomenului artei vizuale contemporane. Programul expozițional este concretizat

³⁵¹ Ciprian Mureșan, „Evenimentele săptămânii la B5 Studio”, în *Idea. Artă+societate*, Nr.30-31,2008, <http://idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=563> (ultima accesare 30.01.2012, ora 11:27).

³⁵² Interviu video cu Livian Dan realizat de Maria Orosan-Telea, <http://cultura.inmures.ro/evenimente/ev/arta-minimalista-la-b5-studio/galerie-video-arta-minimalista-la-b5-studio/interviu-cu-liviana-dan.html> (ultima accesare 30.01.2013, ora 11:10).

³⁵³ <http://www.pplus4.ro/mainro.html> (ultima accesare 27.01.2013, ora 12:40).

³⁵⁴ <http://www.pplus4.ro/arstelefonica.html> (ultima accesare 27.01.2013, ora 17:50).

³⁵⁵ <http://www.pplus4.ro/assemblage.html> (ultima accesare 27.01.2013, ora 18:05).

³⁵⁶ <http://www.pplus4.ro/1la1.htm> (ultima accesare 27.01.2013, ora 18:20)

³⁵⁷ <http://www.pplus4.ro/proiecte.html> (ultima accesare 27.01.2013, ora 18:25)

³⁵⁸ <http://www.responsabilitatesociala.ro/stiri-csr/pavilionul-unicredit-bilantul-activitatii-pe-2009.html> (ultima accesare 22.01.2013, 13:20)

în proiecte curatoriale cu un concept bine încheiat, orientate în direcția analizei implicării socio-politice a artei.

Ideea de implicare activă în sfera socialului s-a concretizat și prin programul educațional-informal, denumit Free Academy,³⁵⁹ prin amenajarea unui spațiu de documentare și informare,³⁶⁰ prin conferințe, proiecții de filme³⁶¹ și activitate editorială.³⁶²

Atelier 030202 (București)

Atelier 030202 este un spațiu expozițional care își desfășoară activitatea în cadrul Teatrului de Comedie din București, încurajând arta experimentală și noile media.³⁶³ Debutând în 2009,³⁶⁴ activitatea este coordonată de artistul Mihai Zgondoiu care, vorbind despre proiectele de viitor ale galeriei afirmă:

„Încercăm să aducem la Atelier proiecte îndrăznețe, care să genereze linii noi în arta contemporană. Mă interesează în primul rând ca artistul să nu se simtă constrâns de nimic, astfel încât proiectele sale să aibă finalitatea dorită. În galeriile comerciale lucrurile stau puțin altfel și este normal să fie așa. Fiind găzduiți de Teatrul de Comedie, prin bunăvoința directorului George Mihăiță, noi nu plătim chirie, astfel încât artiștii sunt exonerati de taxe și costuri de participare.”³⁶⁵

Printre artiștii activi în cadrul expozițiilor Atelier 030202 se numără: Aurel Tar, Irina Botea, Delia Popa, Magda Pelmuș, Simona Vilău, Marilena Preda-Sânc, Cristina Garabețanu, Alexandra Bodea, Francisc Chiuariu, Mădălina Lazăr, Mihai Zgondoiu, Ciprian Paleologu, Radu Buriac, Ugron Reka, Alexandru Rădvan, Bogdan Mateiaș, Romana Cucu, Dan Pierșinaru, Andrei Ciubotaru, Cristian Răduță, Gheorghe Anghelescu, Ștefan Ungureanu, Daniel Brici etc.³⁶⁶

(d)Gallery (București)

(d)Gallery este o galerie de tip *artist-run space*, care promovează tinerii artiști și arta nouă, înființată de către artista Amalia Dulhan în 2009.

³⁵⁹ <http://pavilioncenter.ro/proiecte/free-academy/> (ultima accesare 23.01.2013, ora 9:30)

³⁶⁰ <http://pavilioncenter.ro/proiecte/pavilion-resources-room/> (ultima accesare 23.01.2013, ora 9:40)

³⁶¹ <http://pavilioncenter.ro/proiecte/pavilion-screenings/> (ultima accesare 23.01.2013, ora 9:45)

³⁶² <http://pavilioncenter.ro/publicatii/> (ultima accesare 23.01.2013, ora 9:50)

³⁶³ <http://atelier030202.blogspot.ro/> (ultima accesare 01.02.2013, ora 14:00)

³⁶⁴ Cornelia Maria Savu, „Break the Wall/Ștergeți interdicțiile”, în *Cultura*, <http://revistacultura.ro/nou/2009/12/break-the-wallstergeti-interdictiile/> (ultima accesare 01.02.2013, ora 14:13)

³⁶⁵ Mihai Zgondoiu în „Atelier 030202-spațiu al modernității”, articol de Mihail Plămădeală în *Observator Cultural*, nr. 651, Noiembrie 2012, http://www.observatorcultural.ro/Atelier-030202-spatiu-al-modernitatii*articleID_27903-articles_details.html (ultima accesare 04.02.2013, ora 18:40)

³⁶⁶ <http://atelier030202.blogspot.ro/> (ultima accesare 04.02.2013, ora 14:13)

Galeria s-a deschis cu o primă expoziție, *First Sample*, care reunește numele a nouă artiști contemporani: Adrian Preda, Amalia Dulhan, Florin Pantilimon, Mihaela Paraschivu, George Anghelescu, Ștefan Ungureanu, Alina Spătariu, Doina Roman, Iulia Morcov, Radu Tărțan, Ioana Ursa și Zanga.³⁶⁷

Conceptul galeriei este într-o continuă transformare și nu are intenția de a deveni o rampă de lansare pentru artiștii pe care îi promovează, ci mai degrabă un spațiu unde aceștia să se poată desfășura. Elementul comun al artiștilor acestei galerii este exploatarea creativă a reperelor legate de societatea contemporană și momentul prezentului. Galeria susține proiectele personale și de grup, care sunt ancorate în actualitate, originale prin subiect și realizare.

Recycle Nest (București)

Recycle Nest Gallery a fost fondată în 2009, de către artiștii Sorin Neamțu și Bogdan Vlăduță. Este un spațiu de tip *artist run space*, care își propune să promoveze arta contemporană românească în contextul european.³⁶⁸

Artiștii cu care Recycle Nest colaborează sunt: Ciprian Ciuclea, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Nicu Ilfoveanu, Sorin Neamțu, Ciprian Paleologu, Mircea Roman și Bogdan Vlăduță.³⁶⁹

Fabrica de Pensule (Cluj-Napoca)

Proiect unic în România, Fabrica de Pensule este un centru cultural independent înființat în 2009 prin transformarea unei foste clădiri industriale în sediu al unor organizații culturale, al unor galerii de artă contemporană, al unor ateliere de artiști, etc. Născută absolut spontan,³⁷⁰ din nevoia de spații de creație și activitate accesibile ca preț, Fabrica de Pensule a angrenat treptat o parte esențială a segmentul artei tinere clujene.

Asumarea ulterioară a unui program unitar de toți operatorii culturali prezenți aici creează o identitate puternică și un impact major asupra sectorului cultural local. Misiunea asumată este legată de încurajarea cooperării între actorii culturali independenți, facilitarea accesului acestora la spații de creație și expunere, educarea publicului prin programul de cursuri, workshop-uri și debateri, implicarea în problemele comunității.³⁷¹

³⁶⁷ <http://www.artclue.net/dgallery/> (ultima accesare 24.02.2013, ora 14:41)

³⁶⁸ <http://www.recyclenest.ro/statement.php?lang=ro> (ultima accesare 7.03.2013, ora 13:58)

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Ciprian Mureșan „Fabrica de Pensule: Fotografie la minut (Diapozitive dintr-un an de existență)”, în *Idea. Artă+societate*, Nr. 36-37, 2011, <http://idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=674> (ultima accesare 27.08.2013, ora 21:20)

³⁷¹ <http://www.fabricadepensule.ro/fabrica-de-pensule/prezentare-general/> (ultima accesare 7.08.2013, ora 16:20)

Galeriile de artă contemporană care funcționează în spațiile Fabricii de Pensule sunt: Galeria Plan B, Galeria Sabot, Galeria Bazis, Lateral Art Space, Spațiu Intact, Galeria Baril.³⁷² Pe lângă acestea, o serie de artiști (Adrian Ghenie, Adrian Sabău, Attila Gräff, Belenyi Szabolcs, Bogdan Berbecariu, Ciprian Mureșan, Claudiu Iurescu, Cristian Rusu, Cristina Gagi, Dan Beudean, Dan Măciucă, Denisa Curte, Eugen Roșca, Gabriel Marian (artist resident), Ioana Iacob, Irina Dumitrașcu, István Betuker, Istvan Cîmpan, Marius Bercea, Mihut Boșcu, Mircea Suci, Oana Fărcaș, Radu Cioca, Radu Comșa, Răzvan Anton, Șerban Savu, Smaranda Almășan, Szabolcs Veres, Vlad Olariu)³⁷³ își desfășoară activitatea creativă aici.

Club Electro Putere (Craiova)

Club Electro Putere este un centru de artă contemporană înființat în 2009 de Adrian Bojenoiu și Alexandru Niculescu, prin transformarea fostei clădiri a sindicatului de la Uzina de locomotive din Craiova. Din 2012, acesta funcționează în paralel și într-un spațiu expozițional la București.³⁷⁴

Strategia adoptată este aceea a promovării artei alternative, a multiculturalismului și interdisciplinarității, a creării de conexiuni între mediul artistic local și cel internațional. Flexibilitatea și dialogul permanent cu publicul reprezintă priorități ale acestei structuri operative.

Artiștii cu care a lucrat sunt: Ioana Bătrânu, Pavel Brăila, Corneliu Brudașcu, Mircea Cantor, Sorin Câmpan, Ștefan Constantinescu, Alexandra Croitoru, Constantin Flondor, Adrian Ghenie, Ion Grigorescu, Matei Lăzărescu, Gheorghe Ilea, Daniel Knorr, Victor Man, Julian Mereuță, Aurelia Mihai, Gili Mocanu, Anca Munteanu-Rimnic, Ciprian Mureșan, Ioana Nemeș, Alexandru Niculescu, Miklos Onucsan, Dan Perjovschi, Cristian Rusu, Șerban Savu, Serge Spitzer, Marina Albu, Lia Perjovschi, Teodor Graur, Vlad Nancă etc.

Salonul de proiecte (București)

Lansat în 2011, Salonul de proiecte oferă un program expozițional care încearcă să dea prioritate artei tinere și emergente. Inițiativa, aparținându-le curatoarei Magda Radu și artistei Alexandra Croitoru, a fost integrată MNAC-ului care oferă sprijin financiar și spațiu de expunere.³⁷⁵

³⁷² <http://www.fabricadepensule.ro/fabrica-de-pensule/membrii-2/galerii/> (ultima accesare 7.08.2013, ora 16:30)

³⁷³ <http://www.fabricadepensule.ro/fabrica-de-pensule/membrii-2/ateliere-artisti/> (ultima accesare 7.08.2013, ora 16:45)

³⁷⁴ <http://www.clubelectroputere.ro/> (ultima accesare 28.08.2013, ora 11:15)

³⁷⁵ http://salonuldeproiecte.ro/?page_id=50 (ultima accesare 28.08.2013, ora 9:40)

Artiștii expuși sunt: Anetta Mona Chișa & Lucia Tkacova, Ion Grigorescu, Geta Brătescu, Anca Benera și Arnold Estefan, Tudor Bratu, Cristina David, Sebastian Moldovan, Ghenadie Popescu, Anca Munteanu-Rimnic, Cristian Rusu, Marina Albu, Alexandra Bodea, Răzvan Botiș, Claudiu Cobilanschi, Mihai Iepure-Gorski, Cătălin Ilie, Alexandra Pirici, Veda Popovici, Daniel Knorr, Coate-Goale, Biroul de Cercetari Melodramatice, Ștefan Tiron, Simina Guga, Irina Costache, Bogdan Gîrbovan, Mihaela Michailov & Paul Dunca, Olivia Mihălțianu, Alex Niculescu, Ștefan Sava, Apparatus 22, Tatiana Fiodorova, Monotremu, Raluca Popa, Sorin Popescu, Soyons Impossibles, Iulia Toma, Mihuleț Boșcu, Andreea Ciobîcă, Andrei Dinu, Mixer, Daniela Pălimariu, Flaviu Rogojan, Delia Popa, Ioana Nemeș.

**IV. PSEUDOSEMNIFICARE
ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ DUPĂ 1990**

Există în contextul anilor '90 din România o serie de exemple care ilustrează un real interes în special pentru actul performativ, fapt legat de nevoia artiștilor contestatari de a se exprima într-o formă cât mai intensă și directă *vis-à-vis* de problemele politico-sociale cu care România se confrunta în acel moment. Manifestări precum *Stare fără titlu* și *Zona Europa de Est* de la Timișoara, *AnnART* de la lacul Sfânta Ana, *Periferic* de la Iași s-au dovedit a fi reale platforme de organizare pentru astfel de forme de expresie artistică. De asemenea, recuperarea unui repertoriu de obiecte specifice și folosirea acestora în cadrul instalațiilor mai ample vine tot ca o atitudine uneori critică, alteori ironică la adresa trecutului recent.

IV.1. Obiectul și instalația

Grupul *subREAL*, format în 1990 de criticul de artă Călin Dan, artistul Dan Mihălțianu și arhitectul/fotograf Iosif Kiraly, funcționează în această formulă până în 1993, când Dan Mihălțianu se va retrage, rămânând activi sub acest nume ceilalți doi membri. Cu o atitudine critic-ironică, grupul *subREAL* problematizează efectele pe care trecutul apropiat și schimbarea de regim politic l-au avut asupra societății românești,³⁷⁶ punând în joc o poetică a transcenderii realității prin investigarea tuturor fenomenelor subversive acesteia. „*Singurul care trebuie combătut este realul, rămas totuși, inofensiv, atâta timp cât nu amputează subrealitatea*”, spuneau membrii grupului în 1991.³⁷⁷ Bazându-și discursul conceptual pe noile medii: fotografia, obiectul și instalația, video și *performance art*, grupul elaborează un comentariu social-politic pertinent, foarte profund ancorat în actualitatea românească. *SubREAL* a practicat cu hotărâre, încă de la început, o formă de artă perfect integrabilă contextului artistic occidental. Cea mai recentă retrospectivă a grupului, organizată de MNAC în perioada 31 mai-21 octombrie, pune în lumină tocmai acest parcurs al stabilirii unui dialog și a unei conexiuni coerente cu arta occidentală.³⁷⁸

³⁷⁶ Adrian Guță, *Op. cit.*, p. 83.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 147.

³⁷⁸ Magda Cârneci, „O retrospectivă spectaculoasă: subREAL” în *Revista 22*, Anul XXIII (1174), <http://www.revista22.ro/o-retrospectiva-spectaculoasa-subreal-17681.html> (ultima accesare 19.09.2012, ora 12:04).

Grupul își începe activitatea cu o serie de proiecte materializate în instalații, fotografie sau video prin care sunt observate într-o manieră rece și brută fragmente ale realității sociale marcante pentru ultimii ani ai perioadei comuniste și pentru etapa de tranziție spre capitalism.

În cazul instalației-acțiune *East-West Avenue* (1990), realizată pe bulevardul Unirii din București, micile plăcuțe de pe marginea străzii, inscripționate cu numele și meseria respectivei persoane, alături de fraza „*Odihnească-se în pace*” fac referire la crucile dedicate muncitorilor morți în timpul construcției Casei Poporului, care împânzeau zona șantierului.³⁷⁹

Conotațiile mai complexe ale acestei instalații-acțiune sunt legate de reevaluarea din perspectiva schimbărilor politice recente a spațiului în care aceasta se desfășoară. Artiștii exploatează statutul de spațiu public dobândit de acel loc, care până niciun an înainte era proprietatea statului dictatorial.³⁸⁰ Titlul este o trimitere la poziționarea geopolitică a României, la condiția de teritoriu aflat la limita dintre Occident și Orient.³⁸¹ Imaginile captate video reflectă megalomania construcțiilor din perioada târzie a regimului comunist și vin ca o necesitate de documentare a unei intervenții rapide a cărei existență este amenințată tot de contextul social precar.³⁸²

În instalația *Alimentara* (Galeria Orizont, 1991) spațiul comercial devine simbol al sărăciei în formele sale cele mai severe, ca o consecință directă a unei politici economice aberante dusă de către stat și a urmărilor asupra populației confruntată cu privațiunea, foamea și pierderea demnității umane.³⁸³ Toate aceste aspecte sunt abordate cu un umor subtil, o replică la dura realitate trăită de societatea românească și totodată, o replică la reminiscențele ideologiei comuniste care compromitea democratizarea societății românești. Instalația cuprindea stive de legume, sticle de vin, ciolane afumate înșirate în spațiul expozițional, un frigider, etc. Prin invitația pe care artiștii o fac publicului, de a consuma din grătarul preparat, acesta devine parte integrantă a proiectului artistic.

³⁷⁹ Petra Kipphoff, "Die Kunst des Exorzierens", *Die Zeit*, nr. 47, 11.11.2004, articol consultat pe site-ul http://www.zeit.de/2004/47/Rum_Kunstszene (ultima accesare 12.09.2012, ora 19:35)

³⁸⁰ subREAL, *East-West Avenue, Castelul din Carpați*, în cat. MNAC, coordonatori Ruxandra Balaci și Raluca Velisar, București, 2004, p. 220.

³⁸¹ Misko Suvakovic, „Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans”, în vol. *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*, editat de Ales Erjavec, University of California Press, 2003, p. 127.

³⁸² subREAL, *East-West Avenue, Castelul din Carpați*, în cat. MNAC, coordonatori Ruxandra Balaci și Raluca Velisar, București, 2004, p. 221, descrierea lucrării din catalogul MNAC vorbește despre faptul că la scurt timp țărșii plăcuțelor au fost colectate de locuitorii săraci ai zonei pentru a fi folosite ca lemne pentru foc.

³⁸³ Misko Suvakovic, „Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans”, în vol. *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*, editat de Ales Erjavec, University of California Press, 2003, p. 128.

Instalațiile complexe din seria *Draculaland*, care vor fi realizate în decursul anilor '90, operează cu obiecte-simbol ale identității noastre naționale. *Draculaland 2*, realizată în patru săli ale Muzeului din Bistrița, în martie 1993, combină în mod sarcastic sugestii explicite referitoare la legendara pedeapsă aplicată de Vlad Țepeș, aspecte legate de identitatea culinară a societății românești (mujdeiul și mititeii) și texte din ziare referitoare la problemele economice și sociale ale României. Prin reprezentarea hărții României (din usturoi) alături de cea a Statelor Unite ale Americii (din floricele de porumb), artiștii grupului *subREAL* problematizează contextualizarea internațională a României și ironizează permanenta raportare a țării noastre la modelul american, prin stabilirea în cadrul celor două hărți a unui echivalent între București și New York, respectiv Bistrița și Hollywood.³⁸⁴

Draculaland 3, instalație realizată în 1993 la Bienala de Artă Contemporană de la Veneția, folosește aceeași simbolistică a țepușei asociată cu imagini video ale peisajului urban contemporan.

În instalația *Castelul din Carpați (Draculaland 8)*, realizată la Varșovia în 1994, cele două forme de semnificare, pseudosemnificarea și hipersemnificarea, coexistă. Pe de o parte se operează cu obiecte, pachete de țigări Carpați, a căror încărcătură semantică este exploatată de artiști la toate nivelurile posibile, pe de altă parte, titlul folosit evocă celebrul roman a lui Jules Verne. În viziunea ironică a *subREAL*, castelul din Carpați se transformă într-o machetă a Casei Poporului realizată din 3500 de pachete de țigări și asupra căreia se află suspendate patru țepușe legate de picioarele unui scaun.³⁸⁵

Un alt obiect prin care se face aluzie la stereotipurile cu care România este asociată în lumea occidentală este un aparat de gimnastică, capra de sărituri, folosit în instalația *News from Dracula (Draculaland 9)* (1995-1997).³⁸⁶

Orientat încă de la sfârșitul anilor '80 spre producerea de semnificație prin folosirea obiectului, Teodor Graur va prezenta, în 1990, ampla instalație *Muzeul Teodor Graur*. Aceasta fusese gândită ca un proiect de atelier, accesibil doar unui cerc restrâns, întrucât artistul opera, printre altele, și cu trimiteri la simbolurilor comuniste (secera și ciocanul).³⁸⁷ Contextul schimbării politice din decembrie 1989 îi va permite, însă, expunerea acestei instalații în galeria Simeza din București și în galeria UAP din Cluj. Preocuparea artistului pentru actul recuperativ continuă în anii '90 cu seria *Star*, în care obiectul, stric metalic de această dată, nu este folosit integral, ci ca decupaje în formă de stea. Este vorba

³⁸⁴ Catalog *subREAL. Akten. Files*, Neuer Berliner Kunstverein, 1996, p. 39.

³⁸⁵ *subREAL, East-West Avenue, Castelul din Carpați*, în cat. MNAC, coordonatori Ruxandra Balaci și Raluca Velisar, București, 2004, pp. 222-223.

³⁸⁶ Catalog *subREAL. Akten. Files*, Neuer Berliner Kunstverein, 1996, p. 87.

³⁸⁷ Teodor Graur, „Context românesc: de la Pop Art la designul genuine” în *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr. 4-5, 2012, p. 130.

aici despre un gest simbolic, prin care obiectelor devenite reziduuri li se convertește destinația și sunt aduse la statutul de staruri.

În cadrul instalației *La nave Romania* (1997), realizată pentru Bienala de la Veneția, Graur face apel la obiectul de tip *ready-made* pentru a crea o parabolă a condiției istorice a României.

Proiectele expoziționale de după 2000, *Master of Balkania* (2002), *Remodern. Lucru nou* (2010), *Balkanian XXI* (2011) recuperează, într-o cheie ironică, un întreg repertoriu de aspecte materiale pitorești, identificate cu adevărate simboluri ale societății balcanice în tranziția sa spre occidentalizare, perioadă în care soluțiile ingenioase de reciclare și bricolaj reprezentau reale avantaje ale bărbatului din țările est-europene. Mai mult decât atât, *Remodern* depășește această perspectivă intrând în zona problematizării estetice, legate de reevaluarea unor etape din istoria artei.³⁸⁸

Mirela Dăuceanu a format în anii '90, alături de Aurora Dediu, o grupare artistică orientată spre instalaționism. Colaborarea a durat până în 1997, răstimp în care demersul celor două artiste pentru realizarea de instalație a funcționat ca un dialog în care fiecare răspundea cu adăugarea de obiecte noi. Printre cele mai importante expoziții se numără: *Joc 2D* (1993, Galeria Academiei de Artă, București); *Conversații paralele* (1994, CSAC, București); *2D/conversații paralele* (1996, Atelier 35/Galeria Eforie, București); participarea la expoziția *Experiment* (1996, Galeria Etaj 3/4, București);³⁸⁹ *Artă și ecologie* (1997, București).

În instalația *Daily Invalid Corruption* (1995) Mirela Dăuceanu folosește o serie de obiecte recuperate: un frigider, un televizor și flacoane cu medicamente, transformate în repere ale unor laturi esențiale ale vieții de zi cu zi: alimentația, informarea și îngrijirea medicală. În cazul acesta, corupția este cea care stă la baza degradării sociale.³⁹⁰

O instalație foarte complexă a fost cea realizată de Radu Igazsag împreună cu un grup de studenți pentru *MEdiACULPA. Biblioteca* (1995) a constatat în îmbinarea unei instalații-obiect cu o instalație video. Cărțile cu conținut ideologic comunist, împreună cu ecranele de televizor pe care se derulau imagini din perioada comunistă au fost structurate sub forma unui zid³⁹¹, cu trimitere la cortina de fier.

³⁸⁸ Magda Cârneci, „Teodor Graur: un artist important”, în *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr. 1, 2010, pp. 50-51.

³⁸⁹ Irina Cios, *Profil '90. 2D-Euroartist București*, articol consultat de site-ul http://www.observatorcultural.ro/Profil-90.-2D-EUROARTIST-BUCURESTI*articleID_6484-articles_details.html, (ultima accesare 28.08.2012, ora 14:15).

³⁹⁰ <http://overcomings.blogspot.ro/2007/11/exhibition-mirela-dauceanu.html> (ultima accesare 15.04.2012, ora 14:15).

³⁹¹ Cosmin Păulescu, „Contemporaneitate sau conflict? Materia, materialul, medium-ul în arta contemporană”, în vol. *Creație artistică și practici interpretative. Istorie conceptuală și dialog contemporan*, Ed. UNARTE, București, 2008, p. 123.

Și Suzana Fântânariu, artistă provenită din mediul gravurii, folosește obiectul recuperat. În lucrarea *Pasul pe loc* (expusă în cadrul instalației *Pași pierduți* din 1997), pantofii fixați pe o placă fac trimitere la un context social stagnant pentru evoluția individului. Oferindu-i un sens profund încărcat de repere personale, Alexandra Titu proiectează asupra acestei instalații semnificații „dependente de destinul artistei”.³⁹²

Preocupările artistei pentru obiectul de timp *ready-made* vor fi însă mai evidente după 2000, în seriile de lucrări prezente în cadrul expoziției *Re(in)semnări*. Creând o adevărată poetică a obiectului banal, ea investește acest repertoriu bogat al deșeurilor contemporane cu semnificații legate de capacitatea speciei umane de a-și îmbunătăți existența prin creativitate și inventivitate.³⁹³

Folosind obiectul în maniera în care *Arte Povera* o făcea, Cosmin Păulescu expune în cadrul *Art contemporain dans les Balkans. Inventer un Peuple* (expoziție care a fost deschisă în mai multe orașe europene în decursul anului 1999) instalația *Month Cleaning* (1997). Artistul, pentru demersul căruia harta României este un motiv recurent, folosește, de această dată, acest contur pentru a-l umple cu deșeuri și gunoaie. În mijloc plasează trei fârașe având culorile roșu, galben și albastru cu figurina unui înger așezat deasupra. Folosind ironia ca strategie critică, lucrarea invocă simbolic necesitatea unei curățenii periodice a României. Preocupat în general de aspectele sociale, politice și economice ale României, Păulescu consideră că mesajul artei sale este o consecință directă a realității în care trăiește și își desfășoară munca.³⁹⁴

În cadrul evenimentului *Intermedia Art*, organizat la Oradea în 1998, o serie de artiști vor alege ca formă de expresie instalația. Matei Bejenaru va realiza instalația *Principiul dominoului* (1998), în care obiectele alese servesc unei metafore legate de rolul conceptelor puternice în artă. Tot în sens metaforic funcționează și instalația lui Sorin Vreme, *Proces de limpezire* (1998). Artistul aduce în discuție tema purificării, prin reconstituirea situației clătirii unor rufe într-o cadă. Viziunea Amaliei Perjovschi asupra societății contemporane se realizează, în instalația *Arbivă de cotidian* (1998), într-o manieră mult mai concretă. Ea expune o multitudine de pungi de cumpărături, cu trimitere la transformarea societății românești într-una consumistă.³⁹⁵

³⁹² Alexandra Titu, Comentariu critic pentru instalația *Pași pierduți*, manuscris, 1997, *apud* Suzana Fântânariu, *Spațiu și semn, o dialectică a devenirii imaginii între planeitate și obiect*, Timișoara, Editura Fundației Interart Triade, Ed. Brumar, 2007, p. 36.

³⁹³ Suzana Fântânariu, *Spațiu și semn, o dialectică a devenirii imaginii între planeitate și obiect*, Timișoara, Editura Fundației Interart Triade, Ed. Brumar, 2007, pp. 37-38.

³⁹⁴ Cosmin Păulescu în cat. *Art contemporain dans les Balkans. Inventer un Peuple*, 1999, p. 43.

³⁹⁵ Cat. *Intermedi Art 1998 Oradea*, pp. 14-23 Proiectele artistice prezente în cadrul *Intermedi Art* sunt prezentate de Adrian Guță în catalog, p. 9.

Tot la sfârșitul anilor '90, obiectul este folosit și de artista Marilena Preda-Sânc într-o serie dedicată problemei abuzului de putere la nivel global. Lucrări precum *Globul* (1999) sau *Bine gătit* (1999) sunt rezultatele unor gesturi simbolice de intervenție brutală asupra globului geografic, obiectul central al celor două lucrări, care este distrus prin răzuire, înfigerea unor cuie sau lovirea violentă cu ciocanul. Vorbind despre *video-performance*-ul cu același titlu, realizat tot în 1999, artista dezvăluie motivația și semnificația pe care o dă acestui obiect:

„Toate aceste torturi semnifică rănilile provocate de-a lungul istoriei de incapacitatea omului de a înțelege lumea, de imposibilitatea de a găsi o cale pentru a trăi împreună. Torturăm globul cu ignoranța noastră, cu modul nostru murdar de a ne comporta cu natura și cu ceilalți”.³⁹⁶

În anul 2000, Centrul Cultural Sindan organizează la Cluj, cu ocazia aniversării a unui an de la înființare, o expoziție a căror participanți sunt studenți ai Academiei de Arte Vizuale „Ion Andreescu” din Cluj. Lucrările realizate de aceștia denotă o preocupare preponderentă pentru obiect și instalaționism.

Locul meu, locul fiecăruia (2000) este o instalație a artistei Adriana Goilav. Alcătuită din câteva obiecte de mobilier plasate într-un loc strâmt și întunecos, instalația creează senzația unui spațiu intim, personal. Artista introduce, însă, un obiect cu o încărcătură simbolică puternică, o cupă care face trimitere la misticism.

„Artista își deschide în fața privitorilor chilia ei imaginară, devenind astfel «locul fiecăruia», îmbiindu-i pe cei care intră în spațiu să soarbă din cupa nemuririi”.³⁹⁷

Vlad Șulea își concepe instalația *(e)F(e)M(e)R* (2000) în jurul unui alt simbol arhetipal: mărul. Merele sunt agățate de fire de ață și plutesc parcă în spațiul expozițional, sau sunt folosite pentru realizarea unei rozase din felii subțiri. Artistul realizează și un *performance* în cadrul căruia taie și coace mere pentru a completa senzațiile vizuale cu cele de natură olfactivă.

Szilard Filep în lucrarea *Boat* (2002), expusă în cadrul proiectului *'night shot series'* organizat de Alexandru Patatics la galeria Bastion din Timișoara,³⁹⁸ plasează o sticlă de șampanie suspendată cu sfoară în fața unei bărcuțe fragile de hârtie, fixată pe perete într-un punct marcat de un pătrat negru. Instalația face trimitere la gestul de inaugurare a oricărei ambarcațiuni prin spargerea unei sticle de șampanie, în acest caz fragilitatea hârtiei făcând ca inaugurarea să coincidă cu distrugerea.

³⁹⁶ <http://preda-sanc.ro/index.php/component/content/article/80-works/74-capitolul4> (ultima accesare 14.10.2012, ora 21:30).

³⁹⁷ Maria Rus Bojan, „Topica unui exercițiu de imaginație”, în *Balkon*, nr. 4 septembrie 2000, p. 61

³⁹⁸ Alexandru Patatics, *'night shot series'*, în *Balkon*, nr. 10, primăvara 2002, p. 47.

Un alt artist important din generația tânără care folosește obiectul este Mircea Cantor. Acesta se raportează însă la obiect într-o manieră mult mai conceptuală. Lucrarea sa *Double Heads Matches* (2002-2003) este, din acest punct de vedere, extrem de complexă, atât în ceea ce privește procesul în sine, documentat video, cât și rezultatul material. Demersul a constatat în producerea unui lot de chibrituri cu două capete la fabrica din Gherla. Procesul de producție standardizat este perturbat, în acest caz, de procesul materializării unui concept artistic.

Conceptul de estetică relațională, definit de Nicolas Bourriaud în studiul său, poate fi aplicat acestei situații, întrucât întreg colectivul de muncitoare al fabricii este implicat, producția serială trebuind să fie ajustată prin manufacturare. Un secund plan de semnificare este legat de problematizarea unei anomalii care potențează utilitatea unui obiect banal –fără ca acest lucru să devină un scop în sine – și de efectele pe care le-ar putea avea asupra consumatorilor.

Despre împărțirea pe stradă a cutiilor de chibrituri cu ocazia ForwArt de la Bruxelles, Ami Barak vorbește ca despre definitivarea unui circuit a *ready-made*-ului. Obiectul cotidian devenit artă se reîntoarce în cotidian nu ca obiect funcțional, ci ca obiect simbolic,

„căci cele două capete nu slujesc la ușurarea sarcinii și nici la sporirea productivității, ci joacă o funcție pur simbolică. Ele nu există decât pentru a semnifica, pentru uzul lor semiologic exclusiv, pentru ceea ce ele pot și trebuie să suscite în mințile și simțurile tuturor celor care țin în mână obiectul în chestiune.”³⁹⁹ [...] Prin voința artistului, prin atitudinea lui și avatarurile istoriei artei contemporane, un obiect artizanal și multiplu poate deveni un obiect de artă unic și clonat în același timp.”⁴⁰⁰

Energia (2006) este o instalație alcătuită din diverse recipiente, peturi de apă, sticle de alcool umplute cu lapte, acesta devenind, aici, simbol al energiei vitale.

Lucrarea *Which light kills you* (2009) este realizată dintr-un bec cu insecte moarte lipite pe el. Titlul funcționează ca o cugetare legată de cunoașterea propriilor limite spirituale. Lumina ca revelație poate fi ucigătoare pentru cel nepregătit să intre în contact cu ea.

Lucrarea *Epic Fountain* (2012), realizată dintr-o înălțuire de ace de siguranță care reproduc structura unei catene de ADN, „poate aprofunda noțiunea de umanitate mereu în devenire, într-o perpetuă schimbare, mutație”.⁴⁰¹

Snap Shot (2002) este o instalație realizată de Anca Benera și Arnold Estefan în cadrul proiectului 'night shot series' organizat de Alexandru Patatics la

³⁹⁹ Ami Barak, „Mircea Cantor și teoria chibritului”, în *Balkon*, nr. 13, 2002, p. 29.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁰¹ Mircea Cantor în „Interviu-Mircea Cantor” de Alina Nechifor, în *Arhitectura*, 22 Ianuarie 2013, <http://arhitectura-1906.ro/2013/01/interviu-entretien-mircea-cantor/> (ultima accesare 12.02.2013).

galeria Bastion din Timișoara. Instalația este alcătuită din părți ale unor obiecte de mobilier și obiecte domestice, secționare în mod neașteptat. Expunerea lor parțială provoacă jocul reconstruirii mentale a întregului.

Într-o altă lucrare mai recentă, *Common Currency* (2011), cei doi artiști folosesc tuberculi de cartofi pe care îi integrează într-un circuit electric. Reacțiile chimice fac ca această legumă să capete proprietățile unei baterii și să genereze impulsuri electrice. Semnificațiile sunt legate de posibilitățile de transformare și valorificare a anumitor resurse.

Duo van der Mixt, înființat în 2002 de Mihai Pop și Cristian Rusu, a dezvoltat un discurs orientat preponderent înspre problema naționalismului exagerat care a dominat politica românească în anii ulteriori Revoluției anticomuniste. *The Very Best of Red, Yellow and Blue* (2004) este o instalație alcătuită dintr-o colecție de fotografii și obiecte cotidiene având culorile steagului României. Conceptul pornește de la o situație particulară a orașului Cluj din perioada administrației Funar, când spațiul public era sufocat de prezența celor trei culori, dar demonstrează amploarea unui fenomen care depășește granițele Clujului.⁴⁰²

Lucrarea *Dust* (2005-2007),⁴⁰³ a artiștilor Mona Vătămanu și Florin Tudor prezentată la cea de-a 52 ediție a Bienalei de la Veneția, operează cu pseudosemnificare în două moduri diferite. Avem de-a face cu prezența directă a obiectului și cu înregistrarea unui *performance*. În cadrul *performance*-ului cei doi artiști trasează urmele fostei biserici Văcărești demolate în timpul regimului comunist, ca formă de recuperare a unui trecut injust eliminat.

Instalația mai cuprinde saci de ciment spărți, agățați de perete astfel încât praful curge încet lăsând sacii goi și formând grămăjoare sub fiecare dintre aceștia. Astfel concepută, instalația problematizează raportul dintre trecut și prezent prin prisma monumentului de arhitectură - victimă a politicilor de stat, sacii trimițând și ei la ideea de clepsidră și de măsurare a trecerii timpului cu ajutorul unui material specific construcțiilor.

Lucrarea *Communism Never Happened* (2006), aparținându-i artistului Ciprian Mureșan, sintetizează într-o formă contradictorie întregul discurs al artistului concentrat în jurul subiectelor din zona politicului. Prin paradoxul dublei negații, lucrarea pune în discuție modul de funcționare a mecanismelor uitării și negării la nivel colectiv.⁴⁰⁴ Conținutul textual imediat neagă o realitate istorică, realitate care în același timp este confirmată implicit de existența materială a enunțului. Comunismul nu s-a întâmplat niciodată, dar literele care alcătuiesc

⁴⁰² Ciprian Mihail, „Trei culori, doar trei, în *Idea*, nr. 19, 2004, <http://idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=280> (ultima accesare 04.08.2013, ora 19:00).

⁴⁰³ <http://www.monavatanumanuflorintudor.ro/dust.htm> (ultima accesare 23.02.2013, ora 18:42).

⁴⁰⁴ Ciprian Mureșan, în *Interview with Ciprian Mureșan* de Raluca Voinea în cat. Ciprian Mureșan, publicat de Marius Babias, Köln, 2010, p. 143.

textul sunt decupate din viniluri cu înregistrări propagandistice ale Cântării României și ale Cenuclului Flacăra. Raportul dintre conceptual și materialitate funcționează aici în sens dublu. Conceptul este direct dependent de încărcătura semnificativă a materialului, în timp ce materialul este recuperat și reintegrat circuitului cultural datorită încărcăturii semnificative pe care o are.

Într-un articol dedicat expoziției colective de la galeria Feinkost din Berlin (2009), al cărei titlu împrumută tocmai titlul lucrării lui Mureșan, Roni Ginach atrage atenția asupra caracterului autoritar al declamației care amintește de tacticile agresive ale regimurilor dictatoriale de a șterge din memoria colectivă acele evenimente considerate inconvenabile pentru prezent⁴⁰⁵ și, implicit, de a refuza confruntarea deschisă.

Intenționat problematizată în *Communism Never Happened*, această confruntare a trecutului se va produce, însă, în opera lui Mureșan, prin investigația lucidă a formelor sale cele mai contestabile.

IV.2. Prezența fizică de la performance la estetică relațională

IV.2.1. Acționism și performance

În 1991 în cadrul festivalului *Stare fără titlu* organizat la Timișoara, o serie de artiști care experimentaseră în domeniul artei performative încă înainte de 1989 vor face acțiuni cu public. Situația politică a țării imediat după schimbarea de regim, bulversarea și deziluziile sunt câteva dintre subiectele abordate de artiștii prezenți aici. Ion Grigorescu realizează o instalație-performance intitulată *Țara nu e a milițienilor, a securiștilor și a comuniștilor* în care este evocată atmosfera de ambiguitate și incertitudine care domina în societatea românească încă marcată de perpetuarea vechilor structuri instituționale ale fostului regim. Constantin Flondor realizează acțiunea cu titlul *Duminica Orbului* referitoare la alegerile prezidențiale din 20 mai 1990, primele alegeri democratice din România post-comunistă. Comentariul critic al artistului la adresa acestui eveniment relevă, într-o reevaluare retrospectivă a istoriei recente, luciditatea observației lui Flondor. Amalia Perjovschi, în acțiunea care împrumută chiar numele festivalului, *Stare fără titlu*, cară în spate obiecte voluminoase ca simbol al penitenței pentru eliberarea de trecutul comunist.⁴⁰⁶ Asemănător ca și concept este și performance-ul lui Rudolf Bone, care

⁴⁰⁵ Roni Ginach, *Communism Never Happened at Feinkost, Berlin, 2010* <http://www.artmargins.com/index.php/exhibitions/556-communism-never-happened-feinkost-berlin-review> (ultima accesare 21.06.2012, ora 16: 14).

⁴⁰⁶ Ileana Pintilie, „Dilemele tranziției artistice în post-comunism- Performance art în România în anii '90”, în Catalog *Zona 3*, 1999.

parcurge un determinat traseu prin centrul orașului Timișoara ducând în spate o povară, cu trimitere evidentă la drumul Golgotei.⁴⁰⁷

Dan Perjovschi face o acțiune pe durata a trei zile și trei nopți în care se autoizolează în ghereta portarului Muzeului de Artă din Timișoara, pe care o tapetează cu hârtie albă, suport al desenelor sale politice.⁴⁰⁸

În 1993, tot la Timișoara, în cadrul primei ediții a festivalului *Zona*, Dan Perjovschi își tatuează pe umăr cuvântul „România”, devenit stigmat al existenței sale, al asumării unei condiții. Este un *anti-performance*⁴⁰⁹ care dislocă actul artistic din contextul său inițial, dându-i continuitate și integrându-l în existența cotidiană a artistului. Actul își dezvăluie semnificația prin cele două tipuri de interferențe pe care le pune în joc. Pe de o parte, ideea de ireversibilitate pe care orice tatuaj o implică este transferată și asupra relației artistului cu România, iar pe de altă parte, interferența dintre artă și viață este una permanentă, viața determinând actul artistic la fel cum actul artistic se perpetuează în viață.

Grupul de artă alternativă *Etna* din Sfântu Gheorghe format în 1991, avându-i ca membri pe Jozsef Bob, Csaba Damokos, Paul Davies (Wales), Gyula Fazakas, Dénes Miklósi, Barna Petho, Pálma Szigeti și Gusztáv Ütő și mai târziu Réka Kenya, Cosmin Pop, Zoltán Szabó (Judoka), Attila Toró, Éva Vajda și Szabolcs Veres a fost de la început interesat de *performance*.⁴¹⁰ După moartea lui Baász Imre, inițiatorul Festivalului de Artă Vie AnnART de la lacul Sfânta Ana, această grupare de artiști – care, de altfel, l-a și inclus pe Baász Imre ca membru postmortem – a fost direct implicată în continuarea organizării festivalului.

Independent însă de acest festival, grupul *Etna* a desfășurat acțiuni care dezvăluie o puternică orientare etnocentrică, pe fondul unei constante nemulțumiri a minorității maghiare din România față de politicile de stat considerate discriminatorii. Astfel, acțiunea *Drepturi pentru minorități* de la Sfântu Gheorghe, din 11 septembrie 1993,⁴¹¹ cu un evident caracter protestatar, a constat în compunerea din materiale inflamabile a textului *rights for minorities*, la dimensiuni foarte mari, și apoi arderea acestuia.

⁴⁰⁷ Cosmin Păulescu, „Contemporaneitate sau conflict? Materia, materialul, medium-ul în arta contemporană”, în vol. *Creație artistică și practici interpretative. Istorie conceptuală și dialog contemporan*, Ed. UNARTE, București, 2008, p. 116.

⁴⁰⁸ Adrian Guță, „Riders on the Storm”-Performance Art în România între 1986-1996, în cat. *Experimentul în arta românească după 1960*, coordonator Alexandra Titu, București, 1997, p. 89.

⁴⁰⁹ Catalogul primei ediții a festivalului *Zona Europa de Est* prezintă în cadrul paginii dedicate lui Dan Perjovschi un scurt text de prezentare aparținându-i: „The tattoo and Romania are irreversible subcultural underworld. Romania as anti performance is a tedious intimate and definitive performance. Romania is an anti performance that lasts as long as its author”.

⁴¹⁰ Gusztáv Ütő, „Coopération ou individualisme: la brève histoire du groupe d'art alternatif. ETNA, Transylvanie”, în *Inter: art actuel*, Nr. 99, 2008, p. 39. articol consultat pe site-ul <http://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1112117/45533ac.pdf> (ultima accesare 10.09.2012, ora 12:30).

⁴¹¹ *Ibidem*.

Dan Mihălițianu abordează încă din anii '80 un tip de artă aflat la limita dintre acțiune și instalație (*Dejunul în pod*, *Golem*, acțiunile din cadrul *House pARTy*⁴¹²). După 1990, acest tip de abordare va continua în seria *Distilărilor*, unde obiectul integrat acțiunilor sale comasează esența unui anumit loc și timp.⁴¹³ Procesul distilării funcționează ca un act simbolic menit să înlăture părțile neimportante, concentrând în anumite obiecte (cărți, fotografii, înregistrări video și audio) sau produse consumabile (alcool, parfum) substanța lumii exterioare⁴¹⁴. Acest lucru nu se întâmplă însă în mod aleatoriu, ci prin intervenția artistului, a cărui rol este cel de coordonator al distilărilor. Legat de acest fapt, Adrian Guță notează:

„Mihălițianu știe să extragă esența și detaliul semnificativ din evenimentele pe care le trăiește și le observă. Respinge consecvent spectaculosul însă creează un subtil spectacol vizual care determină schimbarea de statut a banalului în artă”.⁴¹⁵

În cadrul *performance*-ului *Communication 1:1:1 (Draculand 6)*, realizat în 1994 la Centru Cultural Maghiar din București,⁴¹⁶ este reluată tema amestecului de sânge pe care grupul *subREAL* o abordase inițial în cadrul instalației *Erzebeth (Draculand 4)* și în cadrul video-ului *Comunication 1:1 (Draculand 5)*. Dacă pentru *Erzebeth* (1993) se folosea produsul acțiunii de a pune împreună sângele mai multor persoane – adică un recipient cu sânge uman –, cele două variante ale *Communication* urmăresc însuși procesul.

În *Communication 1:1:1* cei doi membri ai grupului *subREAL* își amestecă sângele cu cel al japonezului Shozo Shimamoto, unul dintre reprezentanții grupării neo avangardiste *Gutai*, pe care Iosif Király îl cunoscuse prin intermediul rețelei *mail art*.⁴¹⁷ La o primă lectură, sensul este cel al unui gest profund, prin care trei persoane de naționalitate diferită pun în act o uniune simbolică, în spirit, cu sensul de eliminare a granițelor artificiale, a tabuurilor rasiale. Pus în relație cu celelalte lucrări ale seriei, *performance*-ul se încarcă însă și de semnificații istorice și legendare. În acest sens, multiplele referințe sunt legate, pe de o parte, de legendara cruzime a contesei Erzebeth Bathory, pe de altă parte, de disputa istorică dintre maghiarii și românii din Transilvania. Sven Spieker, într-un articol foarte recent, analizează și alte posibile trimiteri pe care *subREAL* le-ar fi putut avea în vedere în această lucrare. Este vorba despre acea sinistă cooperare tacită, de la mijlocul anilor '90, dintre companiile farmaceutice germane și autoritățile

⁴¹² Ileana Pintilie, *Op. cit.*, pp. 78-79.

⁴¹³ Alexandra Titu, *Experimentul ...*, p. 105.

⁴¹⁴ http://www.geocities.ws/doegnfluen/dan_mihalitanu.html (ultima accesare 24.07.2013 ora 11:40)

⁴¹⁵ Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, București, Ed. Paralela 45, 2008, p. 218.

⁴¹⁶ Catalog *subREAL-Akten.Files*, Neuer Berliner Kunstverein, 1996, p. 67.

⁴¹⁷ Iosif Király, interviu realizat de Magda Predescu, *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr.4-5, 2012, p. 61.

române, prin care se preleva sânge infestat cu HIV de la locuitorii săraci ai Bucureștiului, pentru a fi vândut în Occident.⁴¹⁸

Statutul social și economic al artistului în societatea contemporană a devenit, în 1996, în cadrul *AnnART*, subiect al unei acțiuni intitulate *No Performance*, realizată de Graur. Acesta, îmbrăcat cu un tricou cu inscripția *Best Romanian Artist*, pe față și *Worst Romanian Artist*, pe spate, lansa o serie de întrebări celorlalți artiști prezenți.⁴¹⁹ Chestionarea în legătură cu standardul de viață și motivațiile sociale și economice ale condiției de artist sunt problemele atinse de Graur. Acțiunea se încheia cu prezentarea lucrării *Certificat de valoare-edifiție limitată* (1996), în care confirmarea valorii artistului este tradusă într-un gest ironic, prin care simplei amprente și semnături ale acestuia îi este atribuită valoarea de 100 de dolari.⁴²⁰

În 1996, în cadrul celei de-a doua ediții a festivalului *Zona Europa de Est*, Bogdan Achimescu interacționează cu spectatorii în acțiunea sa *Stimați vizitatori* prin chestionarul legat de condiția artei contemporane, pe care aceștia trebuie să îl completeze, primind în schimb diverse obiecte precum săpun, pastă de dinți sau sucuri și ciocolată. De o altă natură este acțiunea lui Alexandru Antik, *Lepădarea pieii*, desfășurată în cadrul aceluiași eveniment. Aceasta se relevă ca un spectacol dureros al unei exorcizări simbolice. În schimb, Ütő Gusztáv și Kónya Réka transferă, printr-o acțiune care combină absurdul cu ludicul, primordialitatea individuală asupra primordialității cuplului.⁴²¹

Începând cu anul 1998, Matei Bejenaru realizează o serie de *performance-uri* de lungă durată, reunite sub titlul *Vorbind* (1998-2004),⁴²² în care citește sau recită fără întrerupere. Cuvintele rostite au, în unele cazuri, semnificații politice (*Vorbind 1*, realizat în 1998 în cadrul *Festivalului Surâsul Giocondei* de la Chișinău; *Vorbind 3*, realizat în 2001, în cadrul *Fabs Show* din Polonia), alteori sunt autoreferențiale (*Vorbind 2*, realizat în 1999 în cadrul *AnnART Performance Festival* de la Sf. Gheorghe). Pentru *Zonei 3*, Matei Bejenaru adaptează unul dintre *performance-urile* acestei serii sub titlul *Istorie personală* (1999). Împingând limitele capacității fizice de a vorbi, acesta va enumera fără oprire zilele de el trăite.

Tot pentru a treia ediție a Festivalului *Zona*, Ütő Gusztáv și Kónya Réka continuă investigarea asupra temei cuplului, care, de această dată, este asociată cu rutina gesturilor zilnice și cu izolarea partenerilor unul față de celălalt. O altă

⁴¹⁸ Sven Spieker, „SubREAL During the 1990s: Ironic Monuments, Tainted Blood, and Vampiric Realism in the Time of Transition”, în *ArtMargins*, <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/712-subreal-vampire-realism> (ultima accesare 23.06.2013, ora 14:40).

⁴¹⁹ Teodor Graur, „Transitionart”, în cat. *Transitionaland 2000 România*, București, 2000, p. 79.

⁴²⁰ Irina Cios, *Profil '90. Teodor Graur-Art Autor*, articol consultat pe site-ul http://www.observatorcultural.ro/Profil-90.-Teodor-Graur-Art-Autor*articleID_6286-articles_details.html (ultima accesare 20.09.2012, ora 13:20).

⁴²¹ Ileana Pintilie, *Catalogul Zona 2. Performance*, pp. 4-6.

⁴²² http://www.mateibejenaru.net/speaking_ro.html (ultima accesare 23.06.2013, ora 17:35).

perspectivă asupra ideii de cuplu este relevată de acțiunea stradală a cuplului Adriana Elian și Laurent Moriceau. Dan Perjovschi conceptualizează prezența sa în străinătate în timpul desfășurării festivalului *Zona 3* printr-o scrisoare adresată publicului care se încheie cu fraza „*Cea mai bună performanță a unui artist din Est este să fie în Vest (pe banii Vestului)*”.⁴²³

Proiectele prezentate la ultima ediție se adaptează unei situații de criză. Matei Bejenaru își concepe *performance*-ul ca pe o formă de asistență acordată curatorului pe tot parcursul festivalului. Implicarea sa activă în problemele de organizare devine o formă de artă a cărei miză este maxima eficiență într-un moment de criză:

„Proiectul meu pentru Zona 4, fără titlu, a fost de a-mi oferi serviciile curatorului manifestării. Consider că în contextul românesc, caracterizat de o lipsă a unei infrastructuri care să preia atribuțiile organizatorice și manageriale, este artă să faci rost de bani pentru eveniment, să gândești și să lipești afișele, să pregătești materialele pentru proiectele artistice, să negociezi locațiile, hotelul, restaurantele și tot ceea ce ține de logistica unei astfel de manifestări”.⁴²⁴

Actul artistic al Amaliei Perjovschi, realizat împreună cu Kristine Stiles, a constat în provocarea artiștilor participanți și a publicului la o discuție despre *performance* art și despre festivalul *Zona*.⁴²⁵

Dan Perjovschi are o intervenție conceptuală prin promisiunea scrisă adresată curatorului de a-și scoate, în 2003, tatuajul cu România realizat în 1993 la prima ediție a festivalului *Zona*, ca un gest simbolic de închidere a unui ciclu în existența personală, dar și în evoluția artei contemporane românești.⁴²⁶

‘*Night shot series*’, eveniment organizat de Alexandru Patatics la galeria Bastion din Timișoara⁴²⁷ în 2002, a dat ocazia unor artiști foarte tineri de a-și prezenta proiectele mai puțin convenționale publicului. În acest context, artista Erika Benedek integrează un act performativ proiectului său *1/1* (2002). Obiectul în jurul căruia se construiește întreg discursul este o clătită. Video-ul prezintă disputa dintre două mascote de pluș pentru o clătită, iar în cadrul *performance*-ul se gătește tot o clătită, care va fi oferită ulterior publicului.

Mircea Cantor este unul dintre artiștii români, care încă de la începutul carierei este preocupat de modalitățile de semnificare alternative. *All the Directions*

⁴²³ Dan Perjovschi, „Dragă public al Zonei de Est 3”, în catalogul *Zona 3. Festival de performance*.

⁴²⁴ Matei Bejenaru, Catalogul *Zona 4. Festival de performance*, Ed. Fundației „Moise Nicoară”, Arad, 2003, p. 16

⁴²⁵ Ileana Pintilie, „Jurnalul festivalului”, în catalogul *Zona 4. Festival de performance*, Ed. Fundației „Moise Nicoară”, Arad, 2003, p. 10.

⁴²⁶ Dan Perjovschi, *Promisiune*, catalogul *Zona 4. Festival de performance*, Ed. Fundației „Moise Nicoară”, Arad, 2003, p. 31.

⁴²⁷ Alexandru Patatics, ‘*night shot series*’, în *Balkon*, nr. 10, primăvara 2002, p. 47.

(2000) este acțiunea în care artistul, pe marginea șoselei, face auto-stop ținând în mână o plăcuță albă. O practică curentă în România, autostopul devine emblematic în acțiunea lui Cantor pentru un anumit tip de abordare a conceptului de libertate. Realizarea ei este legată de un moment anume al vieții artistului, prima călătorie ratată în Statele Unite din cauza neprimirii vizei, pe când se afla la Nantes pentru studiile masterale⁴²⁸. Pseudosemnificările devin, aici, cu atât mai profunde, cu cât biografia artistului a fost marcată de relocări și de călătorii⁴²⁹, iar în sens mai larg, cartonul care nu indică nicio destinație geografică este, de fapt, simbol al acceptării oricărei posibilități și al fructificării tuturor șanselor destinului.⁴³⁰

În aceeași categorie de acțiuni se înscrie și *Vând timpul meu liber* în care artistul, aflat într-o piață de zi, întâmpină cumpărătorii cu un carton, pe care este scris textul: *Vând timpul meu liber (preț negociabil)*.

The Landscape is Changing (2003) este o acțiune organizată de Mircea Cantor în cadrul celei de-a doua ediții a Bienalei de la Tirana, sub forma unor proteste stradale, în care manifestanții poartă în loc de pancarte plăci metalice reflectorizante. În locul manifestelor scrise, pancartele oglindesc peisajul, oamenii, strada pe măsură ce grupul protestatarilor se mișcă. Protestul devine, astfel, unul total, împotriva realității exterioare însăși. Michele Robecchi îi conferă semnificația unei meditații autoreferențiale a umanității, fără a exclude însă sensul mai concret, legat de tulburările sociale ale spațiului geo-politic în care acțiunea a avut loc.⁴³¹

Performance-ul Strawberry Fields Forever, realizat de Matei Bejenaru la Barcelona în 2002,⁴³² face parte dintr-un proiect mai amplu care investighează condițiile de muncă sezonieră ale românilor plecați în Spania. Artistul a gătit gem de căpșuni în fața publicului, împărțind ulterior borcanele, ale căror etichetă ofereau și informații legate de salariul muncitoarelor românce venite în Spania pentru cules căpșuni.

Pentru Vlad Nancă acțiunea este cea mai propice formă de expresie artistică în vederea emiterii unor mesaje cu un profund caracter contestatar. În 2005, realizează *Holy Grill* în care exploatează asemănarea dintre un suport bisericesc de lumânări și un grătar pentru prăjit mititei. Sunt puse, astfel, în

⁴²⁸ Mircea Cantor, *Ce mai are Mircea Cantor de demonstrat?* interviu de Cristian Neagoe, <http://www.sapteseri.ro/ro/articole/ce-mai-are-mircea-cantor-de-demonstrat/> (ultima accesare 02.05.2013, ora 14:12).

⁴²⁹ Prezentarea de pe pagina web oficială a artistului conține următoarea precizare: *MIRCEA CANTOR, Born 1977, Romania, Lives and works on Earth*, <http://www.mirceacantor.ro/bio.htm> (ultima accesare 10.02.2013, ora 12:10).

⁴³⁰ Christy Lange, „Mircea Cantor”, în *Frige*, nr. 95, noiembrie-decembrie 2005, http://www.frieze.com/issue/article/mircea_cantor/ (ultima accesare 10.02.2013, ora 12:00).

⁴³¹ Michele Robecchi, „Bienala de la Tirana: ediția a doua”, în *Idea. Artă+Societate*, nr. 15-16, 2003 p. 58

⁴³² http://www.mateibejenaru.net/strawberry_ro.html (ultima accesare 17.06.2013, ora 22:00)

discuție, într-o manieră satirică și sfidătoare, două dintre cutumele societății românești, aceea de falsă religiozitate și aceea de obsesie pentru mâncare. Gestul de a găti mititei acolo unde în mod obișnuit sunt aprinse lumânări pentru sufletele celor morți și ale celor vii este unul sfidător, în primul rând, la adresa Bisericii. Nancă percepe această instituție ca fiind totalmente angrenată în mecanismele economiei de piață, profitând de segmentul ignorant al societății și urmărind exclusiv interese materiale.

Acțiunea *Funeral Wreaths*, realizată împreună cu Mircea Nicolae în 2008 la Chișinău, folosește aceeași strategie a gesturilor ireverențioase și a exploatarei asemănărilor dintre obiecte. Obiectul pe care îl reevaluează de această dată este coroana funerară, pe care cei doi o poartă în spate sub formă de rucsac. Peregrinarea lor, astfel echipați, urmărește diverse monumente publice din Chișinău (Statuia lui Lenin, Statuia lui Ștefan cel Mare și un pedestal gol a cărui statuie se afla în restaurare) cu scopul de a chestiona problema modelării conștiinței publice de către puterea politică, prin discurs vizual.⁴³³

Începând cu *Commemora* (2009), un performance pe tema Revoluției din 1989, cinismul și satira sunt înlocuite de un tip de discurs mai sobru și mai interiorizat. *Performance*-ul a fost realizat împreună cu doamna Maria Henke și recrează o situație din timpul evenimentelor din decembrie '89, când femeile în vârstă le trimiteau soldaților care păzeau clădirea Televiziunii din București mănuși și șosete tricotate.⁴³⁴ Comentariul artistului este la adresa solidarității naive, ca rezultat al dezinformării și al ambiguității percepției desfășurării faptelor de către o mare parte a populației. Obiectul tricatat pe întreg parcursul expoziției de la galeria ArtPoint din Viena, un fular negru, care în final ajunge la lungimea de zece metri, este folosit de artist pentru a se înfășura, vehiculând astfel sensuri legate de comemorarea victimelor Revoluției.

Acțiunea Marinei Albu *Funeraliile publice ale fricilor* a fost realizată la București în 2010 și a constat în punerea în act a două situații care i-au creat artistei contextul transmiterii verbale, directe a unui mesaj profund uman: „*Au murit fricile. Apropiați-vă de oameni!*”⁴³⁵ Prima parte s-a concretizat într-un cortegiu funerar care a parcurs traseul dintre Piața Romană și Piața Universității. Artista, aflată într-o mașină închiriată de la o firmă de pompe funebre, se adresa trecătorilor cu ajutorul unei portavoci, în timp ce zece oameni îmbrăcați în negru urmau la pas dricul. A doua parte a acțiunii urmărește dimensiunea privată a

⁴³³ <http://vladnancaworks.blogspot.ro/2008/09/funeral-wreaths.html> (ultima accesare 12.06.2013, ora 20:30)

⁴³⁴ <http://vladnancaworks.blogspot.ro/2009/12/commemora.html> (ultima accesare 12.06.2013, ora 20:40)

⁴³⁵ http://onmarinaalbu.tumblr.com/post/1659541090/public-funeral-of-the-fears-video-dvd-5_min_41_sec (ultima accesare 12.06.2013, ora 21:30)

comunicării cu publicul. Aceasta se desfășoară tot în trafic, unde artista se apropie de fiecare persoană în parte cu pretextul spălării parbrizului.

Unul dintre artiștii tineri care lucrează cu *performance*-ul în sensul clasic este Adriana Jebeleanu. În deschiderea expoziției *The Outer Body* de la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal, artista, a cărei prezență spectaculoasă este dată de vestimentația sa neagră în contrast cu patul alb ca de spital pe care este întinsă, își va induce artificial starea de somn.⁴³⁶ Publicul asistă la faza inițială a acestui proces, trecerea dinspre reverie spre somn – cu trimiterea la trecerea dinspre viață spre moarte. Privit retrospectiv, acest *performance* apare ca o premoniție întrucât, la scurt timp după această expoziție, în luna septembrie a anului 2011, artista se stinge din viață.

Blind. Deaf. Mute (2011) este un alt proiect al Adrianei Jebeleanu care include *performance*-ul. Aceasta apare în fața publicului așezată pe scaun cu spatele la un pian și imitând gestul cântatului la pian. În cele trei etape ale *performance*-ului, fața îi este acoperită de trei văluri de diferite culori: alb, roșu și negru. Semnificația culorilor este corelată cu cele trei stadii ale vieții: stadiul embrionar, căruia îi corespunde culoarea albă, stadiul pasionant al vieții și iubirii, căruia îi corespunde roșul și frumusețea triumfătoare a morții, căreia îi corespunde negrul.⁴³⁷ Artista chestionează, pe de o parte, evoluția sinelui în cele trei stadii pe care le identifică, dar și relația sinelui cu actul creației artistice.

IV. 2.2 Anularea limitelor dintre artă și viață

Conceptul de estetică relațională, așa cum este acesta definit de Nicolas Bourriaud⁴³⁸, presupune angrenarea în actul artistic a unor energii care depășesc individualitatea artistului. Interacțiunea umană, relaționarea pe plan social, proiectele ample care implică grupuri de indivizi sunt repere regăsite și în demersurile unor artiști români activi după 1990.

Printre primele de acest fel se numără proiectul lui Matei Bejenaru *Alexandru cel Bun* (1994) în care artistul instalează în preajma sărbătorilor de iarnă 10 afumătorii într-un cartier muncitoresc al Iașiului. Afișele răspândite în scările de bloc anunță că oricine poate folosi gratuit aceste instalații improvizate. Locuitorii zonei sunt destul de participativi și nu se sfiesc să își aducă în stradă cârnații și hâlcile de carne pentru a le afuma. Situația creată este una simptomatică

⁴³⁶ Liviana Dan și Anca Mihuleț, „The Outer Body. Adriana Jebeleanu”, în *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr. 1, 2011, p. 83

⁴³⁷ Adina Zorzini, *Opening of Anca Poterasu Gallery: Adriana Jebeleanu / Blind, Deaf, Mute*, <http://www.ancapoterasu.com/index.php?section=express&exID=22> (ultima accesare 21.03.2013, ora 10:20)

⁴³⁸ Nicolas Bourriaud, *Op. cit.*, pp. 11-20.

pentru societatea românească postdecembristă și atrage atenția asupra unor aspecte frecvent întâlnite în cartierele mărginașe de blocuri ale marilor orașe. Populația săracă, fie neadaptată modului de viață citadin, fie nevoită să găsească soluții inventive pentru soluționarea problemei hranei zilnice, recurge la activități specifice traiului la țară.

Bejenaru reia acest tip de practică artistică în 2002, când folosește întreg bugetul rezidenței sale artistice la KulturKontakt din Viena pentru a suporta cheltuielile de călătorie a cinci tineri activi în cadrul Asociației Vector. Intitulat *Mai multe șanse pentru tinerii noștri* – după sloganul de campanie electorală al cancelarului austriac Schussel –, proiectul a fost astfel conceput încât să susțină potențialul ideii de comunitate artistică.⁴³⁹

Problema discriminării rasiale a romilor în diverse țări europene devine subiect al proiectului *Salut/Ave bachtalo* (2002).⁴⁴⁰ În cadrul acestuia, Bejenaru încearcă organizarea unei întâlniri, în Austria, dintre doi romi din orașul Brno, Cehia și un rom din Iași. Premisa de la care pleacă, existența unor impedimente în calea liberei circulații, se dovedește una reală, întrucât dificultățile legislative în vederea obținerii pașapoartelor nu vor fi depășite în cazul persoanei din Iași. Artistul experimentează alături de subiecții săi întreg demersul obținerii documentelor necesare. Cercetarea preliminară pe care acesta o face în comunitățile rome din cele două orașe va fi documentată foto și video.

Un alt experiment realizat de Bejenaru, având de această dată ca punct de plecare o situație strict personală, este *Looking for Caslav* (2002). Încercarea de a-l reîntâlni după 20 de ani pe Caslav, o persoană de naționalitate sârbă pe care o cunoscuse întâmplător la un târg, îl pune în situația unei căutări sistematice, finalizată cu trimiterea unei invitații. Proiectul punctează și asupra evenimentelor politice petrecute în cele două țări în perioada 1982-2002, răstimpul dintre cele două întâlniri.

Discuțiile dintre cei doi revelă aspectele personale, istoria subiectivă văzută din perspectiva individului singular. În invitația trimisă lui Caslav, Bejenaru mărturisește că acesta a fost până în 2001 singura persoană de naționalitate sârbă pe care o cunoștea, iar războiul din Iugoslavia l-a făcut să se gândească de multe ori la acesta.⁴⁴¹

Teodor Graur este un artist preocupat încă din anii '80 de formele de artă mai puțin convenționale precum *performance*-ul sau instalația. După 1989 activismul socio-politic, atenția acordată unor grupuri sociale defavorizate, comentariul acid și critic la adresa instabilităților și disfuncțiilor sociale devin

⁴³⁹ http://www.mateibejenaru.net/chancen_ro.html (ultima accesare 23.06.2013, ora 18:10).

⁴⁴⁰ http://www.mateibejenaru.net/ave_ro.html (ultima accesare 23.06.2013, ora 18:20).

⁴⁴¹ Textul integral al scrisorii poate fi consultat pe pagina de internet a artistului Matei Bejenaru http://www.mateibejenaru.net/caslav_ro.html (ultima accesare 23.06.2013, ora 18:30).

pregnante în proiecte precum *Scrisori de departe* (1994) sau *Hrană pentru Artă / Artă pentru hrană* (1998).

Realizat pentru cea de-a doua expoziție a Centrului Soros, 01010101. *Artistul, ecou al problemelor comunității*, proiectul *Scrisori de departe* (1994) a avut la bază colaborarea dintre artist și un grup de persoane cu dizabilități de vedere dobândite în timp. Artistul a solicitat participanților relatări despre experiențele personale legate de perceperea într-o formă conceptuală a unor senzații vizuale. Chestionarele completate și scrisorile însoțitoare au constituit obiectul instalației și a unui *video-performance* realizat de artist.

Hrană pentru Artă / Artă pentru hrană (1998) evidențiază un aspect simptomatic pentru criza socială, dar și necesara implicare mobilizatoare a artei în concretețea problemelor sociale. Realizată împreună cu un grup de studenți de la Academia de Artă din București, acțiunea a fost concepută în jurul temei cerșetoriei. Grupul de artiști în ipostaza de cerșetori a valorificat resursele obținute în timpul intervenției stradale pentru a oferi o masă decentă oamenilor fără adăpost.

Proiectul *De ce copiii?*, conceput de Attila Tordai S.⁴⁴² în cadrul festivalului *Periferic 7* de la Iași, a însemnat implicarea unor grupuri de copii de diferite vârste în programele concepute de artiștii participanți. Astfel, Mircea Cantor a realizat *Campionat de Ping Pong* (2006), sub forma unor serii de meciuri organizate după reguli particulare și jucate la mese cu două fileuri.⁴⁴³ Ciprian Mureșan, în *Rinocerii* (2006), lucrează cu copiii la lecturarea piesei de teatru cu același nume a lui Eugen Ionescu, un text mult peste nivelul de înțelegere al vârstei celor care îl citesc.

Parcursul grupului *H.arta* spre o estetică relațională s-a făcut pe linia activismului social, prin activități artistice concepute ca veritabile platforme de dezbatere. *Project Space* (2007) a fost parte componentă a proiectului mai amplu *Spațiul public București*, organizat de Marius Babias și Sabine Hentzsch. În cadrul acestuia, cele trei membre *H.arta* au interacționat cu o serie de persoane active în diverse mișcări civice, dar și cu un public deschis spre implicare socială. Timp de o lună, spațiul a funcționat ca un permanent loc de întâlnire și de informare, iar discuțiile propuse au fost structurate în patru module distincte: postcomunism, feminism, educație și display.⁴⁴⁴

Legat de acest tip de practică artistică, membrele grupului afirmă:

„O altă etapă în relația noastră cu publicul a fost momentul în care proiectele noastre au devenit platforme de întâlnire între diferite domenii, spații de dezbatere ce nu se mai adresează exclusiv sferei artei, arta devenind doar o metodologie pentru a lucra cu un conținut mai

⁴⁴² Dora Hegyi, „De ce Iași?” în *Idea. Artă+ Societate*, nr. 24, 2006, p. 51.

⁴⁴³ Dora Hegyi, „De ce Iași?” în *Idea. Artă+ Societate*, nr. 24, 2006, p. 51.

⁴⁴⁴ <http://www.projectspacebucharest.blogspot.ro/> (ultima accesare 28.07.2013, ora 18:20).

*complex. În felul acesta, nu numai că publicul a devenit mai divers, dar, de fapt, s-a deschis o posibilitate de colaborare reală cu cei pe care îi numim public, noi devenind, la rândul nostru, public pentru subiectele pe care ei le aduc în discuție.*⁴⁴⁵

Matter & History (2010) este un concept artistic al Ancăi Benera, realizat sub forma unor itinerarii turistice prin București care urmăresc locurile în care fuseseră amplasate în trecut statui. Prezentarea acestor monumente este făcută de către ghid ca și când acestea ar mai exista încă. Ceea ce devine deconcertant este lipsa efectivă a statuiilor despre care se vorbește. Proiectul oferă o dimensiune simbolică acestei absențe, prin analiza contextului politic al producerii și distrugerii monumentelor. Semnificația este legată de observarea, dintr-o perspectivă istoricizantă, a mecanismelor de acțiune a puterii oficiale asupra peisajului urban.

IV.3. Arta interactivă sau producerea de semnificație prin dependența strictă de prezența umană

Folosirea oglinzii și a dispozitivelor video cu transmitere în direct sunt situații în care, așa cum Umberto Eco demonstrează, producerea semiozei este condiționată de prezența fizică a obiectului care generează imaginea.⁴⁴⁶

One Piece, the Same (2010) este o lucrare a lui Mircea Cantor realizată sub forma unei oglinzi-puzzle. Pseudosemnificarea funcționează aici în sensul producerii de semnificație exclusiv prin prezența umană. Oglinda se poate recompune doar în urma acțiunii publicului. Fiecare piesă reflectă ceea ce întregul va reflecta.

Un alt exemplu, în care producerea de semnificație este dependentă de prezența fizică, îl reprezintă proiectul prezentat de Sándor Bartha la cea de-a doua ediție a festivalului de performance *Zona Europa de Est*. Captarea cu ajutorul unei camere video a reacțiilor oamenilor de pe stradă, declanșate de difuzarea muzicii simfonice și transmiterea acestora în timp real pe un ecran montat în spațiul de desfășurare al festivalului,⁴⁴⁷ devine o formă de manifestare artistică, care generează sensuri prin prezența mijlocită a stimulilor reali.

În lucrarea *Sarcofagul* (1995), realizată de același autor pentru expoziția *MEDiACULPA*, cel care va genera imaginea în cadrul circuitului video închis este, de această dată, spectatorul. Bartha amplasează o cameră de filmat în interiorul

⁴⁴⁵ „Interviu cu grupul H.arta, realizat de Raluca Voinea”, în *Idea. Arta+ Societate*, nr. 30-31, 2008, <http://idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=562> (ultima accesare 28.07.2013, ora 19:00).

⁴⁴⁶ Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Ed. Tascabili Bombiani, Milano, 2002, p. 322.

⁴⁴⁷ Ileana Pintilie, Catalogul *Zona 2. Performance*. pp. 4-6.

unei nișe, care se va lumina doar în cazul prezenței umane în interior. Imaginea surprinsă de cameră este transmisă pe trei ecrane poziționate în exterior.⁴⁴⁸

Alexandru Patatic creează în instalațiile sale situații interactive mult mai complexe, bazate pe captări video în direct completate de acțiunea publicului asupra unor senzori, generarea automată de cuvinte și căutarea de imagini pe Internet în baza acestora (*Step to...Word*, prezentată în 1997 la Bienala Intercommunication Center din Tokyo) sau pe amestecul în timp real dintre imaginea video înregistrată și cea transmisă în direct (*Unsignificant Events*, prezentată în 1998 la Casa Tranzit din Cluj și în 1999 la Bienala de la Veneția).⁴⁴⁹

Mihai Burlacu realizează pentru *IntermediArt* 1998 o instalație video cu circuit închis, în care miza este crearea de către spectator însuși a unei imagini autoreferențiale, persistente pe ecran doar atât cât acesta se află în fața camerei.⁴⁵⁰

Extinzând acest tip de analiză asupra unei lucrări precum *Keep Silence!* (2002) de István Csáki, aceasta ne apare ca o instalație de sunet în care semnificația se produce, de asemenea, prin stricta dependență de prezența umană. În încăperea întunecoasă, în care o singura fantă de lumină lasă la vedere textul: *Keep Silence!*, sunt difuzate în direct zgomotele străzii captate cu ajutorul unor microfoane instalate în fața galeriei.

⁴⁴⁸ Cosmin Păulescu, „Contemporaneitate sau conflict? Materia, materialul, medium-ul în arta contemporană”, în vol. *Creație artistică și practici interpretative. Istorie conceptuală și dialog contemporan*, Ed. UNARTE, București, 2008, p. 121.

⁴⁴⁹ Lucia Simona Dinescu, „Imagini virtuale. Trasee subiective”, în *Observator cultural*, nr. 324, iunie 2006, http://www.observatorcultural.ro/IMAGINI-VIRTUALE.-Trasee-subiective*articleID_15574-articles_details.html (ultima accesare 18.06.2013, ora 18:25).

⁴⁵⁰ Catalogul *IntermediArt 1998 Oradea*, pp. 24-25.

**V. HIPERSEMNIFICARE
ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ DUPĂ 1990**

V.1. Citarea ca suport al atitudinii ironic-critice

Proiectul grupului *subREAL Draculaland*, început în 1992 și cuprinzând o serie de instalații, este o reacție critică la adresa clișeelelor culturale, în acest caz particular la identificarea României cu țara lui Dracula în mentalitatea occidentală. Artiștii operează cu asocieri hipersemnificante, cum este cea a voievodului Vlad Țepeș în postura Giocondei (*Draculaland 1*), asocierea, pe de o parte a unei capodopere a artei universale și pe de altă parte, a simbolului unui „*mit al kitsch-ului triumfal*”, după cum afirmă Călin Dan.⁴⁵¹

Instalația *What Does a Project Mean? (Ce înseamnă un proiect?)* a grupului *subREAL* duce actul citării până la limita apropierei. Realizată în timpul rezidenței de la Künstlerhaus Bethanien, Berlin, lucrarea face parte din proiectul mai amplu *Art History Archive* și lansează o critică foarte tăioasă la adresa mecanismelor de funcționare a scenei artistice românești din perioada regimului comunist. Figura în jurul căreia se articulează întregul discurs este cea a sculptorului Ion Irimescu, artist oficial al regimului pentru mai bine de 60 de ani, președinte al UAP între 1978 și 1990.⁴⁵²

Subrealii imaginează cu umor o rezidență a lui Ion Irimescu la Künstlerhaus Bethanien și mimează o expoziție cu sculpturile acestuia prin decuparea unor cartoane și lipirea imaginilor sculpturilor deasupra. Instalația mai cuprinde și o serie de fotografii documentare legate de activitatea lui Ion Irimescu.

Grupul *Euroartist București*, format din Olimpiu Bandalac și Teodor Graur, a fost activ între anii 1994 și 1996,⁴⁵³ perioadă în care participă la Bienala de la Istanbul cu proiectul *Eroul din Carpați*, prin care ironiza „*climatul plin de prejudecăți dominând societatea românească*”.⁴⁵⁴ În același spirit, cei doi membri ai grupului realizează o serie de fotografii în care citează ironic anumite lucrări celebre din istoria artei, sau în care se raportează, de asemenea parodic, la subiecte legate de identitatea noastră istorică, culturală, politică.

⁴⁵¹ Adrian Guță, *Op. cit.*, p. 147

⁴⁵² Catalog *subREAL-Akten.Files*, Neuer Berliner Kunstverein, 1996, p. 107

⁴⁵³ Cat. *The Unknown*, București 1999, p. 11.

⁴⁵⁴ Ileana Pintilie, *Dilemele tranziției artistice în post-comunism-Performance art în România în anii '90*, în catalogul *Zona 3-festival de performance*

Dejunul la București (1994) reconfigurează scena din tabloul lui Manet într-un peisaj urban devastant, un șantier lăsat în paragină. Nudul feminin este înlocuit cu unul masculin, așezat într-o postură rigidă de culturist. Natura statică, alcătuită din sticle de alcool și cartușe de țișări goale, este, și ea, transpusă contextului anilor '90 din România.

În *video performance-ul Essential Current Affairs* (2002), Dan Acostioaei face trimitere la una dintre cele mai celebre picturi ale lui René Magritte, *Îndrăgostiții* (1928). Transpunerea temei supraréaliste a dorinței pasionale neconsumate în termeni contemporani se produce prin înlocuirea vâurilor albe, cu care sunt acoperite fețele personajelor din tabloul lui Magritte, cu cagule. Mesajul este unul critic la adresa modului de funcționare a relațiilor interumane în societatea contemporană. Cagula devine, aici, simbol al exagerării sentimentului general de insecuritate.

În lucrarea *Sfârșitul cincinalului* (2004), Ciprian Mureșan propune o replică a celebrei instalații *La nona ora* realizată de Maurizio Cattelan în 1999. Papa Ioan Paul al II-lea lovit de un meteorit este substituit în lucrarea lui Mureșan de Patriarhul Teoctist aflat în aceeași ipostază. Dezbateră esențială mizată de această lucrare este cea legată de raportul dintre putere și religie.⁴⁵⁵

Punerea sub semnul întrebării a poziției unui tip de autoritate aparent incontestabilă prin multiplele investiții de natură instituțională, dar și politico-socială cu care a fost încărcată, semnalarea fatalității sfârșitului apodictic chiar și în cazul unor situații prelungite nenatural de mult sunt punctele comune ale celor două lucrări. Aducerea în contextul românesc a unui discurs artistic care face referire la o condiție globală se realizează prin trimiterea pe care o face titlul lucrării lui Mureșan la istoria recentă locală, planificarea economică centralizată pe baza cincinalelor fiind specifică regimului comunist. Problema pe care o ridică artistul este cea a colaborării pe care instituția Bisericii Ortodoxe condusă de Patriarhul Teoctist a avut-o cu regimul dictatorial, relație care ulterior nu a făcut altceva decât să îi compromită credibilitatea.

Urmărind tema îndoctinării ideologice pe toate planurile, în lucrarea *video Cippolino* (2008), Mureșan se oprește asupra aspectului legat de inocularea unor astfel de idei încă din copilărie. *Aventurile lui Cepelică*, o carte pentru copii foarte răspândită în Uniunea Sovietică, tradusă și în limba română, transpune în fabulă tema asupririi celor mulți de către regalitate și izbânda finală a poporului. Reevaluarea din perspectiva actuală a acestui text, aparent inofensiv, relevă un mecanism de propagandă ideologică extrem de subtil.

⁴⁵⁵ Hedwig Saxenhuber, "Pioneers, be Prepared! Always Prepared!" *Knowing How to Read Between the Lines* în cat. *Ciprian Mureșan*, publicat de Marius Babias, Köln, 2010, p. 19.

Tot o abordare critică, de această dată la adresa raportului societății postdecembriste cu trecutul, se regăsește și în lucrarea video *4'33"* (2008) care preia titlul pseudocompoziției muzicale a lui John Cage. Lipsa notelor muzicale înlocuite de sunetele spontane ale sălii de concert primește în lucrarea lui Mureșan replica lipsei activității muncitorești într-un vast interior de fabrică. Surprinsă într-o imagine video brută, cu cadrul impus de mișcările naturale ale pașilor, fabrica părăsită devine simbol al unui tip de sistem economic eșuat. Bazat pe industrializarea forțată, care în perioada ceaușistă din anii '70 ajunge să acapareze aproape jumătate din totalul investițiilor statului, ignorând sistematic necesitățile reale ale oamenilor, acest sistem economic a produs în peisajul urban contemporan o liniște dezarmantă, un gol care lasă loc de orice⁴⁵⁶. Un al doilea nivel de semnificație este cel legat de critica statutului de autosuficiență al acelui tip de artă epurată de contextul social. Referitor la acest lucru, artistul afirmă că ceea ce a încercat să sugereze prin titlul ales este că uneori liniștea poate însemna artă, alteori poate însemna lipsa a 16.000 de muncitori.⁴⁵⁷

Up and Down (2005) face parte dintr-un proiect mai amplu, legat de preocupările artistei Irina Botea pentru locuri cu o încărcătură simbolică puternică pentru istoria recentă a României.⁴⁵⁸ Fotografia a fost realizată în Casa Arcuș, una dintre fostele reședințe de vânătoare ale lui Ceaușescu. Atenția asupra decorului extravagant al băii, în care faianța reproduce un peisaj creând iluzia optică a desfășurării scenei îmbăierii în natură, este o reluare a temei megalomaniei fostului regim. Artista se plasează pe ea însăși în acest decor într-o postură care amintește de tabloul *Marat asasinat* (1793) a pictorului neoclasic David. Raportul artistei cu acest spațiu, care funcționează aici ca simbol al unei perioade politice oprimate pentru libertatea de gândire, este încărcat de sensuri noi datorită aluziilor la asasinatul politic din tabloul lui David.

În lucrarea *Răpirea din Serai* (2006), prezentă la cea de-a 52 ediție a Bienalei de la Veneția, Cristian Pogăcean operează cu hipersemnificarea la două niveluri. Preia o imagine foarte mediatizată în presa contemporană, devenită emblematică pentru un incident controversat, cel al răpirii jurnaliștilor români în Irak, în martie 2005. Ipoteza înscenării acestei răpiri, ca strategie politică,⁴⁵⁹ devine

⁴⁵⁶ Maria Orosan-Telea, „Clasa muncitoare, efectele prezenței și lipsei acesteia”, în *Liternet*, <http://agenda.liternet.ro/articol/8542/Maria-Orosan-Telea/Clasa-muncitoare-efectele-prezenței-si-lipsei-acesteia.html> (ultima accesare 14.02.2013, ora 10:10)

⁴⁵⁷ Ciprian Mureșan, în *Interview with Ciprian Mureșan* de Raluca Voinea în cat. Ciprian Mureșan, publicat de Marius Babias, Köln, 2010, p. 145.

⁴⁵⁸ Mihnea Mircan, „Irina Botea” în cat. *Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989*, Ed. Unarte, pp.66-67.

⁴⁵⁹ <http://www.exclusivnews.ro/stiri/stiri-nationale/ovidiu-ohanesian-rapirea-jurnalistilor-pusa-la-cale-in-biroul-omului-lui-basescu.html> (ultima accesare 09.05.2013, ora 22:30).

pentru Pogăcean subiect perfect de transpus pe o carpetă orientală, cu trimitere la siropoasa poveste a răpirii din Serai.

V.2. Sensul ludicului în actul citării

Seriile de instalații foto realizate de grupul *subREAL* în timpul rezidenței de la Künstlerhaus Bethanien, Berlin (1995-1996)⁴⁶⁰, se bazează pe ideea de arhivă vizuală, recuperând imagini cu reproduceri ale unor lucrări de artă. Pentru realizarea primei instalații din seria *Art History Archive* (*Arhiva de istoria artei*), având ca subtitlu *How to Change Your Wall Paper Daily* (*Cum să îți schimbi tapetul în fiecare zi*), cei doi artiști folosesc imagini provenite din arhivele revistei *Arta*, cu care tapetează pereții și tavanul unei încăperi. În cazul acestei lucrări intervine în procesul de semnificare atât hipersemnificarea cât și pseudosemnificarea. Simplele reproduceri singulare ale unor obiecte de artă devin, în contextul instalației, hipersemnificante, întrucât vehiculează sensuri legate de fenomenul cenzurii și al controlului ideologic cu care instituția revistei *Arta* și întreaga producție artistică din România s-a confruntat în perioada comunistă. Prezența zilnică a artiștilor în spațiul instalației⁴⁶¹ și intervenția lor asupra tapetului generează prin pseudo-semnificare un al doilea nivel de sensuri, referitor la transferul simbolic de control și putere.

În instalația *Serving Art* (Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, 1998)⁴⁶², ceea ce devine interesat pentru grupul *subREAL* este încadrarea accidentală din care transpare întreg mecanismul improvizat de producere a acestora. Rebuturile din timpul ședințelor de fotografiere a operelor care urmau să apară în paginile revistei *Arta* devin hipersemnificante prin selecția detaliilor artiștilor. O serie de date legate de oamenii și obiectele din spatele acestor fotografii sunt transformate în imagini cu un conținut semantic foarte elocvent și puternic. Prezențele umane anonime primesc individualitate și contribuie la ilustrarea unui întreg mecanism de includere a artei în procesul de ideologizare comunistă.

Situații asemănătoare au fost ulterior recreate în seriile de fotografii *Re-enactig* (*Reinterpretări*) (1999-2004) și *Framing* (*Cadraje*) (1999-2004),⁴⁶³ care fac parte din proiectul mai amplu *Interviewing the Cities* (*Interviewând orașe*). Cei doi membri ai grupului apar în ipostaza persoanelor care pregăteau fotografierea obiectelor de artă pentru revista *Arta*. Reconstituirea acelei posturi de subordonare față de

⁴⁶⁰ <http://www.pluschow.de/fellows/subreal/subreal.html> (ultima accesare 14.10.2012, ora 22:50).

⁴⁶¹ Catalog *subREAL-Akten.Files*, Neuer Berliner Kunstverein, 1996, p. 99.

⁴⁶² Geert Lovnik, „Navigînd prin normalitate. O istorie socială a reproducerilor de artă”, în *Supliment Dilema*, Aprilie, 1998, p. 13.

⁴⁶³ Irina Cios, „Dincolo de fotografie-subREAL”, în cat. *Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989*, editor Aurora Király Ed. Unarte, București, 2006, pp. 202-212.

opera de artă are, aici, drept scop investigări mai profunde asupra comunităților artistice din diverse orașe europene (în seria *Re-enactig*), sau asupra peisajului urban (în seria *Framing*).⁴⁶⁴

În 2006, Daniel Gontz reface una dintre fotografiile acestei serii, punând în evidență stagnarea aspectului peisajului immortalizat la o distanță de câțiva ani. Atitudinea lui Gontz față de creația *subREAL* este emblematică pentru modul rapid în care se produce canonizarea unei opere recente, dar îndeajuns de puternice pentru a intra în conștiința artistică.⁴⁶⁵

Cristian Rusu, unul dintre membrii *Duo van der Mixt*, realizează în 2002 proiectul *Micographia*, care are la bază o tehnică inedită de obținere de imagini, patentată chiar de artist. Inspirată din tradiția culinară românească, tehnica se bazează pe proprietatea pastei din carne de mici de a imprima urme pe placa de lemn de stejar. Rusu va obține astfel o serie de reproduceri sub formă de contur ale unor imagini ușor recunoscutibile, preluate din istoria artei (Mona Lisa de Leonardo da Vinci, David de Michelangelo, un portret de Modigliani).⁴⁶⁶

Lucrarea *Carnime* (2002) a artistului Cristian Pogăcean este o animație video care folosește tabloul lui Caravaggio *Necredința lui Toma* (1601-1602), în care fraza biblică „binecuvântați vor fi cei ce nu au văzut dar cred” este interpretată în maniera dramatică a barocului.⁴⁶⁷ Intervenția artistului exploatează ideea de fascinație a tangibilului, a fizicalității și perpetuează gestul de cercetare al răni la nesfârșit, provocând dislocarea sensului inițial, pur religios, printr-o subtilă ironie.

Lucrarea video *¿Qué te importa que te ame?* (2003) a Gabrielei Vanga reface un episod din celebrul desen animat *Tom și Jerry*, eliminând personajul pozitiv și punând personajul negativ într-o postură absurdă, aceea de a acta în lipsa subiectului care determină de fapt acțiunea. Sensul ludic este dat de situația în care este pus privitorul, de participarea personală a acestuia la crearea unui scenariu pornind de la propunerea artistei. Lucrarea funcționează ca un stimul pentru imaginație și se integrează demersului artistei legat de investigarea lumilor imaginare ale fiecărui individ în parte.⁴⁶⁸ Acest concept are la bază activitatea artistei de a memora poveștile diverselor persoane cu care intră în contact, ea devenind astfel purtătoarea unei arhive de ficțiuni intime transmise doar pe cale orală.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Mihnea Mircan, „Daniel Gotz” în cat. *Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989*, editor Aurora Király Ed. Unarte, București, 2006, pp. 116-118.

⁴⁶⁶ Mihnea Mircan, „History Defeated The Art of Duo van der Mixt”, articol consultat pe site-ul: <http://www.divus.cc/praha/es/article/history-defeated-the-art-of-duo-van-der-mixt> (ultima accesare 04.08.2013, ora 18:20).

⁴⁶⁷ Alfred Moir, *Caravaggio*, Harry N. Abrams, INC, Publishers, 1989, p. 88.

⁴⁶⁸ Amiel Grumberg, „Și dacă Tom l-ar fi inventat pe Jerry”, în *Idea. Artă+Societate*, nr. 15-16, 2003, p. 88.

⁴⁶⁹ Claire Staebler, „Expoziția al cărei autor ești tu însuși”, în *Idea. Artă+Societate*, nr. 19, 2004, <http://idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=275> (ultima accesare 05.08.2013, ora 20:30)

Un alt dialog se stabilește între lucrările *Salt în vid*, realizată de Yves Klein în 1960, și *Salt în vid, după trei secunde*, realizată de Ciprian Mureșan în 2004. Situația din celebrul fotomontaj în care artistul francez apare aruncându-se de la etajul unei clădiri⁴⁷⁰ este exploatată cu umor de Ciprian Mureșan. Imaginând ipostaza reală a saltului în vid, acesta se fotografiază întins pe stradă în poziția în care Klein ar fi aterizat. Este un tip de creație conceptuală în care sustragerea din patrimoniul cultural universal al unei alte creații și construirea unui discurs în jurul acesteia a devenit în ultimii ani un joc foarte seducător pentru mulți artiști.⁴⁷¹ Paralela dintre cele două imagini funcționează și ca o paralelă între condiția artistului în Parisul anilor '60 și cea în Clujul anului 2004. Pentru artistul român contemporan, metaforicul salt în vid nu se poate finaliza decât printr-o cădere vătămătoare.⁴⁷²

Pictorul Nicolae Comănescu, unul dintre fondatorii grupului Rostopasca, folosește ocazional citarea cu foarte mult umor. În lucrarea *Chipmunks Keep an Eye on Me Sometimes* (2004) introduce în compoziția insolită a tabloului său – un cadru de parbriz văzut cu capul în jos – fața personajului Scart din filmul de animație *Ice Age*. În lucrarea *Sometimes All Around Me Feels Like Wednesday*, situația ilară este produsă de asocierea unui peisaj de Van Gogh și a unui motociclist de viteză. Replica inversă a acestei situații este creată în *Wrong Trafficator*, în care, de această dată, personajul care aduce a Van Gogh este integrat în peisajul unei metropole contemporane.

Hipersemnificările vehiculate de Ciprian Homorodean în lucrarea sa *I am Luke Skywalker* (2006) au o dimensiune mult mai personală. Tema este cea a identificării cu un personaj fictiv ca posibilă formă de evadare din realitatea imediată.⁴⁷³ Artistul creează un montaj video din secvențe ale filmului *Star Wars*, unde se postează în locul personajului Luke. Fascinat în copilărie de universul pe care îl propunea acest film, lucrarea apare ca o îndeplinire simbolică a unui vis imposibil, acela de a călători în cosmos cu o navă construită de el.⁴⁷⁴

Pentru cea de-a treia ediție a Bienalei Tinerilor Artiști, Anca Benera va realiza proiectul *Fake Biennial* (2008)⁴⁷⁵ în care include fotografii făcute în București, a cărui peisaj oferă indicii formale ale unor lucrări de artă celebre. Astfel, o simplă coadă de mătură sprijinită de un perete devine, în falsa bienală a artistei, o lucrare de

⁴⁷⁰ Hannah Weitemeier, *Yves Klein 1928-1962, Taschen*, Köln, 1995, p. 51.

⁴⁷¹ Maria Orosan-Telea, „Reevaluarea conceptului de originalitate în arta postmodernă”, în vol. *Simpozion. Interogarea prezentului. Exerciții ale artei contemporane* (coord. Adriana Lucaci), Ed. Brumar, Timișoara, 2011, pp. 247-248.

⁴⁷² Emily Nathan, „An Interview with Ciprian Mureșan”, <http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/ciprian-muresan-7-20-11.asp> (ultima accesare 06.08.2013, ora 11:05).

⁴⁷³ Dana Altman, „Ciprian Homorodean | I am Luke Skywalker” în *Pavilion*, nr. 8, 2006, p. 130.

⁴⁷⁴ <http://www.ciprianhomorodean.eu/i-am-luke-skywalker/> (ultima accesare 26.06.2013, ora 21:40).

⁴⁷⁵ *Catalog Bienala Tinerilor Artiști. Ediția a 3-a, București 3-31 Octombrie 2008*, Ed. Meta, 2008, pp. 22-23.

Andrei Cădere. Orașul cu structurile sale hibride și adesea improvizate este, de fapt, cel care creează lucrările selectate și expuse de Anca Benera.

Tot în cadrul acestei ediții a Bienalei Tinerilor Artiști, Dan Acostioaei prezintă o lucrare video în tehnica 3D, în care reface scena finală din filmul *The Last Temptation of Jesus Christ* a lui Martin Scorsese.⁴⁷⁶ Cu multă ironie, Acostioaei înlocuiește personajul central cu un extraterestru, care vorbește într-o limbă imaginară, ca metaforă pentru neînțelegerea mesajului biblic și îndepărtarea lumii creștine de esența credinței. *Varma'Ql'tu'Daq* este unul dintre proiectele care relevă preocupările artistului pentru religie și perceperea acesteia la nivel de masă și pentru arhaismul specific Bisericii Ortodoxe Române – în particular – și efectele acestuia asupra mentalului colectiv al societății românești.

În expoziția *Rețele* din 2010, Francisc Chiuariu folosește o serie de trimiteri foarte evidente la maeștrii și capodopere din istoria artei. Velazquez, Botticelli, Manet, Da Vinci, Tizian, Ingres vor fi reinterpretate într-o manieră postmodernă. Referința la una dintre cele mai importante cuceriri ale plasticii renascentiste devine evidentă prin construcția perspectivică cu ajutorul liniilor convergente, care rămân la vedere.

Personalități politice contemporane, personaje de basm și de desene animate, elementele vizuale emblematice pentru moștenirea culturală universală sunt integrate în contexte construite cu ironie. Papa Inocețiu al X-lea este înconjurat de iepurași și bombardiere (*My name is John*), Venera lui Botticelli plasată într-un peisaj deșertic este asociată cu reprezentările sintetizate ale unor pinguini (*Nașterea Venerei*), Gioconda coabitează alături de o focă un spațiu al desenelor naive (*MOMA Lisa*), Odalisca lui Ingres poartă chipul lui Traian Băsescu (*President Pulse*), Sfânta Tereza a lui Bernini este înlocuită de Michael Jackson în varianta lui Jaff Koons. Cosmin Năsui vorbește despre situația „globalizării industriei imaginilor și a produselor culturale” pe care seria *Rețele* o reflectă.⁴⁷⁷

Dejunul pe iarbă a lui Manet se transformă într-o instalație alcătuită din trei pereți de faianță neagră, un covor artificial de iarbă și un panou cu scena propriu-zisă în care cele trei personaje sunt înlocuite cu personalități politice contemporane (Angela Merkel, Nicolas Sarkozy și Silvio Berlusconi). Acestea sunt așezate de artist pe un fundal care reproduce o hartă a Europei cu granițele dintre țări bine delimitate și numerotate.

Așa cum sugerează curatorul expoziției, ideea de rețea devine la Francisc Chiuariu o meditație asupra propriului destin, raportat la ceea ce societatea recunoaște ca fiind valoros în evoluția de secole a artei, dar și raportat la politica internațională actuală. „*Rețeaua te poate include, dar, prin efect, îți poate crea sentimentul*

⁴⁷⁶ Catalog *Bienala Tinerilor Artiști. Ediția a 3-a, București 3-31 Octombrie 2008*, Ed. Meta, 2008, p. 42.

⁴⁷⁷ Cosmin Năsui, „Francisc Chiuariu, prima monografie”, în *Francisc Chiuariu* (album) Ed. Vallant, București, 2012, p. 8.

*castrant de a nu fi tu însuși un creator liber, cu o independență totală asupra diversității formelor de gândire și de trăire. Excluderea din Rețea, ori dacă nu excluderea, numai absența din „network”, îți poate da vertijul unei excomunicări sociale și materiale”.*⁴⁷⁸

În cazul lui Aurel Tar, predilecția pentru citatul vizual provine din viziunea de tip neo-pop. În seria *Abtjibild Islands* sunt preluate lucrări celebre din istoria artei românești (*România revoluționară* de Constantin Rosenthal, *Lăutul* de Ștefan Luchian), cărora li se dă aspectul unor *stickere* supradimensionate. Particularitatea picturii lui Tar, regăsită și în cadrul acestor lucrări, este transpunerea unei rețele dense de puncte pe suprafețele ample de culoare care să dea senzația de imagine imprimată. Apropiat din acest punct de vedere de creația lui Roy Lichtenstein, demersul lui Tar se diferențiază însă de aceasta prin faptul că nu folosește șablonul în procesul realizării punctelor. Artistul mizează pe paradoxul utilizării unei tehnici clasice pentru obținerea unei imagini aparent reprodusă mecanic.

Suportul folosit, polistiren sau foam, care permite decuparea conturului, precum și fragmentele compoziționale cu aspect de stencil duc la o înrudire cu estetica street art.⁴⁷⁹

Miklos Onucsan face trimitere la Brâncuși în lucrarea *The Column with an End* (2011), prin titlul ales. Un simplu stâlp de beton cu o pasăre așezată deasupra prilejuiește acest joc, nu în totalitate inocent, al comparației disproporționate. Pasărea poate fi interpretată tot ca o trimitere la opera lui Brâncuși.

V.3. Citarea ca exercițiu de cercetare

Problematica poziționării geopolitice între sfera Vestică și cea Estică este reluată de *subREAL* în lucrarea *Eurasia*, o instalație formată dintr-o masivă expunere a unor trotinete din lemn, cu care grupul este prezent în 1992 la Bienala de Artă Contemporană de la Istanbul. Lucrarea se referă la faimoasa industrie de trotinete a României comuniste.

Latura hipersemnificantă a acestei lucrări este determinată de împrumutarea titlului de la unul dintre proiecte emblematice ale artistului Joseph Beuys. Pentru acesta *Eurasia* reprezenta un concept legat de o nouă identitate artistică, o fuziune între moștenirea culturală a Occidentului și a Orientului. Prin Manifestul din 1967, a înființat un stat fictiv, fără granițe fizice, un spațiu al tuturor posibilităților de manifestare a unui umanism de tip nou.

Citarea este folosită de Ciprian Mureșan și în cazul unor lucrări care vizează interesul artistului pentru anumiți creatori de geniu. Lucrările de *video-art*

⁴⁷⁸ Dan Mircea Cipariu, „Rețele din vremea lui homo-videns”, în *Arta. Revistă de arte vizuale*, 2010, p. 46.

⁴⁷⁹ Cosmin Năsui, „Aurel Tar. Expresivitatea restului amputat”, în *Arta*, nr. 2-3, 2011, p. 195.

3D Rubliov (2004) și *Un câine andaluz* (2004) urmează în linii mari aceeași strategie: refacerea unor secvențe din filme celebre. În primul caz, scena înălțării balonului din filmul Andrei Rubliov al regizorului rus Andrei Trakovschi devine o animație 3D, iar în al doilea, scena tăierii ochiului din filmul *Un Chien Andalou*, film suprarealist – rezultat al colaborării regizorului Luis Buñuel cu artistul Salvador Dalí –, este transpusă într-o animație 2D a căror protagoniști vor fi simpaticile personaje ale desenelor animate Shrek.

În *Auto da-Fé* (2008) sursa este una literară. Mureșan preia un text din romanul *Orbirea* a lui Elias Canetti pe care îl fragmentează și îl împrăștie în lume prin intermediul *street art*. Citatele scrise în diverse locuri de diverși *grafferi* se întorc la Mureșan sub formă de fotografii. Prin intermediul celor o sută cinczeci și patru de imagini astfel obținute, textul va fi recompus și prezentat publicului sub formă de *slide-uri*.⁴⁸⁰ Deconstrucția și reconstrucția servește unei cercetări legate de puterea discursului, de scoaterea din context, de glisajul între autonomia și interdependența ideilor.

Incorrigible Believers (2009) pornește tot de la o sursă literară: romanul *Castelul* al lui Franz Kafka. Artistul propune un posibil final integrând două pagini în care personajul principal este pus în postura de a conștientiza inutilitatea eforturilor sale. Cartea, cu cele două pagini scrise de Mureșan, este integrată într-o instalație care reproduce mobilierul unei biserici la dimensiuni reduse, pe măsura unui copil. Poziționarea ei pe altar în locul Bibliei sugerează o paralelă între sistemul imaginat de Kafka și sistemul religios.

În lucrarea *Untitled (Kippenberger)* din 2011 sursa literară – tot kafkiană – este folosită la mâna a doua. Este vorba, de această dată, despre romanul *America*, cel care l-a inspirat pe Martin Kippenberger în realizarea instalației *The Happy End of Franz Kafka's Amerika*. Prin multitudinea de mese și scaune, Kippenberger face referire la pasajul în care personajul principal are o întrevedere cu un angajator pentru o slujbă la teatru.

Mureșan transformă o scurtă filmare a acestei lucrări într-o animație, copiind fiecare cadru. După cum afirmă artistul, procesul obținerii animației vine să accentueze faptul că adesea imitarea sau copierea sunt făcute nu după sursa originală, ci după alte copii. Acest fapt este folosit de Mureșan ca o metaforă la condiția individului contemporan de a nu experimenta anumite situații în mod direct, ci în mod artificial.⁴⁸¹

⁴⁸⁰ cat. Ciprian Mureșan, publicat de Marius Babias, Köln, 2010, p. 64.

⁴⁸¹ Emily, Nathan, „An Interview with Ciprian Mureșan”,

<http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/ciprian-muresan-7-20-11.asp> (ultima accesare 08.08.2013, ora 12:10).

Dragoș Burlacu creează o serie de lucrări având ca temă Mona Lisa lui Leonardo da Vinci. În *Jurnal nocturn* (2003), reproducerea acesteia manipulată digital are ca rezultat un portret frontal cu chipul alungit și ochii sașii.

Intitulată *Probably the Best Painting in the World* (2004), seria de picturi realizată pornind de la aceeași lucrare problematizează conceptul de capodoperă absolută. Imaginea Giocondei este transpusă într-un limbaj pictural neoexpresionist, adăugându-i-se arbitrar fragmente figurative extrase din imagologia internetului.

Hipersemnificarea în lucrările lui Victor Man se produce la un nivel mult mai criptic. Referințele sale din istoria artei, cultura contemporană, literatură și chiar istorie devin foarte complexe în contextul operei sale, îngreunarea decodificării devenind o miză în sine. Artistul vorbește despre folosirea apropierei ca atitudine conceptuală în procesul său creativ:

*„...este ca un puzzle în care fiecare lucrare se reformulează pe sine și întreg contextul, creând un fel de turbulență, în care adevărul devine o chestiune de indicii. Contextul oferă noi sensuri și noi posibilități de citire a imaginii. Există un fel de nihilism în asta: a lucra împotriva imaginii și a-i anihila semnificația înseamnă că nimic nu mai are o poziție clară în sistem”.*⁴⁸²

Astfel, din Quattrocento îi va atrage atenția pictorul Sassetta. În *Untitled (After St. Anthony the Hermit Tortured by the Devils)* din 2008, tabloul lui Sassetta este transpus în atmosfera picturală specifică lui Man, cvasimonocromă și sumbră în tonuri de gri. Este vorba despre o reducere a paletelor cromatice luminoase, specifice Renașterii, la monotonia încărcată de tenebre a griurilor contemporane.

Reprezentările fetișiste ale pictorului și fotografului Pierre Molinier sunt repere regăsite în lucrarea *Shaman* (2008).

*„Man realizează colaje cu imagini recuperate și obiecte ale căror rădăcini se trag din istoria artei și din propria lui experiență.... Lucrările lui Man sunt saturate de literatură, ocultism și istorie...”*⁴⁸³

Lucrarea *Plecarea* (2005), prezentată în cadrul primei expoziții a lui Mircea Cantor la New York,⁴⁸⁴ face referire la *performance*-ul lui Beuys *I Like America and America Likes Me*, desfășurată în 1974 în galeria René Block din New York, când

⁴⁸² Victor Man, în „Interview: Victor Man & Gianni Romano” interviu de Gianni Romano, <http://www.contemporary-magazines.com/interview82.htm> (ultima accesare 14.02.2013, ora 22:50).

⁴⁸³ Apsara Diquinzio, „Victor Man”, în *Arta. Revistă de arte vizuale*, 2011, nr. 2-3, p. 56.

⁴⁸⁴ <http://www.art-agenda.com/shows/mircea-cantor-deeparture/> (ultima accesare 09.05.2013, ora 20:50).

artistul conviețuiește pe durata expoziției cu un coiot sălbatic.⁴⁸⁵ Video-ul lui Cantor alătură în spațiul unei galerii un lup și o căprioară a căror reacții sunt urmărite îndeaproape pentru a construi treptat tensiunea unei astfel de situații.

Cele două lucrări dialoghează și la un alt nivel, al relațiilor pe care fiecare o are cu contextul prezentării lor, cu spațiul culturii americane. Joseph Beuys a fost refractar la a expune în Statele Unite și întregul concept al lucrării sale este construit în jurul acestei problematice. Mircea Cantor acordă un dublu sens celebrării debutului său expozițional din America, tocmai prin trimiterea la Beuys.

O altă lucrare aparținându-i lui Mircea Cantor în care regăsim referințe la unul dintre artiștii americani care a marcat evoluția mișcării *land art* este acțiunea *Peisajul se schimbă* (2003). Folosirea suprafețelor reflectorizante este interpretată de Sándor Hornyik ca o trimitere la marile proiecte ale lui Robert Smithson, în care folosirea oglinzilor problematizează transformarea în imagini a lumii.⁴⁸⁶

Ioana Nemeș a fost o artistă conceptualistă care a dezvoltat în general proiecte ample, bazate pe autoreferențialitate și istorie personală (*The Wall*, 2001-2004, *Monthly Evolution*, 2005-2010). În expoziția *Relics for the Afterfuture*,⁴⁸⁷ din 2009, de la Berlin, artista urmărește, însă, o serie de referințe din arta populară românească prin intermediul obiectului integral sau prin citate formale fragmentare. Discursul este unul legat de potențialul rol al unor astfel de entități purtătoare de valori ancestrale în societatea contemporană globalizatoare.

Zoltan Bela în seria *Capsula timpului* (2009) izolează o serie de obiecte recuperate (un cap de păpușă, o emblemă de pionier, o Eugenia, o casetă audio), aparținând trecutului apropiat, în cuburi de plexiglas. Lucrările lui Bela, încărcate de nostalgia unor istorii individuale specifice generației născute în anii '70-'80, fac referire la atitudinea creativă cu care operează artistul francez Arman. În seria *Acumulări*, obiectele aparținând aceleiași categorii sunt puse împreună și izolate în recipiente transparente.⁴⁸⁸ Bela își îndreaptă însă atenția și spre opera unor artiști contemporani cum este Mircea Cantor. *Obiect nefuncțional* (2012), un cui cu două capete, poate fi o replică la lucrarea acestuia *Chibrituri cu două capete*. Potențarea funcțiilor obiectului, în cazul lui Cantor, este substituită, la Bela, de anularea lor.

Instalația *Dada Room* (2010) și pictura *Dada is Dead* (2009) sunt lucrări în care Adrian Ghenie face trimitere la expoziția Dada de la Berlin din anul 1920. Orientat preponderent spre mediumul picturii, artistul clujean este interesat de chestionarea contextului istoric care a declanșat evoluția artelor vizuale înspre

⁴⁸⁵ Angela Vettese, *Dal copro chiuso al corpo diffuso* în *Arte contemporanea*, a cura di Francesco Poli, Ed. Electa, Milano, 2003, p. 198.

⁴⁸⁶ Sándor Hornyik, "Călători în timp alternativi-postcomunism, figurativitate și decolonizare", în *Idea. artă+societate*, nr. 41, 2012, p. 60.

⁴⁸⁷ <http://www.ioananemes.ro/monthly-evaluations/relics-for-the-afterfuture-brown/> (ultima accesare 12.08.2013, ora 21:20).

⁴⁸⁸ Michel Ragon, *50 ans d'art vivant. Chronique vécue de la peinture et de la sculpture*, Fayard, 2001, p. 284

afirmația „*pictura a murit*”. În opinia sa, evidențele faptice contemporane relevă tocmai opusul. Pe de altă parte, paradoxul care îl interesează pe artist este legat de mecanismele canonizării acestor forme de manifestare artistică – inițial total neconvenționale – având ca punct de start avangarda istorică.⁴⁸⁹

Lucrarea *Alb* (2011) a lui Vlad Nancă funcționează ca un omagiu adus artistei Ana Lupaș. În 1966 aceasta începea seria sa de *Instalații umede*⁴⁹⁰ care puneau în joc o estetică a purismului și a ritmicității. Varianta de la Margău, din 1970, unde un deal întreg este împânzit de rufe albe întinse la uscat, este cea mai spectaculoasă. Prin cadrul natural pe care îl valorifică, prin includerea unor elemente precum vântul sau apa, această instalație-acțiune se pretează conceptului de *land art*.

Nancă potențează conceptul de imaculat întinzând pe mai multe suporturi o singură pânză albă, foarte lungă. Din punct de vedere compozițional lucrarea urmărește, într-un mod mult mai studiat, aceleași principii ale ritmicității și echilibrului.

⁴⁸⁹ Adrian Ghenie în interviul „Rise & Fall” de Magda Radu, *Flash Art*, n. 269, November-December 2009,

http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&cid_art=447&det=ok&title=ADRIAN-GHENIE (ultima accesare 21.03.2012, ora 11:53).

⁴⁹⁰ Ileana Pintilie, *Op. cit.*, p. 24.

VI. CONCLUZII

Pornind de la încercarea de a formula și de a argumenta o teorie personală, conform căreia marea ruptură în evoluția artei poate fi cel mai bine evidențiată folosind conceptele semioticii, așa cum sunt ele formulate de către Charles Sanders Peirce, studiul de față s-a concretizat în analiza artei românești de după 1990, din optica acestei teorii. Noțiunile de pseudosemnificare și hipersemnificare au fost definite prin raportarea acestora la mecanismele clasice ale semnificării, dar și prin comparația cu alte două concepte, metasemnificare și asemnificare, identificate tot ca posibile căi de sustragere a creației artistice din sistemul semiotic clasic. Astfel, acestea apar ca modalități alternative de producere a semnificației în artă, datorită unor mutații la nivelul raportului dintre semn și obiectul semnat. În cazul pseudosemnificării avem o suprapunere perfectă între cele două, semnul și obiectul fiind unul și același lucru. În ceea ce privește hipersemnificarea, mutația este de altă natură, aici intervenind un al treilea element, care la rândul său funcționează ca obiect semnat pentru semnul final și ca prim semn pentru obiectul semnat original.

De asemenea, pentru întregirea unei viziuni teoretice coerente, am încercat transpunerea celor mai importante teorii ale artei formulate în secolul al XX-lea în termeni semiotici. Observațiile pe care le-a generat o astfel de analiză denotă concentrarea discursurilor înspre reprezentările de tip iconic și interesul pentru dezbaterile în jurul legitimității noțiunii de iconism în favoarea celei de simbolism. Am avut în vedere, în acest sens, anumiți autori de referință precum: Erwin Panofsky, E.H. Gombrich, Pierre Francastel, Louis Marin, Umberto Eco, Grupului μ .

În ceea ce privește a două direcții de cercetare urmărită de acest studiu, cea a contextului cultural-artistic românesc, analiza acestuia din punct de vedere al instituțiilor, al inițiativelor publice și private, al dinamicii segmentului creativ și al integrării acestuia într-un circuit internațional relevă o evoluție marcată de două momente esențiale. Primul, începând cu 1993 și până spre 1998, este cel legat de programele Centrului Soros pentru Artă Contemporană, care susțin noile medii și contribuie la umplerea unui vid în acest areal al creației artistice românești. Tot în această perioadă, se află la apogeul lor și festivalurile concentrate asupra artei

performative. A doua etapă, evidentă mai ales după 2004, este cea a proliferării galeriilor comerciale orientate înspre piața de artă externă și a spațiilor de expunere alternative non profit sau de tipul *artist-run space*.

În acest context, demersurile artistice încadrabile în sfera pseudosemnificării și a hipersemnificării, categorii identificate cu cele mai radicale manifestări ale postmodernismului artistic, ne apar ca simptome ale integrării coerente a artei românești în circuitul cultural internațional.

Începând cu anii '90, există în arta românească o serie de exemple care ilustrează un real interes pentru includerea nemijlocită a realității în actul artistic. Abundența manifestărilor de tip *performance* din prima parte a anilor '90 evidențiază nevoia artiștilor contestatari de a se exprima într-o formă cât mai intensă și directă *vis-à-vis* de problemele politico-sociale cu care România se confrunta în acel moment. Manifestări precum *Stare fără titlu* și *Zona Europa de Est* de la Timișoara, *AnnART* de la lacul Sfânta Ana, *Periferic* de la Iași s-au dovedit a fi reale platforme de organizare pentru astfel de forme de expresie artistică. De asemenea, se va recurge adesea la recuperarea unui repertoriu de obiecte și folosirea acestora în cadrul instalațiilor mai ample – ca atitudine uneori critică, alteori ironică la adresa trecutului recent – sau, mai târziu, la folosirea conceptuală a obiectului. Expozițiile anuale organizate de Centru Soros pentru Artă Contemporană (*Ex Oriente Lux* din 1993, *01010101. Artistul, ecou al problemelor comunității* din 1994, *MEdiACULPA* din 1995, *Experiment. Interferențe și prospecțiuni în arta românească după 1960* din 1996), expozițiile curatoriate de Angel Judit la Arad (*Art Unlimited srl* din 1994, *Inter(n)*, din 1995 și *Complexul Muzeal* din 1996), Festivalul *IntermediArt* de la Oradea (1998), *Bienala Meta a Tinerilor Artiști* (inițiată în 2004) și *Bienala București* (inițiată în 2005) sunt câteva dintre evenimentele mai ample care au privilegiat acest tip de atitudine artistică.

În generația de după 2000, vom regăsi artiști activi în aceste direcții în grupurile din jurul Studio Protokoll, al Galerie Nouă, al Galerie Plan B, al Galeriei Vector, al Centrului de Introspecție Vizuală, al Galeriei Pavilion Unicredit, al 2020 Home Gallery, al Galeriei Andreiana Mihail sau al Galeriei Anca Poterașu.

În ceea ce privește tipurile de discursuri artistice asupra cărora am aplicat conceptele de pseudosemnificarea și hipersemnificare, aceste s-au dovedit a fi concentrate, în mare parte, asupra unor problematici precum: post-comunismului românesc (*subREAL*, *Euroartist București*, Ion Grigorescu, Constantin Flondor, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Matei Bejenaru, Radu Igazsag, Ciprian Mureșan, Irina Botea, Vlad Nancă); cutumele societății românești (*subREAL*, Teodor Graur, Cosmin Păulescu, *Duo Van der Mixt*); globalismul (Marilena Preda-Sânc, Matei Bejenaru), minoritățile etnice și grupurile sociale defavorizate (*Etna*, Teodor Graur, Matei Bejenaru); manipularea politică (Cristian Pogăcean); subminarea

diverselor forme de autoritate publică (Ciprian Mureșan, Mircea Cantor, Vlad Nancă, Dan Acostioaei); dimensiunea simbolică a spațiului public (Mona Vătămanu și Florin Tudor, Vlad Nancă, Anca Benera, *H.arta*); condiția artistului în societatea contemporană românească (Teodor Graur, Ciprian Mureșan); autoreflexivitatea și istoria personală în context social (Alexandru Antik, Suzana Fântânariu, Dan Perjovschi, Dan Mihălțianu, Matei Bejenaru); relaționarea interumană (Dan Acostioaei, Marina Albu); impactul noilor tehnologii (Sándor Bartha, Alexandru Patatics), diverse etape din istoria artei (Anca Benera, Adrian Ghenie, Victor Man, Ciprian Mureșan, Francisc Chiuariu, Aurel Tar); ideea de capodoperă universală (*subREAL*, Dragoș Burlacu).

Bibliografie

- *** *Abstract expressionism: the international context*, edited by Joan Marter, Rutgers University Press, 2007
- *** *Art and its significance: an anthology of aesthetic theory*, edited by Steohen David Ross, State University of New York Press, 1994
- *** *Art theory and criticism: an anthology of formalist, avant-garde and Post-Modernist Thought*, edited by Sally Everett, 1991
- *** *Arte contemporanea*, a cura di Francesco Poli, Ed. Electa, Milano, 2003
- *** MNAC, coordonatori Ruxandra Balaci și Raluca Velisar, București, 2004
- *** *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*, editat de Ales Erjavec, University of California Press, 2003
- *** *Symbolism and reality: a study in the nature of mind*, John Benjamins Publishing Company, 1993
- *** *The Philosophy of Peirce: Selected Writings*, Vol.2, Ed. Routledge, 2000
- ALBERRO, Alexandre, *Two-way mirror power: selected writings by Dan Graham on his art*, MIT Press, London, 1999
- BARTHES Roland, *L' aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, 1985
- BESANÇON Alain, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, Ed. Humanitas, București, 1994
- BORDINI, Silvia, *Arte elettronica*, Ed. Giunti, Firenze, 2000
- BOURRIAUD, Nicolas, *Estetica relațională. Postproducție*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2007
- BRION, Marcel, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, București, 1972
- CARR, Cynthia, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, 2008
- CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Iași, Ed. Polirom, 2005
- CÂRNECI, Magda, *Art of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, București, Ed. Paralela 45, 1999
- CÂRNECI, Magda, *Artele plastice în România 1945-1989*, București, Ed. Meridiane, 2000
- CODOBAN, Aurel, *Semn și interpretare. O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2001
- CONNOR, Steven, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, București, Ed. Meridiane, 1999
- CRIMP, Douglas, *On the Museum's ruins*, MIT Press, 1993
- DE DUVE, Thierry, *Kant după Duchamp*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003
- DE MEREDIEU, Florence, *Arta și noile tehnologii*, Ed. Rao, București, 2005
- DE MICHELI, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968

- ECO, Umberto, *Kant e l'ornitorinco*, Ed. Tascabili Bompiani, Milano, 2002
- ECO, Umberto, *O teorie a semioticii*, Editura Trei, București, 2008
- FÂNTÂNARIU, Suzana, *Spațiu și semn, o dialectică a devenirii imaginii între planeitate și obiect*, Timișoara, Editura Fundației Interart Triade, Ed. Brumar, 2207
- FRANCASTEL, Pierre, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, București 1972
- FREUD, Sigmund, *Opere*, Vol I. , Ed. Trei, 1999
- GABANYI, Anneli Ute, *Cultul lui Ceaușescu*, Ed. Polirom, Iași, 2003
- GADAMER, Hans Georg, *Adevăr și metodă*, Ed. Teora, București, 2001
- GADAMER, Hans Georg, *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, Ed. Polirom, 1999
- GALLIERA, Anca Izabel, *Negotiating Artistic Identity through Satire: subREAL 1989-1999*, Graduate School Theses and Dissertations, University of South Florida
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2006
- GOMBRICH, E. H., *Artă și iluzie*, Ed. Meridiane, București, 1973
- GROUPE μ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992
- GUȚĂ, Adrian, *Generația '80 în artele vizuale*, București, Ed. Paralela 45, 2008
- HARVEY, David, *Condiția postmodernității*, Ed. Amarcord, Timișoara, 2002
- HOGAN, Erin, *Spiral Jetta: a road trip through the land art of the American West*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008
- HOPKINS , David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, 2000
- KESSLER, Erwin, *X:20. O radiografie a artei românești după 1989*, București Editura Vellant, 2013
- KRAUSS, Rosalind, *Sculpture in an Expanded Field*, in October, vol. 8, 1979
- KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986
- KULTERMANN, Udo, *Istoria istoriei artei*, Editura Meridiane, București 1977
- LIPPARD, Lucy, *Le Pop Art*, Thames& Hudson, Paris, 1996
- LYOTARD, Jean- François, *Condiția postmodernă*, Ideea Design & Print, 2003
- MARIN, Louis, *To Destroy Painting*, The University of Chicago Press, 1995
- MINK, Janis, *Marcel Duchamp (1887-1968). Art as Anti-Art*, Ed. Tachen, Koln, 1995
- MOIR, Alfred, *Caravaggio*, Harry N. Abrams, INC, Publishers, 1989
- MORGAN, Robert, *Bruce Nauman*, Johns Hopkins University Press, Maryland, 2002
- NAUMANN M., Francis, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Ed. Hazan, Paris, 1999
- NĂSUI, Cosmin, *Francisc Chiurariu*, Ed. Vellant, București, 2012
- OROVEANU, Anca, *Teoria europeană a artei și psihibanaliza*, București, Ed. Meridiane, 2000
- PANOFSKY, Erwin, *Artă și semnificație*, Editura Meridiane, București, 1980
- PĂIUȘAN, Cristina, NARCIS, Dorin Ion, RETEGAN, Mihai, *Regimul comunist în România. O cronologie politică (1945-1989)*, Ed. Tritonic, București, 2002
- PETRESCU, Dragoș, *400 000 de spirite creatoare: Cântarea României sau stalinismul național în festival, în volumul Miturile comunismului românesc*, sub direcția lui Lucian Boia, Ed. Nemira, București, 1998
- PERRUCHOT, Henri, *Viața lui Manet*, Ed. Meridiane, București, 1967
- PINTILIE, Ileana, *Acciónismul în România în timpul comunismului*, Cluj-Napoca, Ideea Design & Print, 2000
- PRUT, Constantin, *Dicționar de artă modernă*, Ed. Albatros, București, 1982
- RAGON, Michel, *50 ans d'art vivant. Cronique vécue de la peinture et de la sculpture*, Fayard, 2001

- RAPPMAN SCHATA, Harlan, *Plastica socială. Materiale despre Joseph Beuys*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002
- RAQUEJO, Tania, *Land art*, Editorial Nerea, Madrid, 1998
- RAȚIU, Dan Eugen, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001
- RAȚIU, Mara, *Arta ca activitate socială. Avatarurile discursului filosofic asupra artei contemporane*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011
- SANDLER, Irving, *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, Harper Collins Publishers, New York, 1996
- SMIERS, Joost, *Arts under pressure: promoting cultural diversity in the age of globalization*, Zed Books, New York, 2003
- SPEAR, Athena T., *Păsările lui Brâncuși*, Ed. Meridiane, București, 1976
- STACHELHAUS, Heiner, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, Johan & Levi editore, 2012
- TITU, Alexandra, *Experimentul în arta românească după 1960*, București, Ed. Meridiane, 2003
- TITU, Alexandra, PRUT, Constantin, album *Romul Nuțiu*, Ed. Brumar, 2004
- VARGA, Kibedy, *Discours, récit, image*, Pierre Mardaga editeur, 1989
- VATTIMO, Gianni, *Sfârșitul modernității*, Ed. Pontica, Constanța 1993
- VENTURI, Lionello, *De la Manet la Lautrec*, Ed. Meridiane, București, 1968
- VERDERY, Katherine, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Ed. Humanitas, București, 1994
- VRÂNCEANU, Alexandra, *Modele literare în narațiunea vizuală. Cum citim o poveste în imagini?* Ed. Cavallioti, București, 2002
- WEITEMEIER, Hannah, *Yves Klein 1928-1962*, Taschen, Köln, 1995
- WESTCOTT, James, *Qundo Marina Abramović morinà*, Johan & Levi editors, 2011.

Articole:

- ALTMAN, Dana, „Ciprian Homorodean- I am Luke Skywalker” în *Pavilion*, nr. 8, 200
- ANGEL, Judit, „Praxisul expozițional în România anilor '90”, în cat. *Experimentul în arta românească după 1960*, coordonator Alexandra Titu, București, 1997
- BALACI, Ruxandra, în „Muzeul de artă contemporană – un laborator de cercetare deschis. Interviu cu Ruxandra BALACI”, interviu de Cosmina Ionescu, în *Observator cultural*, http://www.observatorcultural.ro/Muzeul-de-arta-contemporana-un-laborator-de-cercetare-deschis.-Interviu-cu-Ruxandra-BALACI*articleID_10859-articles_details.html
- BALACI, Ruxandra, „Transitionaland 2000 România”, în cat. *Transitionaland 2000 România*, 2000, București
- BARAK, Ami, „Mircea Cantor și teoria chibritului”, în *Balkon*, nr. 13, 2002
- BEJENARU, Matei, „Ex Oriente Lux” <http://www.bewhere.ro/arta/matei-bejenaru-ex-oriente-lux-3355>
- CÂRNECI Magda, „Atelier 35 București și în general. Scurtă privire retrospectivă” în *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr. 4-5, 2012
- CÂRNECI, Magda, „O retrospectivă spectaculoasă: subREAL” în *Revista 22*, Anul XXIII (1174), <http://www.revista22.ro/o-retrospectiva-spectaculoasa-subreal-17681.html>
- CÂRNECI, Magda, „Teodor Graur: un artist important”, în *Arta.Revistă de arte vizuale*, nr. 1, 2010
- CÂRNECI, Magda, „Evreii din avangarda românească”, <http://www.revista22.ro/evreii-din-avangarda-romneasca-10768.html>

- CÂRNECI, Magda, „Transitionland”, http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Transitionland*articleID_3853-articles_details.html
- CIOS, Irina, „Dincolo de fotografie-subREAL”, în cat. *Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989*, editor Aurora Király Ed. Unarte, București, 2006.
- CIOS, Irina, „Profil '90. Teodor Graur-Art Author”, http://www.observatorcultural.ro/Profil-90.-Teodor-Graur-Art-Author*articleID_6286-articles_details.html
- CIPARIU, Dan Mircea, „Rețele din vremea lui homo-videns”, în *Arta. Revistă de arte vizuale*, 2010
- CRÎȘAN, Maria Magdalena, „Muzeul de Artă Comparată Sîngiorz-Băi” în cat. *Muzeul de Artă Comparată Sîngiorz-Băi*, editor Maxim Dumitraș, București, 2006
- DAN, Călin, „Estetica sărăciei” în catalogul *Experimentul în arta românească după 1960*, coordonator Alexandra Titu, București, 1997
- COTTER, David, „Ciprian Mureșan”, în *The New York Times*, 21 iulie 2011, http://www.nytimes.com/2011/07/22/arts/design/ciprian-muresan.html?_r=2&
- DAN, Liviana și MIHULEȚ Anca, „The Outer Body. Adriana Jebeleanu”, în *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr. 1, 2011
- DIQUINZIO, Apsara, „Victor Man”, în *Arta. Revistă de arte vizuale*, 2011, nr. 2-3
- FLECK, Robert, Catalogul Zona 3. Festival de performance
- GINACH, Roni, *Communism Never Happend ai Feinkost*, Berlin, 2010
- GRAUR, Teodor, „Transitionart”, în cat. *Transitionaland 2000 România*, București, 2000
- GRUMBERG Amiel, „Și dacă Tom l-ar fi inventat pe Jerry”, în *Idea. Artă+Societate*, nr. 15-16, 2003
- GUȚA, Adrian, „Arta (cultura) alternativă (II)” în *Observator cultural*, nr 254-255, Ianuarie 2005
- GUȚA, Adrian, „Riders on the Storm”-Performance Art în România între 1986-1996, în cat. *Experimentul în arta românească după 1960*, coordonator Alexandra Titu, București, 1997
- GRAUR, Teodor, „Context românesc: de la Pop Art la designul genuine” în *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr. 4-5, 2012
- HEGYI, Dora, „De ce Iași?” în *Idea. Artă+Societate*, nr. 24, 2006
- HORNYIK, Sándor, „Călători în timp alternativi-postcomunism, figurativitate și decolonizare”, în *Idea. Artă+Societate*, nr. 41, 2012
- KIPPHOFF, Petra, "Die Kunst des Exorzierens", *Die Zeit*, nr. 47, 11.11.2004, http://www.zeit.de/2004/47/Rum_Kunstszene
- KESSLER, Erwin, „O realizare de vârf a artei românești”, în *Revista 22* <http://www.revista22.ro/o-realizare-de-vrf-a-artei-romnesti-20783.html>
- KIRÁLY, Iosif, interviu realizat de Magda Predescu, *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr.4-5, 2012
- LAGEN, Christy, „Mircea Cantor”, în *Frize*, nr 95, noiembrie-decembrie 2005, http://www.frieze.com/issue/article/mircea_cantor/
- LOVNIK, Geert, „Navigînd prin normalitate. O istorie socială a reproducerilor de artă”, în *Supliment Dilema*, Aprilie, 1998
- MIHAIL, Cipria, „Trei culori, doar trei, în *Idea. Artă+Societate*, nr.19, 2004, <http://ideia.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=280>
- MIRCAN, Mihnea, „Daniel Gotz” în cat. *Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989*, editor Aurora Király Ed. Unarte, București, 2006.
- MIRCAN, Mihnea, „Irina Botea” în cat. *Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989*, editor Aurora Király Ed. Unarte, București, 2006.
- MIRCAN, Mihnea, „History Defeated The Art of Duo van der Mixt”, articol consultat pe site-ul: <http://www.divus.cc/praha/es/article/history-defeated-the-art-of-duo-van-der-mixt>

- MUREȘAN, Ciprian, „Evenimentele săptămânii la B5 Studio”, în *Idea. Artă+societate*, Nr.30-31,2008, <http://idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=563>
- MUREȘAN, Ciprian, „Fabrica de Pensule: Fotografie la minut (Diapozitive dintr-un an de existență)”, în *Idea. Artă+societate*, Nr. 36-37, 2011, <http://idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=674>
- NATHAN, Emily, „An Interview with Ciprian Mureșan”, <http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/ciprian-muresan-7-20-11.asp>
- NECHIFOR, Alina „Interviu-Mircea Cantor” în *Arhitectura*, 22 Ianuarie 2013, <http://arhitectura-1906.ro/2013/01/interviu-entretien-mircea-cantor/>
- OROSAN-TELEA, Maria, „Arta lui Tajo-despre misterul muzicii ascunse în obiect” în *Observator Cultural*, nr. 262(520), 15-21 aprilie 2010
- OROSAN-TELEA, Maria, „Artă minimalistă la B5 Studio”, în *Liternet*, noiembrie 2008, <http://agenda.liternet.ro/articol/8043/Maria-Orosan-Telea/Arta-minimalista-la-B5-Studio.html>
- OROSAN-TELEA, Maria, „Clasa muncitoare, efectele prezenței și lipsei acesteia”, în *Liternet*, <http://agenda.liternet.ro/articol/8542/Maria-Orosan-Telea/Clasa-muncitoare-efectele-prezentei-si-lipsei-acesteia.html>
- OROSAN-TELEA, Maria, „Artă și pseudosemnificare”, în vol. *Simpozion. Formă-Formare-Sens*(coord. Adriana Lucaci), Ed. Brumar, Timișoara, 2013
- OROSAN-TELEA, Maria, „Reevaluarea conceptului de originalitate în arta postmodernă”, în vol. *Simpozion. Interogarea prezentului. Exerciții ale artei contemporane* (coord. Adriana Lucaci), Ed. Brumar, Timișoara, 2011
- PATATICS, Alexandru, 'night shot series', în *Balkon*, nr. 10, primăvara 2000
- PATATICS, Alexandru, „Format-un proiect intercomunicațional pentru artă și cultură”, în *Arta*, nr. 1, 2000
- PĂULESCU, Cosmin, „Contemporaneitate sau conflict? Materia, materialul, medium-ul în arta contemporană”, în vol. *Creație artistică și practici interpretative. Istorie conceptuală și dialog contemporan*, Ed. UNARTE, București, 2008
- PERJOVSCHI, Dan, Promisiune, catalogul Zona 4. Festival de performance, Ed. Fundației „Moise Nicoară”, Arad, 2003
- PINTILIE Ileana, „Borderline”, în vol. *Borderline. In Search of a New Model*, Timișoara 2009
- PINTILIE, Ileana, „Dilemele tranziției artistice în post-comunism- Performance art în România în anii '90”, în Catalog Zona 3, 1999
- PINTILIE, Ileana, „Jurnalul festivalului”, în catalogul Zona 4. Festival de performance, Ed. Fundației „Moise Nicoară”, Arad, 2003
- PINTILIE Ileana, „Punctele cardinale ale mișcării artistice timișorene 1960-1996”, în cat. *Experimentul în arta românească după 1960*, coordonator Alexandra Țitu, București, 1997
- PINTILIE, Ileana, «Stare fără titlu» a artelor vizuale românești, <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9451>
- PINTILIE, Ileana, „Zona”, în catalogul Festivalul de Performance al primei ediții a Festivalului de Performance Zona Europa de Est
- PLĂMĂDEALĂ, Mihai, Atelier 030202-spațiu al modernității”, în *Observator Cultural*, nr. 651, Noiembrie 2012, http://www.observatorcultural.ro/Atelier-030202-spatiu-al-modernitatii*articleID_27903-articles_details.html
- RADU, Magda, „Rise & Fall”, interviu cu Adrian Ghenie, *Flash Art*, n. 269, November-December 2009,

- http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&cid_art=447&det=ok&title=ADRIAN-GHENIE
- ROBECCHI, Michele, „Bienala de la Tirana: ediția a doua”, în *Idea. Artă+Societate*, nr. 15-16, 2003
- ROMANO, Gianni, „Interview: Victor Man & Gianni Romano”, <http://www.contemporary-magazines.com/interview82.htm>
- RUS BOJAN, Maria, „Topica unui exercițiu de imaginație”, în *Balkon*, nr. 4 septembrie 2000
- SABĂU, George, „Istoria contextuală a grupului Kinema Ikon”, în cat. *Kinema Ikon*, 2005
- SAVU, Cornelia Maria, „Iepuri 3D și Papa (supra)vegheat de bombardiere” în *Cultura*, <http://revistacultura.ro/nou/2010/03/ieपुरi-3d-si-papa-supravegheat-de-bombardiere/>
- SAVU, Cornelia Maria, „Break the Wall/Ștergeți interdicțiile”, în *Cultura*, <http://revistacultura.ro/nou/2009/12/break-the-wallstergeti-interdictiile/>
- SAXENHUBER, Hedwig, „Pioneers, be Prepared! Always Prepared!” Knowing How to Read Between the Lines în cat. *Ciprian Mureșan*, publicat de Marius Babias, Köln, 2010
- SPIEKER, Sven, „SubREAL During te 1990s: Ironic Monuments, Tainted Blood, and Vampiric Realism in the Time of Transition”, în *Artmargins*, <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/712-subreal-vampire-realism>
- STAEBLER Claire, „Expoziția al cărei autor ești tu însuși”, în *Idea. Artă+Societate*, nr. 19, 2004, <http://idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=275>
- ȘERBAN, Alina, „Arta ca practică socială, în *Praesens* (Budapesta) nr. 2/2005, consultat pe pagina http://www.mateibejenaru.net/aps_ro.html
- ȘUȘARA, Pavel, „De ce este un eșec Muzeul Național de Artă Contemporană? (o întrebare cu zece variante de răspuns), în România literară http://www.romlit.ro/de_ce_este_un_eec_muzeul_naional_de_art_contemporan_o_ntr_ebare_cu_zece_variante_de_rspuns
- ȘUȘARA, Pavel, Un patrimoniu de scăfârlii, http://www.romlit.ro/un_patrimoniu_de_scfrii
- TIRON, Ștefan, „Accesul spre Galeria Nouă”, în *Idea. Artă+Societate*, numărul 20, 2005, <http://idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=305>
- TTTU, Alexandra, „Europa de Est”, în catalogul *Festivalul de Performance* al primei ediții a Festivalului de Performance Zona Europa de Est
- ÜTÖ Gusztáv, „Coopération ou individualisme: la brève histoire du groupe d'art alternatif. ETNA, Transylvanie”, în *Inter: art actuel*, Nr. 99, 2008, p. 39. <http://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1112117/45533ac.pdf>
- ÜTÖ Gusztáv, „Festivalul de Artă Vie AnnART 1990-1999. Istoric. Moștenirea lui Imre Baász”, în *Arta. Revistă de arte vizuale*, nr. 4-5, 2012
- VOINEA, Raluca, Interview with Ciprian Mureșan în cat. *Ciprian Mureșan*, publicat de Marius Babias, Köln, 2010.
- ZORZINI, Adina, „Opening of Anca Poterasu Gallery: Adriana Jebeleanu / Blind, Deaf, Mute”, <http://www.ancapoterasu.com/index.php?section=express&exID=22>

Surse:

- Catalog *Art contemporain dans les Balkans. Inventer un Peuple*, 1999
- Catalog *Bienala Tinerilor Artiști. Ediția a 3-a, București 3-31 Octombrie 2008*, Ed. Meta, 2008
- Catalog *Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană a anilor 60-70*, concepție catalogului: Ileana Pintilie, Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Timișoara, 1991

- Catalog *Colecția Mircea Pinte*, ed. Mihai Pop, Cluj-Napoca 2010
- Catalog *Experimentalul în arta românească după 1960*, coordonator Alexandrara Titu, București, 1997
- Catalog *Festivalul de Performance* al primei ediții a Festivalului de Performance Zona Europa de Est, coordonator Ileana Pintilie
- Catalog *Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989*, editor Aurora Király Ed. Unarte, București, 2006
- Catalog *Inter(n)*, coordonator Judit Angel, Ed. Idea, Cluj, 1995
- Catalog *IntermediArt 1998 Oradea*
- Catalog *Kinema Ikon*, MNAC, București, 2005
- Catalog *Muzeul de Artă Comparată Singiorz-Băi*, editor Maxim Dumitraș, București, 2006
- Catalog *Nicolae Comănescu. Trebuie să plec. Poate mă repet*, București, 2009
- Catalog *Orient-Occident, Timișoara, Muzeul de Artă, Iunie-Septembrie 1994*, coordonator Ileana Pintilie, IDEA Print
- Catalogul *Pământul*, coordonator Ileana Pintilie, Timișoara, 1992
- Catalog *Periferic: 5*, coordonator Matei Bejenaru, Iași, 2001
- Catalog *Teodor Graur. Star-Made in Romania*, Ed. Centrul Internațional pentru Artă Contemporană, București, 1999
- Catalog *subREAL_Akten.Files*, Neuer Berliner Kunstverein, 1996
- Catalog *subREAL_Art History Archive*, 48. International Exhibition of Contemporary Art, Romanian Pavilion, 1999
- Catalog *Transitionaland 2000 România*, București, 2000
- Catalog *Zona 2. Performance*, coordonator Ileana Pintilie
- Catalog *Zona 3. Festival de performance*, coordonator Ileana Pintilie
- Catalog *Zona 4. Festival de performance*, Ed. Fundației „Moise Nicoară”, Arad, 2003, coordonator Ileana Pintilie
- Dosar Matei Bejenaru, Arhiva documentară a MNAC
- Dosar Romelo Pervolovici, Arhiva documentară a MNAC
- Dosar subREAL, Arhiva documentară a MNAC
- Dosar Teodor Graur, Arhiva documentară a MNAC
- SCÎNTELA*, de la anul XL, nr. 8839, 7 iulie 1971 până la anul XL, nr. 8854, 22 iulie 1971
- SCÎNTELA*, anul XLIV, nr. 10.036, 26 noiembrie 1974
- SCÎNTELA*, an XLV, nr. 10508, 3 iunie 1976
- SCÎNTELA*, anul XLVI, nr. 10661, 28 noiembrie 1976.

Surse web:

- http://www.adevarul.ro/cultura/Muzeul-National-Arta-Galeria-Catacomba_0_80993935.html
- <http://ancabenera.ro/>
- <http://www.artmargins.com/index.php/exhibitions/556-communism-never-happened-feinkost-berlin-review>
- <http://atelier030202.blogspot.ro>
- <http://atelier35.blogspot.ro/>
- <http://bucharestbiennale.org/>
- <http://disoteca.mnac.ro/>
- <http://cultura.inmures.ro/evenimente/ev/arta-minimalista-la-b5-studio/galerie-video-arta-minimalista-la-b5-studio/interviu-cu-liviana-dan.html>
- <http://bt003gallery.blogspot.ro/>

<http://jeczagallery.blogspot.ro/>
<http://manifesta.org/>
<http://metacult.ro/>
<http://onmarinaalbu.tumblr.com/post/1659541090/public-funeral-of-the-fears-video-dvd-5min41sec>
<http://overcomings.blogspot.ro/2007/11/exhibition-mirela-danceanu.html>
<http://pavilioncenter.ro>
<http://preda-sanc.ro/index.php/component/content/article/80-works/74-capitolul-4>
<http://salonuldeproiecte.ro/>
<http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3883&context=etd>
<http://search.it.online.fr/covers/>
<http://unagaleria.blogspot.ro/>
<http://vladnancaworks.blogspot.ro/>
<http://vladnanca.com/>
<http://www.115.ro/>
<http://www.actio-ts.ro/eng/rolunk.html>
<http://www.aftersherrielevine.com/>
<http://www.anaidart.ro/aboutUs.php>
<http://www.ancapoterasu.com/>
<http://www.annartgallery.ro/>
<http://www.arnoldestefan.ro>
<http://www.artclue.net/>
<http://www.artexpert.ro/>
<http://www.artmark.ro>
<http://www.artvictoria.ro/>
<http://www.biennialfoundation.org/about/>
<http://www.bitzan.net/sculptures.html>
http://www.cdep.ro/proiecte/2003/200/90/8/leg_pl298_03.pdf
<http://www.ciprianhomorodean.eu>
<http://www.clubelectroputere.ro/>
<http://www.cosminnasui.com/>
<http://www.danconabudis.com/>
<http://www.ebiboreanul.ro/stiri/ultima-or-31-3/casa-artei-galeria-visual-kontakt-promoveaza-arta-contemporana-in-oradea-101930.html>
http://www.e-flux.com/client/national_museum_of_contemp/
<http://www.exclusivnews.ro/stiri/stiri-nationale/ovidiu-obanesian-rapirea-jurnalistilor-pusa-la-cale-in-biroul-omului-lui-basescu.html>
<http://www.experimentalproject.ro/>
<http://www.fabricadepensule.ro/>
<http://www.galeria-sabot.ro/>
<http://www.galerianoua.ro/>
<http://www.hartagroup.ro/>
<http://www.hartagallery.ro>
http://www.icr.ro/files/items/10417_1_20052011%20Un%20bilant%20al%20reformer%20institutionale.pdf
<http://www.ioananemes.ro/>
<http://www.ivangallery.com/>

<http://www.mateibejenaru.net/>
<http://www.mirceacantor.ro/>
<http://www.modernism.ro/>
<http://www.monavatamanuflorintudor.ro/>
<http://www.mudam.lu/en/expositions/details/exposition/victor-man/>
<http://www.nettime.org/Lists-Archives/>
http://www.observatorcultural.ro/Un-centru-pentru-arta-inovativa*articleID_1874-articles_details.html
<http://www.periferic.org/>
<http://www.pistoletto.it/>
<http://www.plan-b.ro/index.php?/about/about--press/>
<http://www.plueschow.de/fellows/subreal/subreal.html>
<http://www.posibila.ro/>
<http://www.pplus4.ro/mainro.html>
<http://www.projectspacebucharest.blogspot.ro/>
<http://www.protocol.ro/>
<http://www.recyclenest.ro/>
<http://www.responsabilitatesociala.ro/stiri-csr/pavilionul-unicredit-bilantul-activitatii-pe-2009.html>
<http://www.revista22.ro/teodor-graur-un-artist-important-8296.html>
<http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9451>
http://www.romlit.ro/lieburile_lui_corneliu_vasilescu
http://www.romlit.ro/annart_10
<http://www.simultan.org>
<http://www.tranzithouse.ro>
<http://www.visualkontakt.ro>

Index

A

Abaza, Irina: 96
Abramović, Marina: 43, 44
Achimescu, Bogdan: 81, 116
Acostioaei, Dan: 15, 86, 94, 95, 128, 133, 143
Acsinte, Carmen: 88
Aitch: 88
Albu, Marina: 15, 96, 100, 101, 119, 143
Alexe, Lucian: 93
Almășan, Smaranda: 100
Almășanu, Virgil: 61
Alper, Jason: 51
Althusser, Louis: 14
Andre, Carl: 38, 39
Angel Judit: 75, 77, 142
Anghel, Andreea Victoria: 91
Anghelescu, George: 93, 98, 99
Antik, Alexandru: 15, 68, 79, 81, 93, 116, 143
Anton, Răzvan: 100
Apparatus 22: 101
Apostoloescu, Mihai: 88
Apostu, George: 74
Arnăutu, Matei: 87
Arnăutu, Raluca: 87
Arman: 40, 51, 137
Armanca, Adrian: 94
Avramescu, Matei: 92
Aycock, Alice: 39

B

Baász Imre: 79, 114
Babias, Marius: 122
Balaci, Ruxandra: 73, 78
Baldovin, Gabriel: 96
Balog, Bianca Andreea: 91
Bandalac, Olimpiu: 78, 93, 127
Bandalac, Ștefan: 92

Baroncea, Justin: 87
Barak, Ami: 73, 111
Bartha, Jozsef: 94, 96, 97
Bartha, Sándor: 15, 81, 88, 123, 143
Barthes, Roland: 5, 14, 19, 21, 35, 40
Basarab, Liliana: 95
Baudrillard, Jean: 14
Bădiță, Dragoș: 87
Băieș, Radu: 91
Bănică, Ana: 86
Bătrânu, Ioana: 68, 87, 100
Bărlădeanu, Ion: 86
Bejenaru, Matei: 15, 76, 81, 83, 94, 95, 109, 116, 117, 118, 120, 121, 142, 143
Belenyi, Szabolcs: 100
Bela, Zoltan: 15, 89, 90, 137
Belcin, Radu: 91
Benedek, Erika: 117
Benera, Anca: 15, 86, 95, 97, 101, 111, 123, 132, 133, 143
Bera, Olimpia: 91
Berbecariu, Bogdan: 100
Bercea, Marius: 90, 100
Bernea, Horea: 56, 67, 74, 88
Berszan, Zsolt: 87
Bertalan, Ștefan: 68, 81
Betuker, István: 88, 100
Beudean, Dan: 90, 100
Beuys, Joseph: 41, 43, 134, 136, 137
Bill, Max: 36
Bird, Brandon: 51
Bitzan, Ion: 61, 68
Bîrcă, Alice: 92
Blaga, Bianca: 93
Blanchard, Gilles: 51
Block, René: 43, 73, 136
Bob, Jozsef: 93, 114
Bobu, Florin: 95
Bodea, Alexandra: 92, 98, 101

Boldea, Traian: 87
 Balog-Verly, Isa: 91
 Bonciu, Mihai: 92
 Bone, Rudolf: 68, 87, 113
 Boșcu, Mihuț: 91, 100, 101
 Botea, Irina: 15, 86, 90, 94, 98, 129, 142
 Botez, Demostene: 64
 Botezatu, Ana: 91
 Botiș, Răzvan: 101
 Bourriaud, Nicolas: 50, 73, 111, 120
 Bratu, Silvana: 88
 Bratu, Tudor: 101
 Braun-Vega, Herman: 51
 Brice, Guillaume: 91
 Brădean, Traian: 61
 Brăila, Pavel: 100
 Brăilean, Marcel: 75
 Brătescu, Geta: 68, 80, 88, 96, 101
 Brâncuși, Constantin: 35, 62, 134
 Brenea, Matei: 92
 Bressan, Michele: 86,
 Brici, Daniel: 93, 98
 Brudașcu, Corneliu: 98
 Brus, Günter: 42
 Burcea, Cătălin: 93
 Burden, Chris: 43
 Buriac, Radu: 98
 Burlacu, Dragoș: 15, 91, 136, 143
 Burlacu, Mihai: 124
 Buzura, Augustin: 71

C

Campus, Peter: 46
 Cantor, Mircea: 15, 94, 100, 111, 117, 118, 122, 123, 136, 137, 143
 Caravaggio: 131
 Cassirer, Ernst: 22
 Cattelan, Maurizio: 128
 Cădere, Andrei: 73, 133
 Călinescu, Matei: 52
 Cărtărescu, Mircea: 56
 Câlția, Ștefan: 74, 86, 92
 Câlția, Matei: 86
 Câmpan, Sorin: 100
 Căndea, Floriana: 86
 Cărneci, Magda: 14, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 64, 67, 78
 Cărneci, Radu: 64

Ceașescu, Nicolae: 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 129
 Ceară, Titi: 77
 Cernea, Codruța: 91
 Cio, Raul: 86
 Ciobîcă, Andreea: 101
 Cistelean, Alexandru: 93
 Ciulache, Florin: 86
 Chicago, Judy: 55
 Chincișan, Vali: 86
 Chintilă, Andrei: 68
 Chira, Alexandru: 68
 Chira, Costel: 95
 Chiriac, Aurel: 77
 Chișa, Anetta Mona: 101
 Chiuariu, Francisc: 15, 91, 92, 93, 98, 133, 143
 Christo: 39, 40
 Cioca, Radu: 100
 Ciocârlie, Livius: 56
 Cios, Irina: 76
 Ciubotaru, Andrei: 98
 Ciuclea, Ciprian: 84, 99
 Cîmpan, Istvan: 100
 Cobilanschi, Claudiu: 101
 Comănescu, Nicolae: 15, 86, 132
 Commo, Pierre: 51
 Comșa, Radu: 91, 100
 Condiescu, Ion: 68
 Constantinescu, Ștefan: 95, 100
 Corcescu, Naum: 61
 Cosma, Ștefan: 94
 Costache, Irina: 101
 Cotoșman, Roman: 89
 Covaci, Laura: 92
 Covrig, Doru: 89
 Cox, Renée: 51
 Crăciun, Constantin: 61
 Crețu, Dorin: 92
 Crimp, Douglas: 498
 Crista, Maria: 94
 Cristian, Carmen: 93
 Croguennec, Vincent: 91
 Crohmălniceanu, Ov. S.: 56
 Croiset, Nicole: 47
 Croitoru, Alexandra: 87, 94, 100
 Crunțeanu, Larisa: 96
 Csáki, István: 124

Csiki, Csaba: 93
 Cucu, Romana: 98
 Curte, Denisa: 100

D

D'Ancona, Michelle: 92
 Da Vinci, Leonardo: 23, 48, 49, 51, 131, 133, 136
 Dabernig, Josef: 73
 Damokos, Csaba: 79, 114
 Dan, Călin: 55, 56, 75, 76, 90, 94, 105, 127
 Dan, Liviana: 97
 Dan, Suzana: 86, 87, 93
 David, Cristina: 88, 101
 David, Jaques-Louis: 51, 129
 Davies, Paul: 114
 Dăuceanu, Mirela: 15, 77, 108
 De la Paz, Guerre: 51
 De Maria, Walter: 39, 88
 Deac, Felix: 91
 Deac, Mircea: 61
 Dediu, Aurora: 77, 94, 108
 Delacroix, Eugène: 51
 Deschamps, Gerard: 40
 Deleuze, Gilles: 14
 Derrida, Jacques: 14, 52
 Djamo, Daniel: 93
 Domsodi, Dana: 93
 Drăgici, Maria: 86
 Duchamp, Marcel: 39, 40, 48, 51
 Dulhan, Amalia: 98, 99
 Dumitrașcu, Irina: 100
 Dumitrescu, Sorin: 56, 69, 74
 Dumitru, Ion: 86
 Dunca, Paul: 101
Duo van der Mixt: 15, 94, 112, 131, 142
 Duoqi, Ju: 51
 Dup, Darie: 68

E

Eco, Umberto: 7, 19, 28, 33, 44, 45, 47, 123, 141
 Elian, Adriana: 15, 81, 117
 Elisci, Andreea: 96
 Epure, Șerban: 67
 Escobar, Marisol: 51
 Estefan, Arnold: 97, 101, 111
 Etcheverría, Aratxa: 86

Etna: 15, 79, 85, 114, 142
Euroartist București: 15, 127, 142
 Evans, Walker: 50, 51

F

Fanzhi, Zeng: 51
 Fazakas, Gyula: 79, 114
 Făinaru, Belu-Simion: 87
 Fărcaș, Oana: 100
 Fântânariu, Suzana: 15, 80, 109, 143
 Feneș, Ovidiu: 96
 Ferrari, León: 51
 Fikl, Gheorghe: 86
 Filep, Szilard: 110
 Fiodorova, Tatiana: 101
 Flondor, Constantin: 15, 74, 45, 89, 100, 113, 142
 Florea, Mihai: 87
 Florian, Mircea: 68
 Foucault, Michel: 14, 52
 Fouquet, Jean: 51
 Francastel, Pierre: 14, 26, 27, 28, 141
 Fried, Michael: 37
 Frunzetti, Ion: 61

G

Gadamer, Hans Georg: 14, 45, 52
 Găgiu, Cristina: 100
 Gancevici, Alice: 96
 Garabetanu, Cristina: 98
 Garofeanu, Ruxandra: 89
 Găină, Dorel: 68
 Gerendi, Aniko: 68
 Ghenie, Adrian: 15, 87, 100, 137, 143
 Gheorghiu, Andrei: 68
 Gheorghiu Dej, Gheorghe: 61
 Gherasim, Paul: 61, 74
 Ghiață, Dumitru: 64
 Ghiman, Lorin: 93
 Gilbert-Rolfe, Jeremy: 54
 Ginach, Roni: 113
 Giucă, Tiberiu: 75
 Girbovan, Bogdan: 86, 101
 Glass, Ingo: 89
 Goilav, Adriana: 110
 Goldmann, Lucien: 14
 Gombrich, E.H.: 24, 25, 26, 28, 30, 131
 Gontz, Daniel: 15, 131

Gorduz, Vasile: 74
 Gorzo, Dumitru: 89
 Goya, Francisco: 51
 Graham, Dan: 46
 Graur, Teodor: 15, 68, 79, 80, 90, 94, 96, 99, 100, 107, 108, 116, 121, 127, 142, 143
 Gräff, Attila: 100
 Grădinaru, Cosmin: 94
 Greenberg, Clement: 9, 36, 37
 Grigorescu, Dan: 56
 Grigorescu, Ion: 15, 68, 74, 75, 79, 80, 93, 94, 96, 99, 100, 101, 113, 142
 Grigorescu, Ruxandra: 79
 Grigorescu, Octav: 61
Grupul 111: 67
Grupul μ: 31
 Grușevski, Daniela: 77
 Guangyi, Wang: 51
 Guga, Simina: 101
Gutai: 41, 115
 Guță, Adrian: 62, 70, 79, 115
 Gyemant, Anca: 94

H

H.arta: 15, 85, 94, 122, 143
 Hallis, Aubrey: 51
 Harvey, David: 53
 Hațegan, Florin: 80
 Heidegger, Martin: 52, 53
 Heizer, Michel: 39
 Hentzsch, Sabine: 122
 Herholdt, Frank: 51
 Hirst, Damian: 51
 Hollo Cs. Kinga: 91
 Holtappels, Heiner: 73
 Homorodean, Ciprian: 15, 132
 Hrușciiov, Nikita: 60
 Huey, Ann: 51
 Huluban, Ana-Maria: 92

I

Iacob, Ioana: 87, 90, 100
 Iepure-Gorski, Mihai: 101
 Igazsag, Radu: 15, 68, 108, 142
 Ilea, Gheorghe: 87, 100
 Ilfoveanu, Adrian: 92, 94
 Ilfoveanu, Nicolae: 86, 90, 93, 99
 Ilfoveanu, Sorin: 74, 86, 92
 Ilie, Cătălin: 99

Ilisie, Remus: 101
 Ion, Răzvan: 84, 97
 Ioniță, Bianca: 93
 Irimescu, Ion: 127
 Irwin, Robert: 39
 Ișfan, Malvina: 92
 Iurescu, Claudiu: 100

J

Jackson, Richard: 51
 Jacobi, Peter: 74
 Jameson, Fredric: 52, 55
 Janco, Marcel: 90
 János, Szirtes: 80
 Jebeleanu, Adriana: 15, 90, 120
 Jecza, Peter: 88, 89
 Jianu, Ionel: 61
 Johnson, Chase: 93
 Jose Galindo, Regina: 73
 Juhasz Jozsef: 80

K

Kandinsky, Wassily: 33, 34, 36
 Kato, Aya: 88
 Kessler, Erwin: 85
kinema ikon: 67, 73, 85
 Kiraly, Iosif: 68, 89, 94, 96, 105
 Klein, Yves: 42, 132
 Knorr, Daniel: 94, 100, 101
 Kovacs, Zoltan: 94
 Kozloff, Max: 54
 Kozma, Levente: 77
 Köncei, Csilla: 93
 Kónya Réka: 15, 80, 81, 93, 116
 Krauss, Rosalind: 9, 37, 38, 39, 49, 50, 54
 Kramer, Hilton: 55
 Kreuger, Anders: 73, 83

L

LaChapelle, David: 51
 Lambert, Alix: 44
 Lacan, Jacques: 14
 Laszlo, Istvan: 87
 Lazăr, Mădălina: 89, 98
 Lazăr, Veronica: 93
 László, Lugossy: 80
 Lăzărescu, Matei: 68, 100
 LeClercq, Francine: 51

Lefter, Ioan Bogdan: 56
 Lévi- Strauss, Claude: 14
 Levin, Sherrie: 50, 51
 Lewis, Mark: 73
 LeWitt, Sol: 39
 Lichtenstein, Roy: 49, 134
 Lippard, Lucy: 55
 Luca, Gherasim: 60
 Lucaci, Petru: 93
 Lumpan, Dragoș: 86
 Lunghi, Enrico: 73
 Lupaș, Ana: 68, 138
 Lupu, Flavia: 93
 Lyotard, Jean- Francois: 14, 52

M

Magritte, René: 128
 Malevici, Kazimir: 34
 Mamedov, Raoef: 51
 Man, Victor: 15, 87, 100, 136, 143
 Mandinberg, Michael: 50, 51
 Manet, Eduard: 47, 48, 53, 128, 133
 Manolescu, Maria: 84
 Mantegna, Andrea: 51
 Marga, Andrei: 71, 72
 Marian, Gabriel: 100
 Marinceaș, Mira: 91
 Masár, Stano: 51
 Mateescu, Andrei: 92
 Mateiaș, Bogdan: 98
 Matisse, Henri: 49
 Matisse, Sophie: 51
 Mavrodin, Henri: 74
 Măciucă, Dan: 88, 100
 Mereuță, Julian: 100
 Michailov, Mihaela: 101
 Michelson, Annette: 54
 Mihai, Aurelia: 100
 Mihălțianu, Dan: 15, 68, 81, 105, 115, 143
 Mihălțianu, Olivia: 101
 Mihuleac, Wanda: 67, 68
 Miklósi, Dénes: 93, 94, 114
 Miklósi, Szilárd: 93
 Millet, Catherine: 73
 Miloia, Gabriel: 91
 Minjun, Yue: 51
 Mirutziu, Alex: 91
 Mitroi, Florin: 90

Mocanu, Aurelia: 76
 Mocanu, Gili: 86, 89, 95, 100
 Moldovan, Cosmin: 92
 Moldovan, Sebastian: 101
 Mondrian, Piet: 34
 Moraru, Teodor: 69
 Moriceau, Laurent: 117
 Marinescu, Cosmin: 96
 Marshall, Rob: 86
 Morris, Charles: 19, 20, 21, 28, 30
 Morris, Louis: 36
 Morris, Robert: 38, 39
 Munteanu, Lucian: 91
 Munteanu-Rimnic, Anca: 100, 101
 Murakami, Saburo: 42
 Mureșan, Anca: 86
 Mureșan, Ciprian: 15, 86, 87, 94, 96, 100, 112, 113, 122, 128, 129, 132, 134, 135, 142, 143
 Mureșan-Murivale, Vasile: 96
 Murnu, Ion: 74
 Mușină, Alexandru: 56
 Muehl, Otto: 42

N

Nadolu, Mihai: 96
 Nancă, Vlad: 15, 86, 91, 94, 95, 100, 118, 119, 138, 142, 143
 Naum, Gellu: 60
 Nauman, Bruce: 39, 46
 Neagoe, Răzvan: 93
 Neagu, Paul: 88, 89, 92
 Neamțu, Sorin: 74, 99
 Nemeș, Ioana: 15, 94, 95, 100, 101, 137
 Newman, Barnett: 35
 Newton, Helmut: 51
 Nicoară, Ioana: 92
 Nicodim, Ion: 61
 Niculescu, Alexandru: 100, 101
 Niculiu, Florin: 74
 Nietzsche, Friedrich: 52, 53
 Nitsch, Hermann: 42
 Nuțiu, Romul: 69, 88
 Nuțiu, Simona: 75
 Nuur, Navid: 87

O

O' Hara, Franc: 56
 O'Sullivan, Ailisha: 93

Ohlson Walli, Elisabeth: 51
 Ohnari, Tets: 86
 Oișteanu, Andrei: 68
 Olariu, Vlad: 89, 90
 Olăhuț, Ioana: 91
 Olos, Mihai: 68
 Oncu, Sorin: 88
 Onucsan, Miklos: 15, 87, 93, 100, 134
 Opreș, Cristian: 88
 Orbulescu, Cati: 77
 Orlan: 44
 Oroveanu, Anca: 56
 Oroveanu, Mihai: 68, 73, 78

P

Palade, Dimitris: 92
 Paleologu, Ciprian: 98, 99
 Pană, Sașa: 60
 Panofsky, Erwin: 22, 23, 30, 141
 Pantilimon, Florin: 99
 Paolini, Giulio: 51
 Paraschivu, Mihaela: 99
 Paștina, Horea: 74
 Patapievici, Horia Roman: 71, 72
 Patatics, Alexandru: 15, 85, 110, 111, 117, 124, 143
 Paul, Alexandru: 86
 Pavel, Amelia: 61
 Pălimariu, Daniela: 101
 Păulescu, Cosmin: 15, 109, 142
 Peirce, Charles Sanders: 13, 14, 19, 20, 21, 32, 42, 141
 Pelmuș, Bogdan: 96
 Pelmuș, Magda: 98
 Pelmuș, Theodor: 96
 Perjovschi, Amalia: 15, 68, 75, 80, 81, 85, 100, 109, 113, 114, 117, 142
 Perjovschi, Dan: 15, 68, 75, 79, 80, 81, 82, 85, 94, 95, 100, 114, 117, 142, 143
 Pervian, Daria: 90
 Pervolovici, Romelo: 77, 84
 Petho, Barna: 114
 Petraschievici, Constantin: 68
 Petri, Vlad: 93
 Picasso, Pablo: 49
 Pierșinaru, Dan: 98
 Pintea, Dan Raul: 90, 91
 Pintilie, Ileana: 14, 59, 76, 77, 78, 79, 82

Pioaru, Ioana: 92
 Pirici, Alexandra: 101
 Pistoletto, Michelangelo: 45
 Pitiș, Flavia: 91
 Pitru, Marius: 93
 Pleșu, Andrei: 56
 Pogăcean, Cristian: 15, 87, 129, 130, 131, 142
 Pop, Cosmin: 93, 114
 Pop, Eugenia: 68
 Pop, Ioan Augustin: 89
 Pop, Mihai: 87, 112
 Popa, Delia: 98, 9101
 Popa, Laurian: 92
 Popescu, Beniamin: 93
 Popescu, Ghenadie: 101
 Popescu, Mircea: 61
 Popescu, Xandra: 96
 Popovici, Veda: 101
 Potecă, Alexandru: 91
 Pralong-Budis, Sandra: 92
 Preda, Adrian: 99
 Preda-Sânc, Marilena: 15, 68, 73, 79, 86, 98, 110, 142
Prolog: 56
 Pusztai, Peter: 68

R

Radu, Magda: 100
 Radu, Silvia: 74, 88
 Raiciu, Corina: 92
 Ramos, Mel: 51
 Rasovszky, Gheorghe: 90, 94, 96
 Rasovszky, Lea: 90
 Rață, Bogdan: 91, 93
 Rațiu, Dan Eugen: 56
 Rațiu, Mara: 59
 Rauschenberg, Robert: 40, 53
 Raysse, Martial: 40
 Răcățău, Victor: 88
 Rădescu, Eugen: 84, 97
 Răduță, Cristian: 98
 Rădvan, Alexandru: 86, 87, 98
 Rogojan, Flaviu: 101
 Roman, Doina: 99
 Roman, Mircea: 68, 92, 99
 Roșca, Eugen: 100
 Rothko, Mark: 35

Rulea, Cătălin: 97
 Rus Bojan, Maria: 85
 Rusu, Constantin: 92
 Rusu, Cristian: 87, 100, 101, 112, 131
 Ryman, Robert: 37

S

Sabău, Adrian: 100
 Saddo: 88
 Salaun, Mathilde: 91
 Saussure, Ferdinand de: 14, 19, 21
 Sava, Ștefan: 88, 101
 Savu, Șerban: 87, 100
 Sălișteanu, Ion: 88
 Schapiro, Miriam: 55
 Schileru, Eugen: 61
 Scorretti, Claudio: 92
 Scriba, Decebal: 68
 Serra, Richard: 39
 Shapiro, Joel: 39
 Sherman, Cindy: 51
 Shozo Shimamoto: 115
 Shiraga, Kazuo: 41
 Sierra, Santiago: 73
Sigma: 67, 68, 78
 Simion, Eugen: 56
 Simionoiu, Donald: 90
 Slimovschi, Alina Ondine: 92
 Smiers, Joost: 51
 Smithson, Robert: 39, 137
 Sofian, Albert: 93
 Solomon, Alexandru: 80
 Sorrenti, Mario: 51
 Space, Aby: 80
 Spătariu, Alina: 99
 Spătaru, Mircea: 68
 Sperber, Deborah: 51
 Spero, Nancy: 55
 Spiridon, Monica: 56
 Spitzer, Serge: 100
 Spoerri, Daniel: 40
 Stalin, Iosif Vissarionovici: 60
 Stana, Dorin: 88
 Stana, Irina: 88
 Stanca, Ioana: 93
 Stella, Frank: 37
 Stiles, Kristine: 117
 Stoenescu, Ștefan: 56
 Stoica, Radu: 68

Strom, Mary Ellen: 51
subREAL: 15, 73, 85, 105, 107, 115, 127,
 130, 131, 134, 142, 142
 Suciuc, Mircea: 90, 100
 Szabó, Peter: 93
 Szabó, Zoltán: 114
 Szekely-Rafan, Lucian: 91

Ș

Șerban, Alina: 97
 Șetran, Vladimir: 92
 Șulea, Vlad: 110

T

Tache, Rodica: 94
 Tar, Aurel: 15, 98, 134, 143
 Tara: 87
 Tărtan, Radu: 99
 Taylor Wood, Sam: 51
 Teodorescu, Bogdan: 95
 Ter-Oganjan, Avdei: 81
 Tiron, Ștefan: 95, 101
 Titu, Alexandra: 14, 67, 68, 69, 74, 75, 76,
 77, 80, 109
 Tkacova, Lucia: 101
 Todor, Claudia: 68
 Tochiara, Toshiko: 92
 Tocian, Titu: 68
 Todie, Cristian: 91
 Tohătan, Mircea: 68
 Tolici, Roman: 86, 89, 93
 Toma, Cuzina: 96
 Tordai S., Attila: 85, 93, 122
 Toró, Attila: 114
 Trăistariu, Silvia: 93
 Triffa, Ștefan: 86
 Tudor, Alina: 93
 Tudor, Florin: 15, 94, 95, 112, 143
 Turk, Gavin: 51

Ț

Țăran, Lucian: 77

U

Ugron, Reka: 88, 92, 98
 Ulay: 44
 Ungureanu, Ștefan: 93, 98, 99
 Ureche, Octav: 96

Ursa, Ioana: 99
Űtő Gusztáv: 15, 79, 80, 81, 93, 114

V

Vajda, Éva: 114
Valdés, Manolo: 51
Van Doesburg, Theo: 36
Vanga, Gabriela: 15, 87, 94, 131
Vartic, Stela: 96
Vasilescu, Corneliu: 70, 88
Vattimo, Gianni: 53, 54
Vass, Sándor: 93
Vătămanu, Mona: 15, 94, 95, 112, 143
Velázquez, Diego: 51
Verdery, Katherine: 63
Veres, Szabolcs: 88, 100, 114
Vida, Gheorghe: 55
Vidrașcu, Diana: 88
Vilău, Simona: 98
Vîlsan, Iuliana: 86
Vlad, Aurel: 68, 77, 87
Vlad, Mircea: 93
Vlăduță, Bogdan: 74, 86, 99

Voinea, Dan: 92
Vreme, Leon: 88
Vreme, Sorin: 15, 75, 109

W

Wagner, Ana: 86
Walker, Caroline: 88
Warburg, Aby: 22
Warhol, Andy: 49, 51
Witkin, Joel Peter: 51

X

Xiuwen, Cui: 51

Y

Yalter, Nil: 47
Yvette, Martini: 93

Z

Zamfirescu, Vladimir: 74
Zărnescu, Gheorghe: 92
Zgondoiu, Mihai: 93, 98

Apariții

Andrei Gheorghe Racolța

Sincretism vizual și sonor în ritmurile arhitecturale

Gabriel Kelemen

Arhetipul sferă-vortex. Influențe asupra culturilor umane. Vibrație – formă – simbol

În lucru

Emil Moldovan

Metaforă plastică și simbol la originile artei românești

Mariana Manea Cîmpeanu

Satul și natura – surse ale creației picturale

Iuliu Bălău

Desacralizarea artei și secularizarea culturii morale

Irina Sava

Etiopatogenia picturii murale în tehnica *a fresco* în nordul Olteniei, secolele XVII-XIX.
Vicii de execuție și repercusiuni

Silvia Râncu Trion

Incursiune iconologică asupra icoanei rusești. *Maica Domnului a Rugului Aprins*

Filip Adrian Petcu

Paradigma icoanei-relicvariu. Structură tipologică în arta eclezială georgiană

Enikő N. Botiş

Arta avangardei românești. Paradigma unei utopii identitare în contextul Europei Centrale și de Sud-Est

