



BIENALA **ALB NEGRU**

SIMPOZIONUL CU TEMA

**MESA JUL ARTISTIC
IN SPATIUL PUBLIC**

MADALINA BRASOVEANU
IOANA CIOCAN
LAURA GHINEA
ADRIAN GOLBAN
FELICIA GRIGORESCU
VLAD IEPURE
ESZTER LANG
S E A C MAGMA

SZILARD MIKLOS
MIKLOS ONUCSAN
DAN PERJOVSCHI
VALER SASU
LOLA SCRIPOR
LUCIANA TAMAS

 **23 SEPTEMBRIE 2013**

Bienala Alb negru

ediția a III-a

- **expoziție de artă contemporană**
- **simpozion ”Mesajul artistic în spațiul public”**

Satu Mare – 2015

EDITURA MUZEULUI SĂTMĂREAN

Producători: CONSILIUL JUDEȚEAN SATU MARE, MUZEUL JUDEȚEAN SATU MARE

Sponsori 2013:

S.C. Gati Construct SRL Satu Mare

ing. Gheorghe Darida (Aurora), ec. Vasile Lup (Paloma), ing. Pușcaș Vasile (Stația de Epurare)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BIENALA ALB NEGRU. Expoziție de artă contemporană (3 ; 2013 ; Satu Mare)

Bienala Alb negru : ediția a III-a : expoziție de artă contemporană : simpozion "Mesajul artistic în spațiul public" : Satu Mare, 2013. - Satu Mare : Editura Muzeului Sătmărean, 2015

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8729-02-2

I. Mesajul artistic în spațiul public. Simpozion (2013 ; Satu Mare)

7

Design coperta 1: VALER SASU
VLAD IEPURE

Titlu catalog: BIENALA ALB NEGRU

Coordonator proiect: FELICIA GRIGORESCU

Curatori: FELICIA GRIGORESCU
VLAD IEPURE
VALER SASU
LUCIANA TĂMAȘ

Autor: FELICIA GRIGORESCU

Concept grafic: FELICIA GRIGORESCU

Sursă imagini: FELICIA GRIGORESCU
VLAD IEPURE
LUCIANA TĂMAȘ

Lectori de catalog: LOLA SCRIPOR
LUCIANA TĂMAȘ
VLAD IEPURE
DIANA KINCSES

© 2015 MUZEUL JUDEȚEAN SATU MARE

© MĂDĂLINA BRAȘOVEANU, LAURA GHINEA, FELICIA GRIGORESCU, VLAD IEPURE, KISPÁL ÁGNES EVELIN, LÁNG ESZTER, LOLA SCRIPOR, LUCIANA TĂMAȘ

cuprins

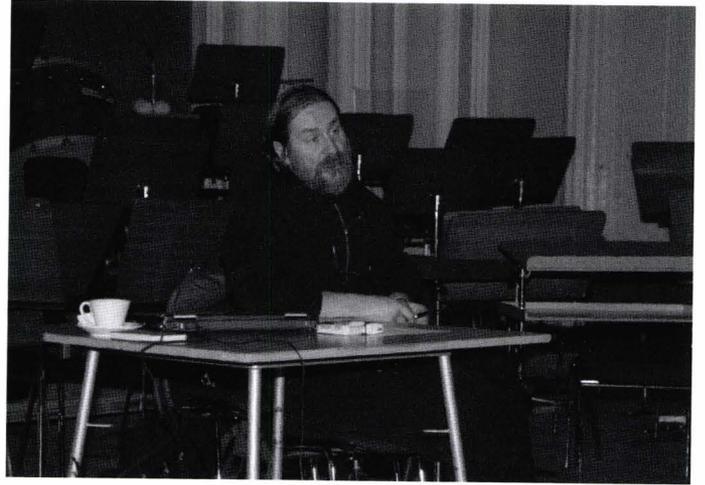
să ne amintim de 2011	5
expoziție	
Laura Ghinea	10
Adrian Golban.....	12
Vlad Iepure	14
Láng Eszter	16
Miklos Szilard	18
Onucsán Miklós.....	20
Dan Perjovschi	22
Valer Sasu.....	24
Luciana Tămaș.....	26
simpozion	
Mesajul artistic în spațiul public	
Mădălina Brașoveanu	28
Laura Teodora Ghinea	36
Felicia Grigorescu	40
Kispál Ágnes Evelin	46
Láng Eszter	48
Lola Scripor.....	54

să ne amintim de 2011...



1.

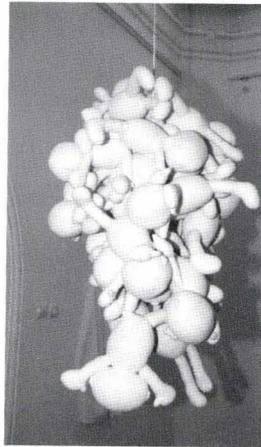
2.



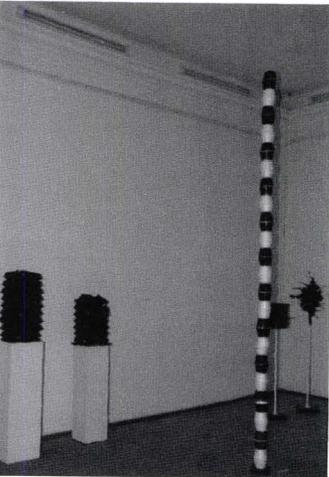
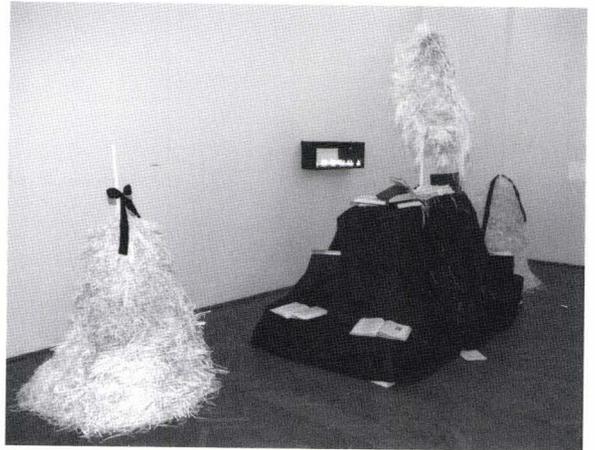
4.



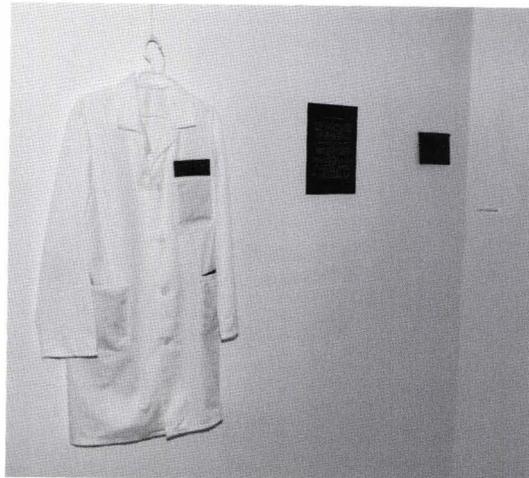
5.



3.



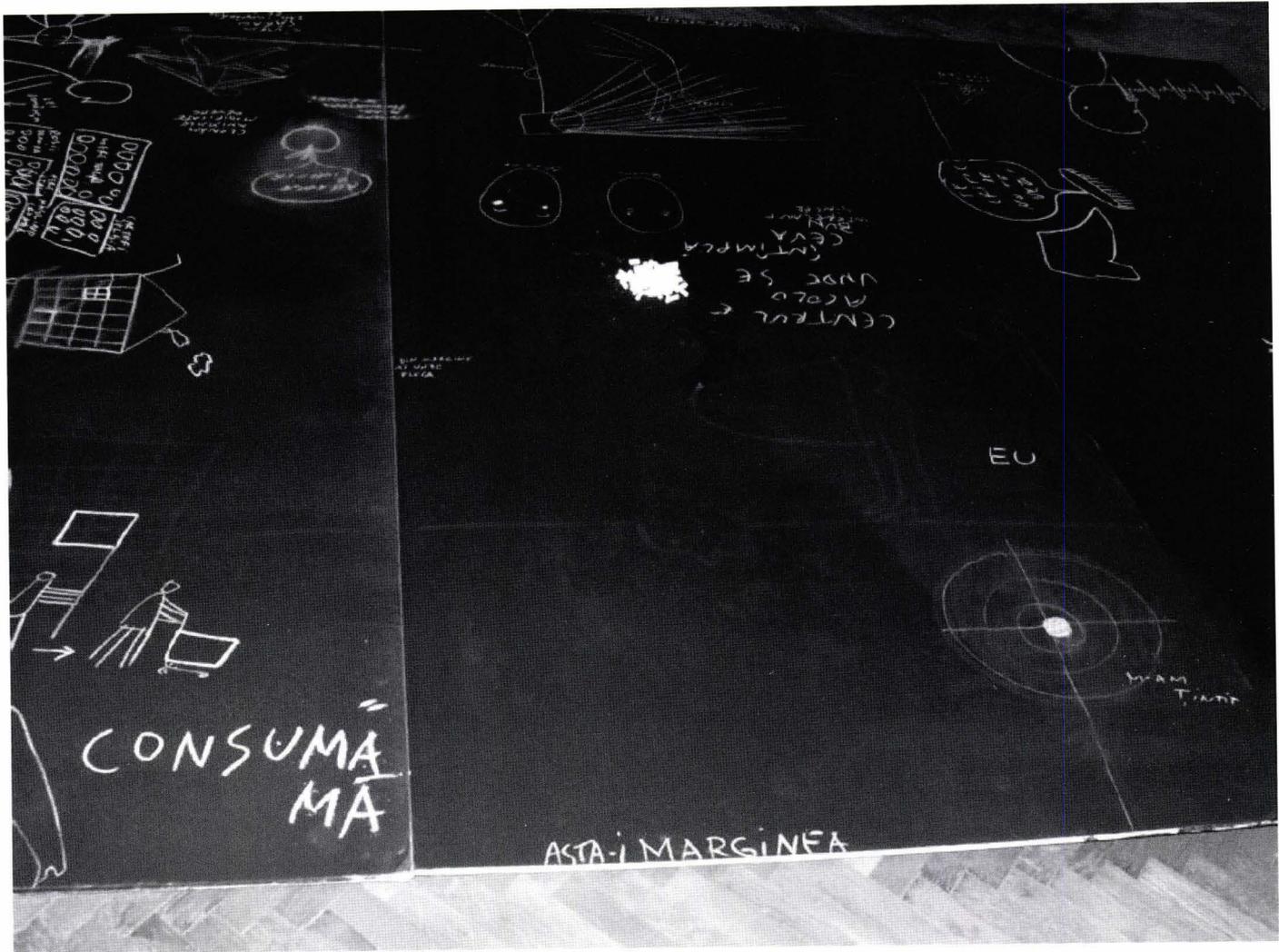
6.



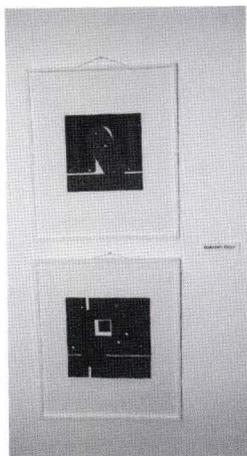
7.

8.





9.



10.

11.

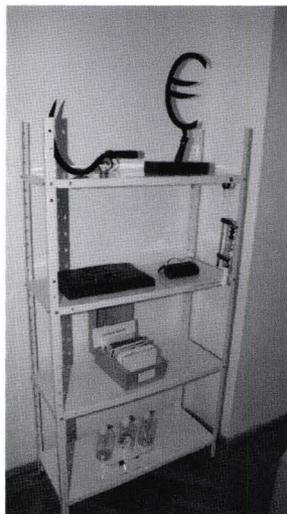


Albul prin uzură se închide, negrul prin uzură se deschide
Prin urmare, albul este un negru uzat definitiv și negrul este un alb uzat definitiv

12.

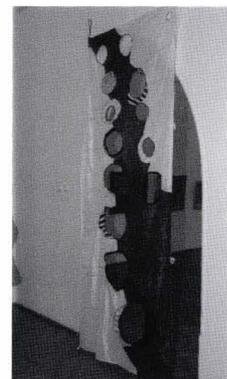


13.



16.

14.



17.



15.

Index imagini

1. Grup de vizitatori la vernisaj
2. Filarmonica Dinu Lipatti
prelegere Dan Perjovschi
3. Láng Eszter
4. Luciana Tămaș
5. Moldvay Katalin
6. Adrian Golban
7. Liviu Scripor
8. Adrian Golban

9. Dan Perjovschi
10. Durucsko Zsolt
11. Valer Sasu
12. Onucsán Miklós
13. Lola Scripor
14. Moldvay Katalin
15. Király Gabriela
16. Luciana Tămaș
17. Tiberiu Fekete

laura ghinea

September 9, 1977, Baia Mare, Maramures Romania, lauraghinea@hotmail.com

Education:

1995: Baccalaureate – Arts High School Baia Mare

2000: BA – Graphic Department , University of Art and Design Cluj-Napoca

2000: BA – Political Science , Faculty of European Studies , “Babes -Bolyai “ Cluj-Napoca

2002: Master Cultural Anthropology , University “ Babes -Bolyai “ Cluj-Napoca

2002: Diploma d’ Etudes Superieures spécialisées , Mediation Ingenierie Culturelle , University “Sophia - Antipolis “ Nice, France

2006: Ph.D. in Communication, with the mention “ Tres honorable avec les felicitations du jury “ I3M University research lab “Sophia – Antipolis “ Nice, France

Professional experience:

1997–1998: graphic of Ephesus Publishing (Publisher Faculty of European Studies), Cluj Napoca

1997–2000: Member of the Senate of the Academy of Visual Arts “Ioan Andreescu” , Cluj Napoca

1999–2000: Technician Serigraf Academy of Visual Arts “Ioan Andreescu” , Cluj Napoca

2000: Assistant Professor at University of Arts and Design Cluj - Napoca, survey line Photo-Video-computer image processing .

2002–2013: Associate Professor , North University , Baia Mare , Department of Painting

2000–2001: Associate Florean Museum in Baia Mare,

2004: Associate Professor at the Université de Nice Sophia - Antipolis , France , under “ history of photography “ in the Master Mediation Ingenierie Culturelle ,

2010: Associate Professor Ecole Art - Sup Com , Casablanca Morocco , under “Photography as a research tool “ in the Master Mediation Ingenierie Culturelle

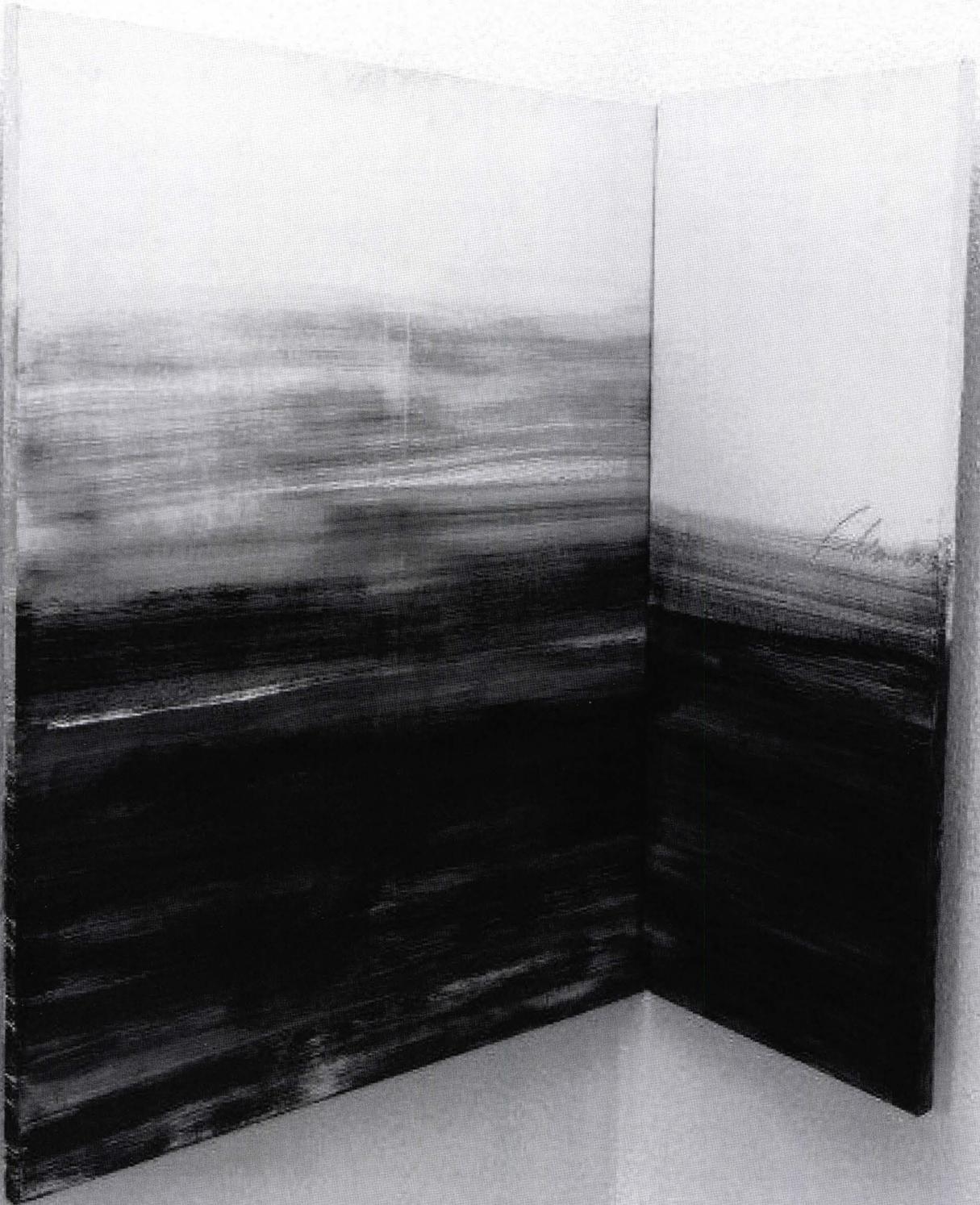
2004: Full member of the Artists Union of Romania , Baia Mare Branch , section graphics

2008: Member of the Board of Directors of the Association of Artists Union of Romania Baia Mare Branch

2011: Chairman of Baia Mare Branch of the Artists Union of Romania

2013: Honorary Jury Member International Biennial of Pastel Nowy Sacz , Poland

2012: Local Councillor Baia Mare



adrian golban

Născut la Dragalina jud. Călărași în 1968.

Absolvent al Institutului de Arte Plastice Ion Andreescu din Cluj Napoca.

Profesor la Liceul de Arte Aurel Popp din Satu Mare 1997-2012.

Director în perioada 2005-2010.

expoziții personale:

Satu Mare 1997, 2003, Carei 2004, Negrești Oaș 2004

expoziții de grup:

Cluj-Napoca: 1997, 2007, Satu Mare: 1997, 1999,

2000, 2001, 2003, 2004, 2005, anual din 2008-2013,

București: 1997, 2006,

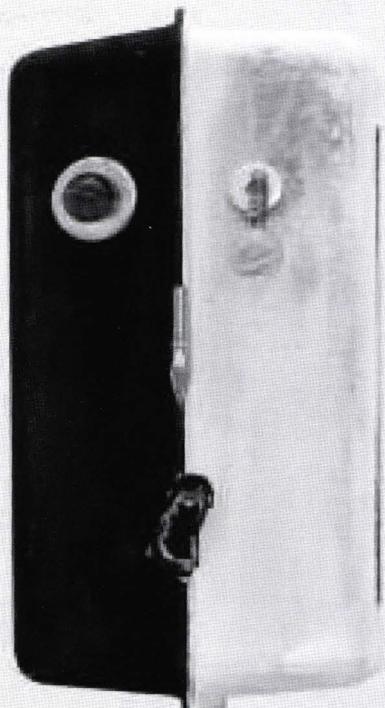
Zutphen: 2000, 2002, 2008, 2010,

Baia Mare: 2008,

Rzeszow 2010,

NAC Regina,

Canada



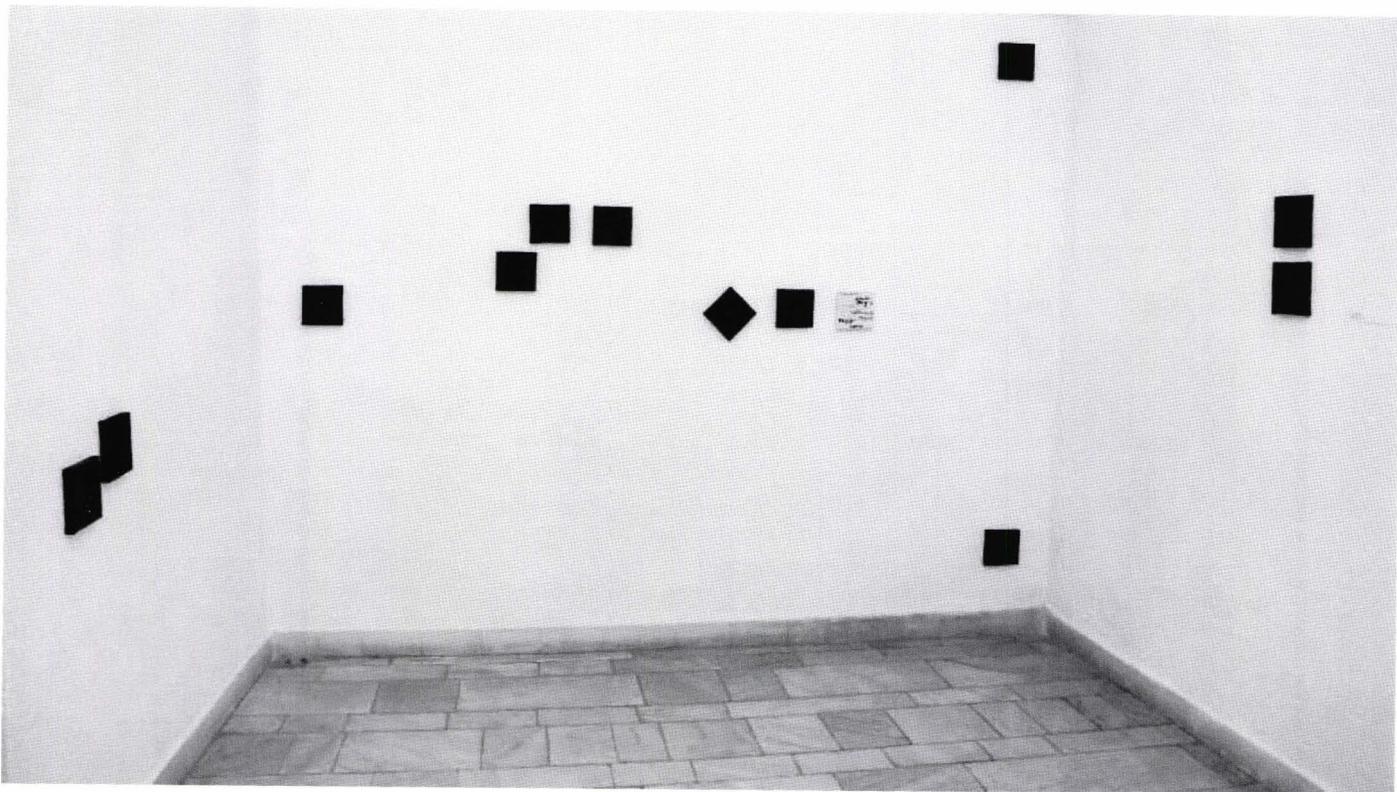
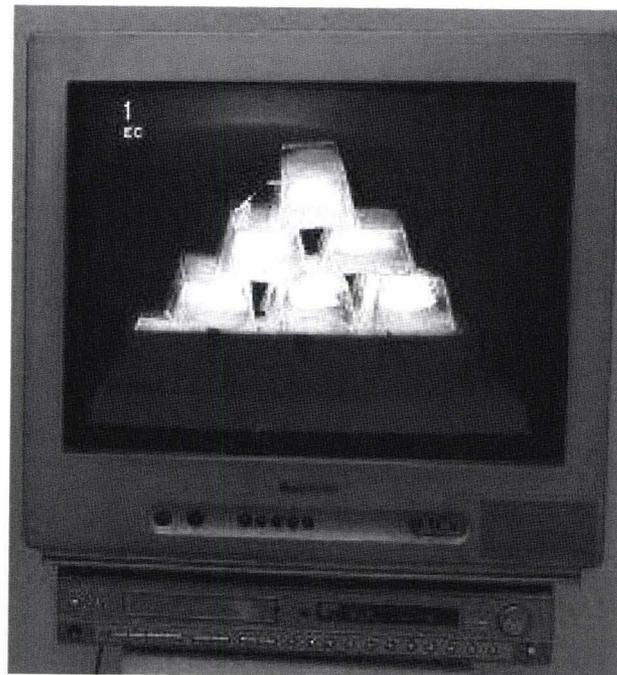
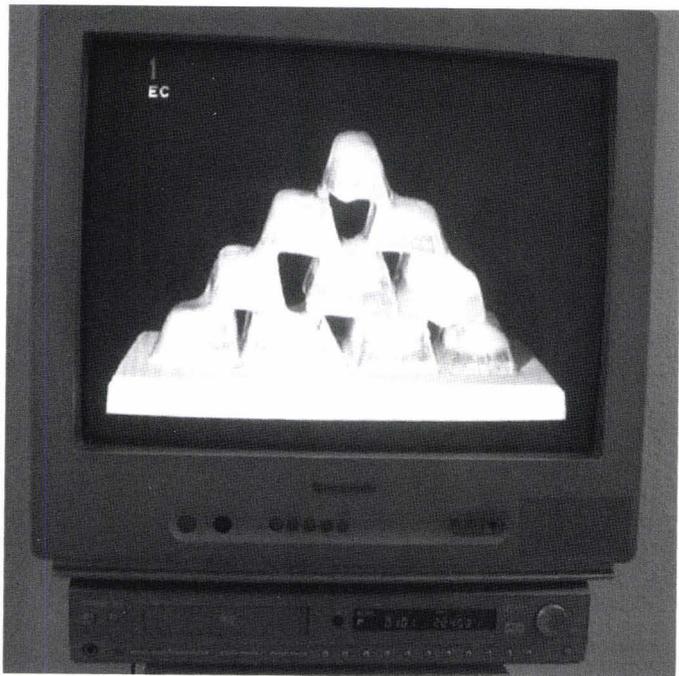
ADRIAN GOLBAN
Sergiu Bolboacă

vlad iepure

- 2013 – “Offering” – Fabrica de Pensule, Cluj-Napoca, Romania
- 2013 – Bienala ALB/NEGRU, Muzeul de Arta, Satu Mare, Romania
- 2012 – “Patarat 2012. Romi impinsi la margini” at Tranzi.ro Cluj, Cluj-Napoca, Romania
- 2012 – Casapo Porului, E-ul societatii... P-ta 25 Octombrie, Satu-Mare, Romania
- 2012 – “Untoucheble”, Galeria “Mori + Stein”, Londra, Marea Britanie
- 2012 – Dream – Casa Tranzit – Cluj-Napoca, Romania
- 2012 – II. Bienalei Internaționale de Grafică – Sfântu-Gheorghe, Miercurea Ciuc, Târgu-Mureș si Timișoara; Romania
- 2012 – Expozitie Erasmus – Macerata, Italia
- 2011 – un proiect Protokoll in colaborare cu GLOC, Pata Rat, Cluj-Napoca, Romania
- 2010 – Bienala tinerilor artisti – atelier portofolii, Bucuresti, Romania
- 2009 – “Intrunire II”, Atelierul Memorial “Aurel Popp”, Satu Mare, Romania
- 2009 – “Intrunire”, Casa Artelor – Galeria Pygmalion, Timisoara, Romania
- 2008 – “Expozitie de Duzina”, Atelierul Memorial “Aurel Popp”, Satu Mare, Romania
- 2008 – Editia nr.17 Studentfest, Universitatea de Arta si Design, Timisoara, Romania
- 2007 – “Urbia” – Teatru de Nord, Satu Mare, Romania

studii:

- 2010 – 2012 – Master in Grafica, Universitatea de Arta si Design, Cluj-Napoca, Romania
- 2011 – 2012 – Erasmus Plasament, Accademia di Belle Arti – Macerata – Italy
- 2011 – SPAC – Scoala Populara de Arta Contemporana – Protokoll – Cluj-Napoca, Romania
- 2007 – 2010 – Licenta in Grafica , Universitatea de Arta si Design, Cluj-Napoca, Romania
- 2003 – 2007 – Grafica , Liceul de Arta “Aurel Popp”, Satu Mare, Romania



láng eszter

1948, Corund, Romania

Representative of lyric abstraction and informel painting

Many individual and collective exhibitions in Hungary, Romania, Poland, Serbia, Ukraine, Slovakia, France, Spain, Germany, Uruguay, Cuba, USA, Taiwan

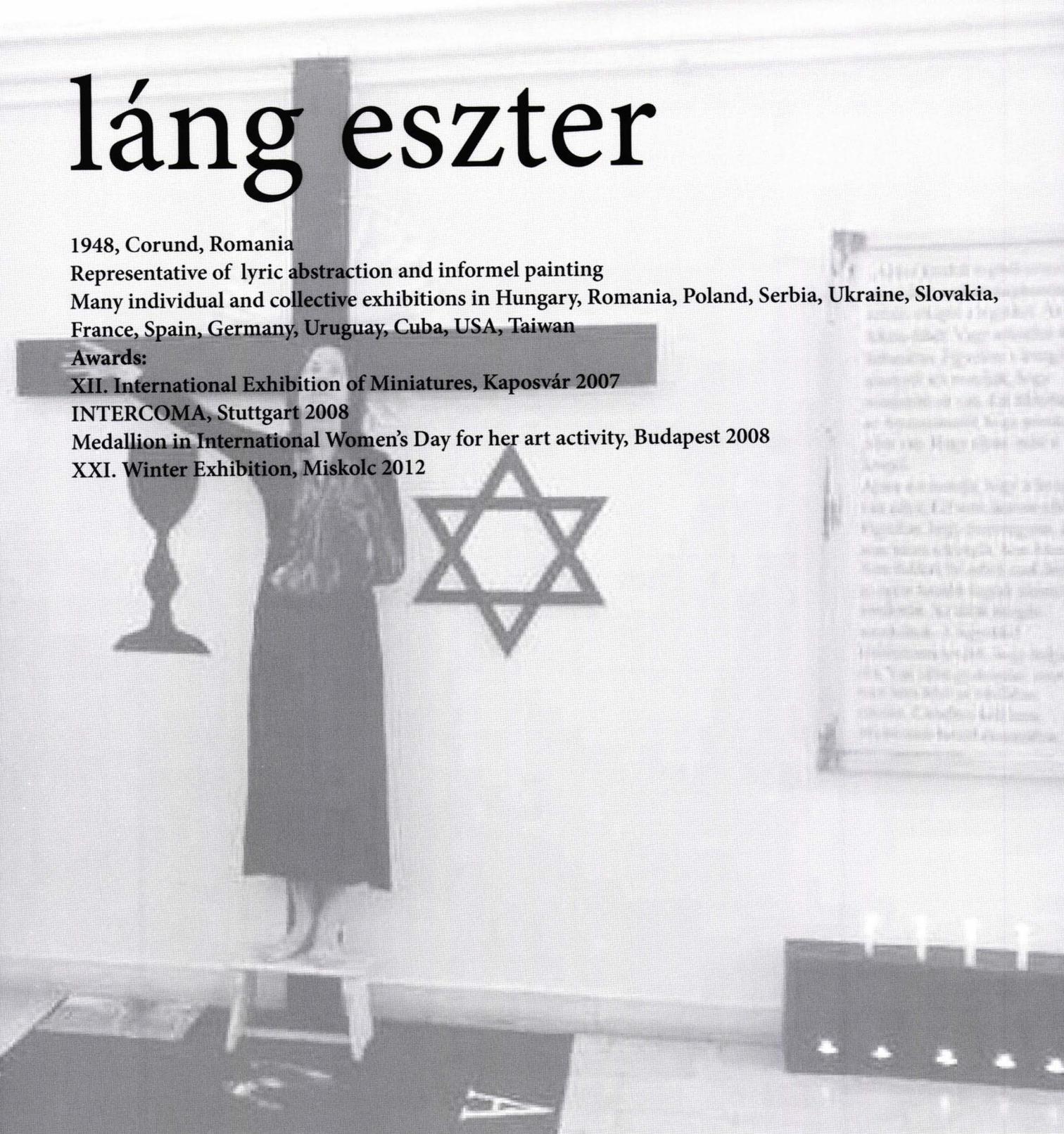
Awards:

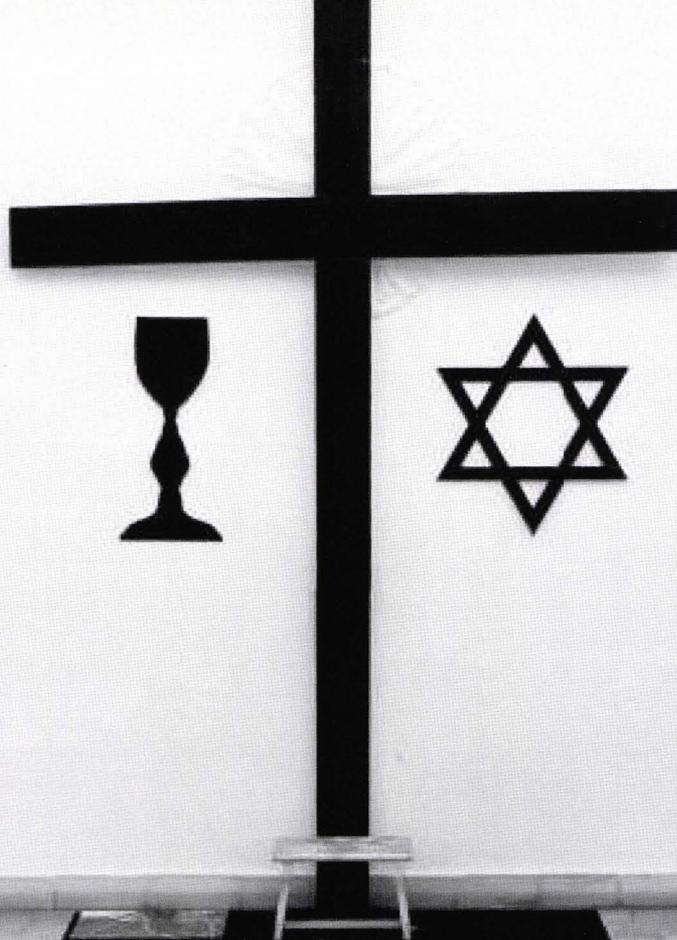
XII. International Exhibition of Miniatures, Kaposvár 2007

INTERCOMA, Stuttgart 2008

Medallion in International Women's Day for her art activity, Budapest 2008

XXI. Winter Exhibition, Miskolc 2012





„Akkor kezdtem foglalkozni, hogy mi az élet, amikor megadtam az élet címet a levegélnek. Az élet létezéséről. Vagy semmi sem volt láthatatlan. Figyeltem a levegőt, amelyről azt mondták, hogy minden ott van. Ez a létezés az az Ágyasútól, hogy minden ott jelen van. Hogy olyan, mint a levegő.

Azért ezt mondták, hogy a levegőnek van színe. Ezt aztán eldöntött. Figyeltem, hogy a levegőnek is van színe a levegőt, így látom. Nem tudtam, hogy az élet, csak az élet az egész, az élet, hogy az élet mindenütt. Az élet, hogy az élet mindenütt. A levegőt észreveszem, hogy az élet az élet. Van élet, gyökere, mert az élet nem lehet az élet, az élet az élet. Csalás, mert az élet az élet. Az élet nem lehet az élet.



miklós szilárd

S-a născut în 1981 la Miercurea-Ciuc, România.

În prezent trăiește și lucrează la Cluj.

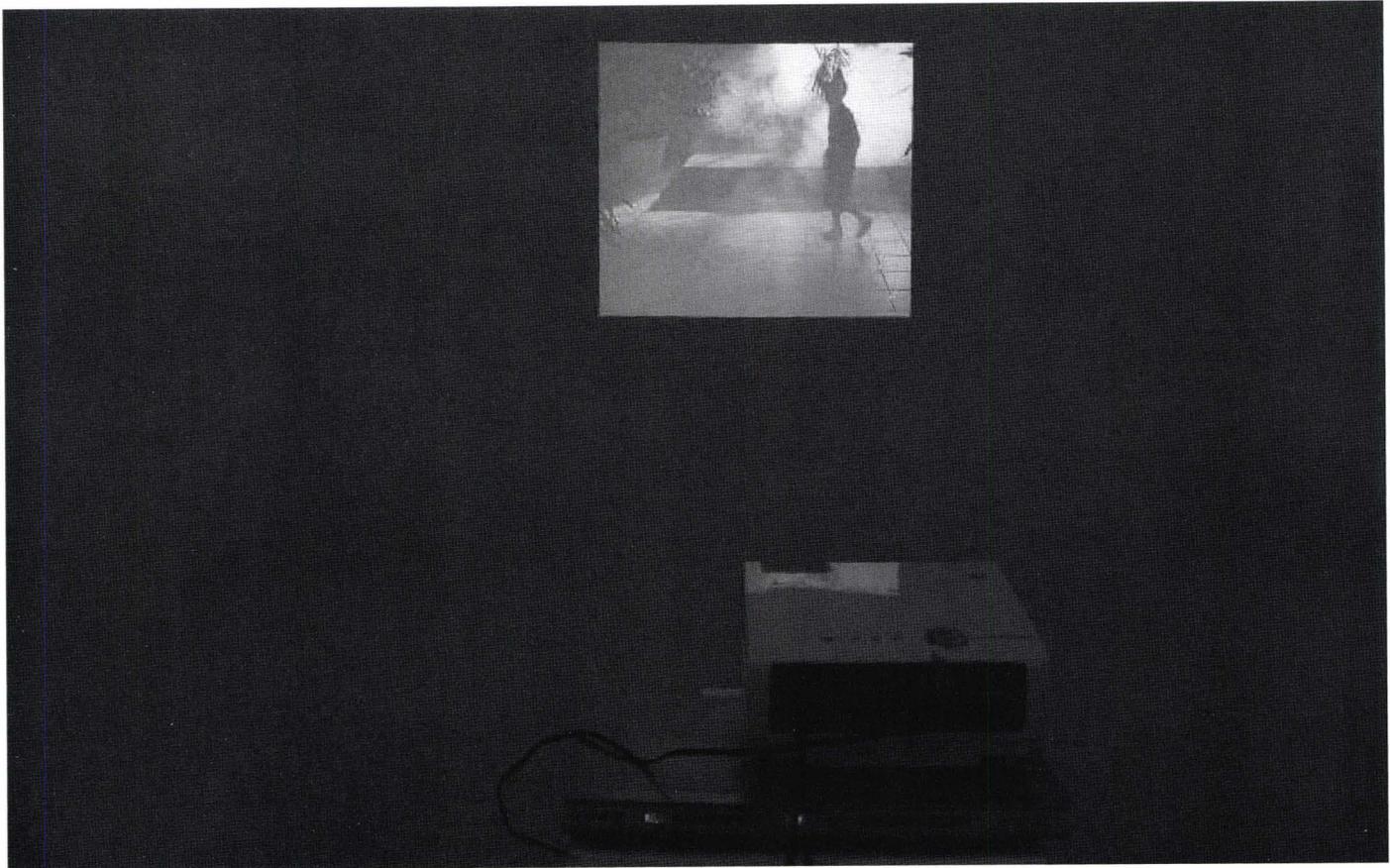
A studiat grafică la Universitatea de Artă și Design din Cluj (2000–2004)

A fost asistent universitar la Universitatea PKE, departamentul de Arte Plastice, Oradea (2005–2007).

El este inițiatorul unor instituții și proiecte non profit din Cluj: Julesz Community (2004–2007),

Tranzit House (2004 – prezent), Protokoll,

ȘPAC – Școala de Artă Contemporană a Oamenilor (2009–2011).



onucsán miklós

Născut în 1952 în Gherla, România, trăiește și lucrează în Oradea, România.

Absolvent al Institutului de Arte Plastice și Decorative "Ion Andreescu" din Cluj-Napoca, secția Ceramică, 1979.

Expoziții personale:

„Unfinished Measurements”, Galeria Plan B Berlin, DE (2011);

“Markings of the working area”, Nicodim Gallery, Los Angeles, USA (2010);

„What I have to do tomorrow, I should have done yesterday”, Galeria Plan B, Berlin, DE (2009).

Expozițiile de grup includ:

Intense Proximity – La Triennale 2012,

Palais de Tokyo, Paris, FR (2012);

Its moving from I to It, curator FormContent, Contemporary Art Gallery of the Brukenthal National Museum, Sibiu, RO (2012);

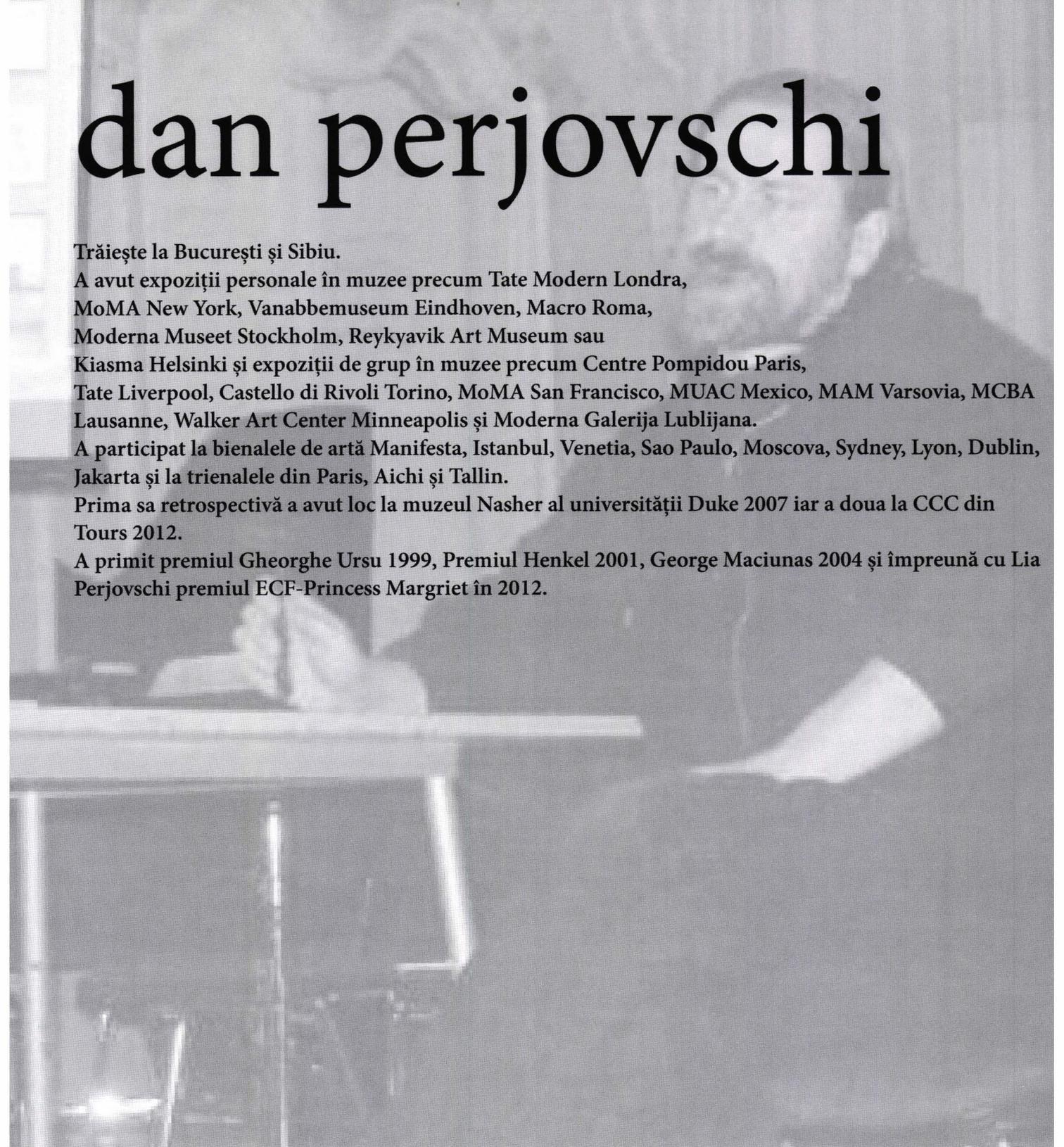
Barricade of Dreams, Trafo, Budapest, HU (2011);

Image to be projected until it vanishes, Museion, Bolzano, IT (2011);

Curated by_Rene Block, ENTREPOT, Galerie Krinzinger, Vienna, A (2010).



dan perjovschi



Trăiește la București și Sibiu.

A avut expoziții personale în muzee precum Tate Modern Londra, MoMA New York, Vanabbemuseum Eindhoven, Macro Roma, Moderna Museet Stockholm, Reykyavik Art Museum sau

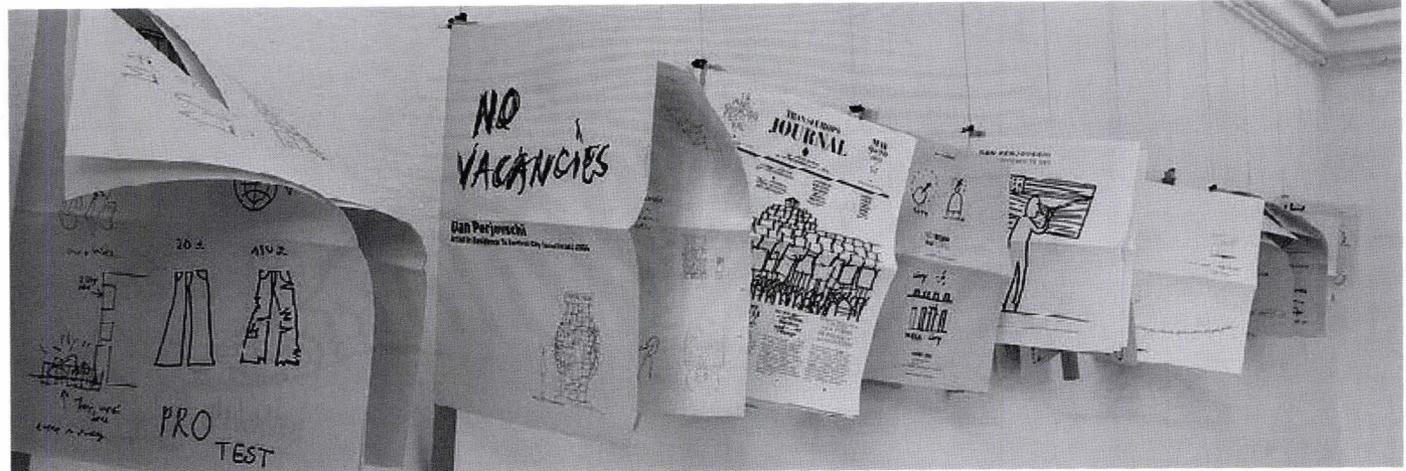
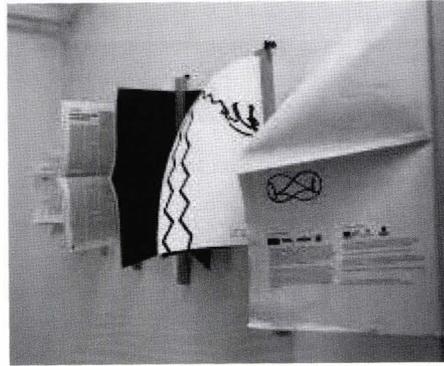
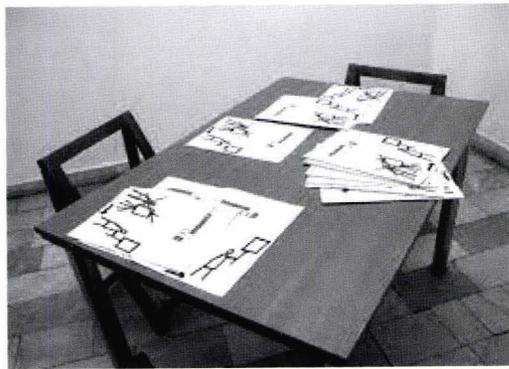
Kiasma Helsinki și expoziții de grup în muzee precum Centre Pompidou Paris,

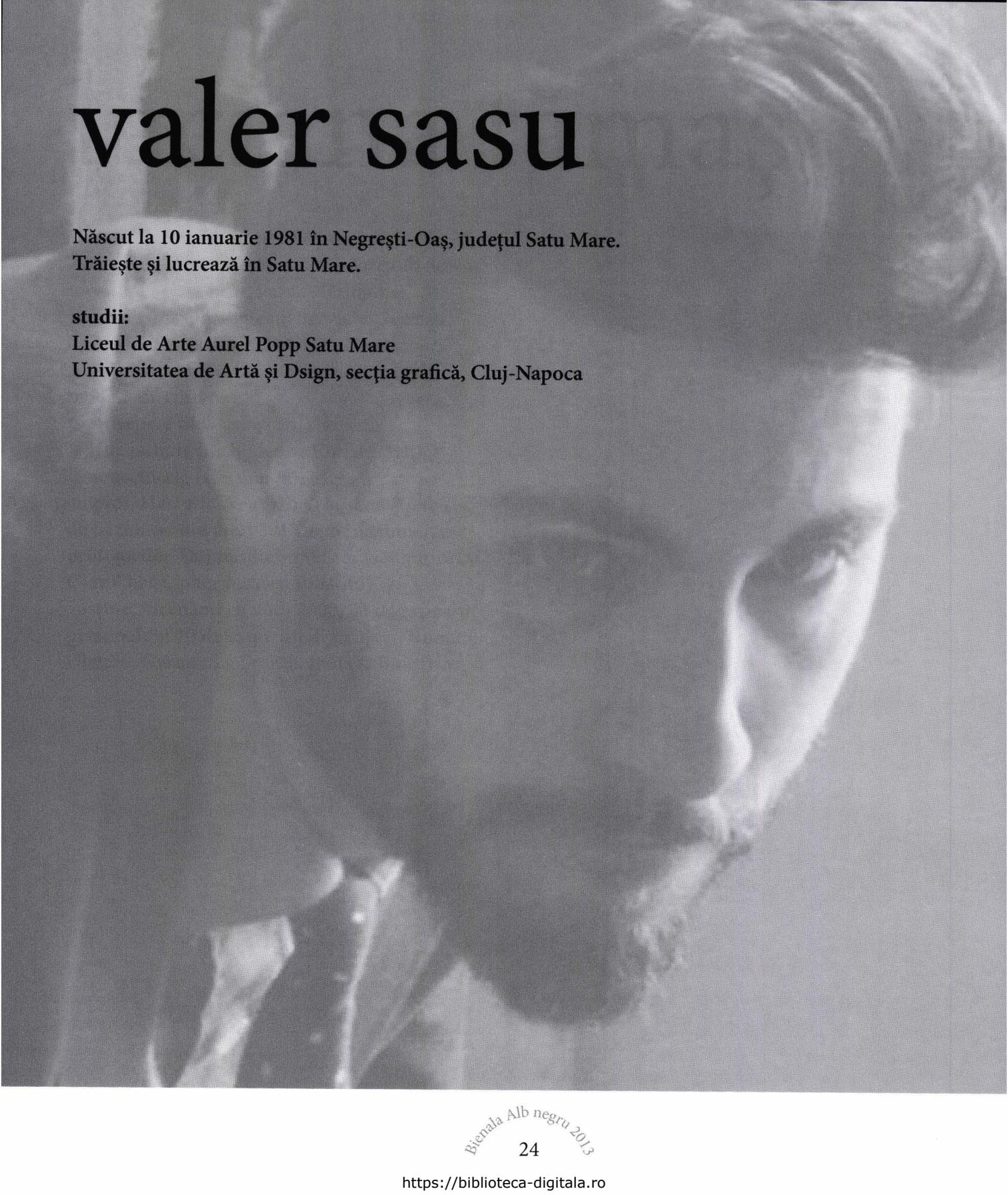
Tate Liverpool, Castello di Rivoli Torino, MoMA San Francisco, MUAC Mexico, MAM Varsovia, MCBA Lausanne, Walker Art Center Minneapolis și Moderna Galerija Lubljana.

A participat la bienalele de artă Manifesta, Istanbul, Venetia, Sao Paulo, Moscova, Sydney, Lyon, Dublin, Jakarta și la trienalele din Paris, Aichi și Tallin.

Prima sa retrospectivă a avut loc la muzeul Nasher al universității Duke 2007 iar a doua la CCC din Tours 2012.

A primit premiul Gheorghe Ursu 1999, Premiul Henkel 2001, George Maciunas 2004 și împreună cu Lia Perjovschi premiul ECF-Princess Margriet în 2012.





valer sasu

Născut la 10 ianuarie 1981 în Negrești-Oaș, județul Satu Mare.
Trăiește și lucrează în Satu Mare.

studii:

Liceul de Arte Aurel Popp Satu Mare

Universitatea de Artă și Dsign, secția grafică, Cluj-Napoca



luciana tămaș

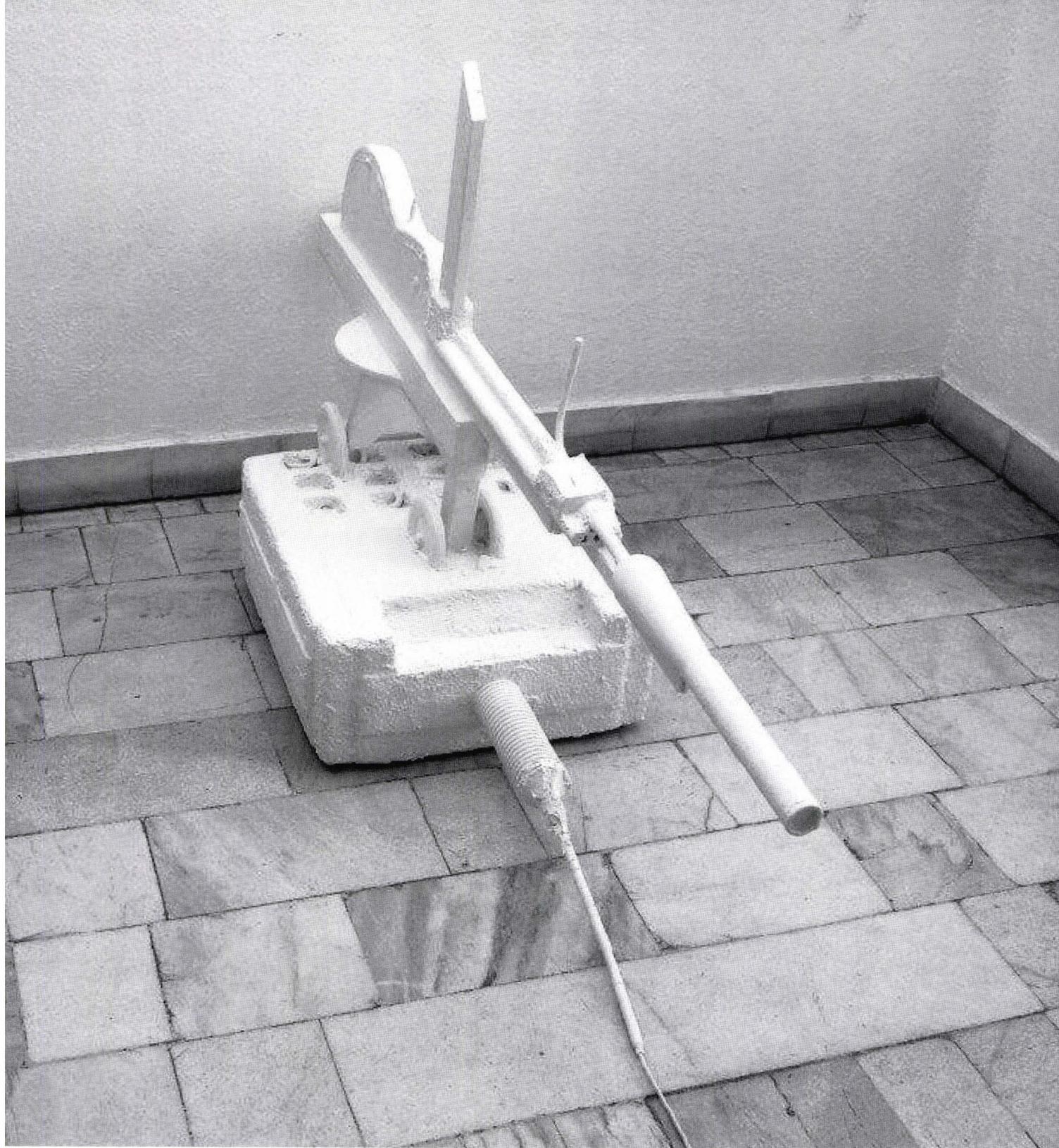


Născută la 9 noiembrie 1992, în Satu Mare.
Absolventă, în 2001, a Școlii de Arte din aceeași
localitate (clasa prof. Paradi Hajnalka).

În anul 2012, prestigiosul Serviciu German
de Schimb Academic (DAAD – Deutscher
Akademischer Austauschdienst) îi acordă
o bursă de cinci ani.

Cu începere din același an, studiază
la Hochschule für Bildende Künste (HBK)
Braunschweig (Germania),
cu prof. Hartmut Neumann (în semestrele
de bază), iar din anul 2013, sub îndrumarea
profesorilor Thomas Rentmeister (sculptură) și
Olav Christopher Jossen (pictură).

Suține, începând cu anul 2000, 23 de expoziții
personale și 20 de expoziții de grup, în România,
Olanda, Germania, Franța, Italia și Bulgaria.



Câteva cazuri de artă publică în Oradea, la începutul anilor '80

Relatarea mea de acum este localizată, temporal, la sfârșitul anilor 70 și începutul anilor 80 ai secolului (deja) trecut, în ceea ce retrospectiv o numim a fi ultima etapă a dictaturii comuniste; instituțional, ne aflăm în contextul Cenaclului Tineretului a Uniunii Artiștilor Plastici din Oradea (ante- Atelier 35), iar spațial, în spațiul public / urban orădean.

În sensul său propriu de loc public, spațiul urban era unul monopolizat de controlul puterii politice. Ca loc de expunere publică a lucrărilor de artă, el era unul deschis exclusiv unei categorii de monumente care răspundeau cerințelor ideologiei politice sau lucrărilor decorative de pe fațadele noilor clădiri. Ori de câte ori se decidea asupra nevoii unui nou monument/nou proiect decorativ era lansat un apel de concurs către Uniune, fiind apoi selectat, de către o comisie a reprezentanților culturali, proiectul câștigător, care se realiza cu finanțarea consiliului de cultură local sau a instituției comanditare. Posibilitatea de a ocoli acest aparat birocratic pentru instalarea în spațiul public a unei lucrări de artă era improbabilă, la fel și cea de realizare, prin această filieră a unor proiecte de artă publică altfel decât pur decorative sau reprezentând teme/personaje istorice, alegorice, ori eroi ai luptei sociale.

Cazurile pe care le voi prezenta mai jos sunt, în anumite sensuri, excepții de la această regulă aparent generală. Ele au fost lucrări de artă publică, au fost realizate oficial – adică prin intermediul instituțiilor –, dar au fost diferite, ca intenții și propuneri, de peisajul general.

În 1979, Károly Kovács a amplasat în vecinătatea Podului Decebal, situat într-o zonă centrală, circulată și populată din Oradea, *Grupul statuar*: nouă figuri umane mai înalte decât mărimea naturală, lipsite de postament, modelate din lut pe o armătură de fier-beton. (il. 1)

Student în al treilea an al Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj, la secția sculptură, Kovács se afla în orașul natal în practica de vară¹, la Trustul de Construcții din Oradea, delegat aici cu hârtii oficiale din partea instituției de învățământ. Realizarea grupului statuar s-a făcut în colaborare cu muncitorii Trustului: armăturile personajelor au fost sudate și finisate în atelierele instituției, au fost transportate la locul amplasării unde li s-a turnat o fundație de beton pentru a fi fixate; zona de lucru a fost împrejmuțată cu panourile de protecție ale Trustului, care a asigurat și transportul lutului. Modelajul s-a făcut într-o noapte, după care panourile au fost înlăturate și grupul statuar a fost integrat circulației pietonale. Pentru amplasarea acestui ansamblu în spațiul public, artistul nu a solicitat acordul autorităților locale și nu a contactat în vreun fel responsabilii de cultură locali.

Ceea ce îl interesa pe Kovács prin această lucrare, din propriile relatări², era, pe de o parte, o „desacralizare” a sculpturii publice monumentale, statuara tradițională, prin scoaterea ei de pe soclu, din dimensiunea de exponat și integrarea ei mai directă în spațiul public, creând contextul unei relaționări sociale cu sculptura. Pe de altă parte, îl preocupa cea de-a patra dimensiune, introducerea în sculptură a unei dimensiuni temporale

¹ Pentru studenții la secțiile cu profil practic al universităților de artă era obligatorie efectuarea, la finalul fiecărui an universitar, a unui stagiu de o lună de practică, constând în lucrul efectiv de producție, fie la o fabrică de profil (e.g. sticlă, porțelan, textile) fie realizarea unei lucrări.

² Discuții cu Karoly Kovacs, decembrie 2011-martie 2012.

altfel decât prin cinetism. Grupul statuar e conceptualizat ca o formă ce are două straturi: structura metalică - un suport care păstrează esența mișcării și a formei -, peste care vine detaliul accidental și perisabil - modelajul de lut. Această formă dublu-stratificată este supusă degradării în timp. Prin intervenția umană și/sau a fenomenelor naturale, lutul se va desprinde treptat de pe armătura metalică, aceasta rămânând în final complet descoperită, dar afirmându-și statutul de sculptură.

În acest prapurs temporal al degradării opere, Kovács identifică două niveluri: timpul obiectiv - cel care degenerează forma - și timpul subiectiv - cel în care se întâmplă conștientizarea trecerii de la suprafață la esență și care aparține receptorului.

După „dezvelirea” *Grupului statuar*, artistul a urmărit și a documentat reacția publicului. S-a filmat în mai multe etape, cu o cameră de mână. Publicul a reacționat variat, de la scoaterea lutului de pe sculpturi, intervenții pe suprafața lui, sau lovituri de pumn, până la admirație, zâmbet și impasibilitate. Documentarea lucrării a fost prezentată în cadrul școlii, pentru evaluarea practicii de vară a studenților, iar în 1981 în cadrul colocviului organizat cu ocazia expoziției *Medium I* de la Sfântu Gheorghe.³

Grupul statuar a stat pe stradă mai bine de o lună, fără să fi fost luat în vizor de autorități. Asta s-a întâmplat doar după apariția unui scurt articol în presa locală despre aceste sculpturi, în care se relatează, pe un ton foarte empatic, întregul proces de realizare a lor, construcția conceptuală a artistului și concursul instituțiilor implicate.⁴

În articol, *Grupul statuar* este prezentat, pe de o parte prin prisma integrării sale firești în peisajul urban și social cotidian:

„La cap de pod, în umbra blocurilor, un grup de oameni de lut s-au alăturat forfotei. [...] Între oameni găbiți, oameni grăbiți. Ca să se întâlnească cu ei, cu acei care merg spre fabrici, spre magazine, la încheierea anului școlar, sau cu cei care tocmai se plimbă. Să se întâlnească și să fie surprinși de această întâlnire... cu arta plastică. Să devină atenți la ea din această apropiere imediată.”

Pe de altă parte, însă, articolul descrie *Grupul statuar* comparativ, pe seama diferențelor care îl delimitează de sculptura tradițională:

“[...] o compoziție statuară: nu una care se înalță monumentală în spațiu, nu una plăcut decorativă, ci una din lut perisabil, un anume ceva care e lipit de pământ și e firesc. [...] cine a mai văzut sculptor care creează pentru a arăta și a vedea o astfel de metamorfoză a operei sale? În termeni obișnuiți: distrugerea ei. Nu așa consideră Kovács Károly: „grupul figurilor din fier-beton este sculptură.” Se poate.”

Totuși, în ciuda notei simpatetice cu care e descrisă facerea lucrării - „plin de sudoare și jertfă” (!) -, ea este în cele din urmă clasată ca „experimentul prietenesc al tinărului aspirant să devină sculptor”⁵. Este greu de spus dacă această afirmație - ca de altfel întreg articolul - trebuie citită în cheia „limbii de lemn” a perioadei, a unei încercări defensive și complice față de subiectul tratat, ca o reflectare fidelă a unui consens general față de statutul de artist, ori ca o asociere a tuturor acestora.

³ Enumăr toate aceste apariții ale documentarului lucrării pentru că până la cartea lui Ujvárossy nu mai există alte referințe la ea.

⁴ Implon Irén, „Héköznapi emlékmű”, în *Fáklya. A Román Kommunista Párt Bihar Megyei Bizottsága és a Megyei Néptanács Lapja*, nr. 150, 27 iunie 1979, p. 2. (Implon Irén, „Monument cotidian”, în *Făclia. Revista Comitetului Județean Bihor al Partidului Comunist Român și a Consiliului Județean*).

⁵ *Ibidem*.

Grupul statuar, redus la „esența” armăturii sale metalice cu vagi urme de lut, a fost dărâmat, cu buldozerul, din ordinul Comitetului de Cultură, nu înainte de a se fi obținut semnătura de accept a autorului.

Înainte de a privi acest episod ca pe (încă un) gest represiv al regimului politic totalitar, cred că trebuie luați în considerare, în analiza lui, o serie de factori. În primul rând stau relațiile între instituțiile statului care au fost implicate – facultatea care își trimite studentul, cu acte oficiale, la Trustul de Construcții Oradea pentru a-și realiza proiectul propus și aprobat, în cadrul universitar, pentru practica de vară; Trustul care îl primește pe delegat și concură la îndeplinirea lucrării; oficialii Comitetului de Cultură local care dărâmă lucrarea, într-o fază finală a ei, dar fără a neglija statutul oficial al acesteia conferit de actele de la facultate, motiv pentru care solicită semnătura de aprobare a autorului. Totodată, lucrarea a fost construită în spațiul public fără a fi avut vreo autorizație, fapt care atrage consecința demontării ei ca măsură pur administrativă în oricare regim politic. Artistul își amintește că evenimentul a provocat unele controverse la nivel local, între oficialii ai Comitetului de Cultură care doreau înlăturarea sculpturii și voci de la Muzeu, care propuneau păstrarea ei.

Statutul oficial al lucrării, definit prin singurele acte care o legitimau, era cel de proiect de practică al unui student, ușor echivalabil unui „experiment” și care asuma, astfel, un caracter minor și efemer; aici, termenul „experiment” negociază absența sau fragilitatea unui cod public potrivit căruia acest tip de manifestare se numără printre semnalele specifice de comunicare asimilabile artei. Sau poate ar trebui luată în calcul, pentru înțelegerea sensului lui în perioadă și o anume valoare de eschivă, de etichetă consimțită de artiști mai degrabă sub formă declarativă decât profund asumată, pentru a ocoli astfel o tratare prea atentă din partea aparatului de cenzură⁶. Asociate și unui tânăr artist (student), „experimentalul” și „efemerul” puteau deschide o mai mare libertate de manifestare și o evaluare mai degajată ideologic din partea responsabililor culturali.

Károly Kovács nu și-a considerat lucrarea un experiment și nu îi atribuie nici retrospectiv un astfel de statut în cadrul biografiei sale artistice. Dimpotrivă chiar, Grupul statuar era mai curând o declarație, un statement, confirmat în lucrări mai târzii și asumat de artist până în prezent, care se referă la funcția socială a artei, la subminarea valorii de obiect de cult ori de obiect de piață a produsului artistic. Lucrarea nu a fost semnată, ca de altfel nici una dintre intervențiile în spațiul public ale artistului, el făcând o asociere directă între semnătura aplicată unei lucrări și statutul de obiect patrimonializabil care i se conferă astfel; produsul artistic, susține el, trebuie instaurat și implementat în realitatea imediată – înțeleasă aici ca spațiu public și social – în loc să devină parte a unor realități artificiale create de muzee sau galerii și implicat în relații comerciale. Lucrarea de artă își are locul în spațiul social, unde este lăsată pentru a-și afirma nu atât obiectualitatea, cât funcționalitatea de depozitar și transmițător al informației estetice. Ea se adresează publicului larg, iar dacă îi provoacă cuiva o revelație senzorială, estetică sau ideatică, înseamnă că și-a îndeplinit funcția. Astfel, lucrarea de artă este teoretizată ca sistem împreună cu corpul social, cu care creează corelații dinamice și interactive.

În discuțiile pe care le-am avut, Károly Kovács a formulat o viziune „materialist-dialectică” (în cuvintele sale) asupra evoluției artei și înțelegerii ei de-a lungul istoriei, în care, etapa la care s-a ajuns marchează transformarea obiectului artistic în „sistem”, prin conferirea unei dimensiuni interactive în corpul și spațiul social și sustragerea lui de sub condiționările pieței.

Legat de posibilele referințe politice ale *Grupului statuar*, Kovács mărturisește că intenția sa nu viza acest registru de interpretare. Personajele grupului nu doreau să illustreze degradarea umană din societatea socialis-

⁶ „La Oradea, expozițiile se declarau de regulă „experimentale”, pentru a eluda verdictul asupra neseriozității atitudinii politico-artistice a autorilor.” Dorel Găină Gerendi, „Tranzit”, în *Arta*, nr. 1/1990, p. 3.

tă; prin figurile înstrăinate și supuse unui proces de descompunere ale muncitorilor de lut nu se aducea o critică a situației socio-politice și economice a perioadei.⁷ Referințele pe care le susține artistul sunt unele estetice, privind statutul și rolul produsului artistic și vizau ideile contrare care funcționau în cadrul breslei și formau consensul public. Iar asta cu atât mai mult cu cât convingerile sale datorează mult unui filon ideatic marxist.

În aceeași direcție a artei publice se înscriu și proiectele ulterioare ale artistului, dintre care unele au fost realizate în Oradea, înainte de 1985, altele, care datează din acea perioadă, rămânând doar formulate sau machetate.

*Land Art (sau Sistem psihoformativ)*⁸ a făcut parte, alături de o instalație și un asamblaj, din lucrarea de diplomă a artistului, susținută în 1981. (il. 2) Lucrarea a fost realizată în colaborare cu arhitecții de la Institutul de Proiectare Bihor care conduceau lucrările de construcție și amenajare a unui nou cartier de blocuri în vestul orașului, actualul cartier Rogerius. Proiectul le-a fost prezentat acestora prin două motivații ecologice foarte relevante pentru contextul respectiv: pe de o parte, mărirea suprafeței verzi dintre blocuri, pe de altă parte posibilitatea pentru constructori de a camufla, în interiorul dealurilor, molozul rezultat din șantier, care trebuia acoperit cu pământul provenit din excavările fundațiilor, materiale care altfel ar fi ridicat probleme de transport și depozitare în alte spații. Artistul a propus săparea a trei gropi mari în care să fie adunate deșeurile de construcție, peste care se așeza pământul, modelat sub forma unor dâmburi, și se sădea iarbă. Conceptual, ideea viza ritmarea spațiului închis între clădirile blocurilor prin alăturarea celor trei forme care creau senzația de presiune, de comprimare, atunci când te aflai între ele, pentru a o amplifica pe cea de deschidere a spațiului, când ieșai din aria lor. Lucrarea s-a păstrat o perioadă dar, nefiind îngrijită zona verde, s-a degradat și a fost distrusă.

În 1982, în aceeași zonă a orașului, Kovács a realizat prima variantă a *Capcanei pentru ploaie*, tot în colaborare cu Institutul de Proiectare, variantă care nu se mai păstrează. Cea de-a doua lucrare omonimă a fost amplasată în stațiunea Băile Felix, fiind o comandă oficială din partea administrației stațiunii. (il. 3)

Capcana pentru ploaie a fost realizată din pietre de caldarâm recuperate, printre ultimele existente în oraș și care au pavat una dintre arterele principale ale acestuia. În perioada respectivă, caldarâmul era înlăturat – sau, după caz, acoperit – în procesul de modernizare și asfaltare a drumurilor publice. Lucrarea a fost amplasată în iarbă, în imediata vecinătate a uneia dintre aleile principale ale stațiunii, căutându-i-se o prezență cât mai discretă în contextul natural, dar în același timp apropiată a căilor de acces pietonal. Nesemnată și fără nici un tip de marcaj care să îi ateste identitatea, *Capcana pentru ploaie* funcționează ca un „sistem”, de această dată în directă corelație cu factorii meteorologici și cu mediul în care e așezată. Relieful său este astfel conceput încât să adune, în câteva ochiuri, apa de ploaie, care creează suprafețe de oglindire și reflectă ambientul imediat.⁹

Chiar dacă sunt singulare ca forme de artă publică netradiționale/neconvenționale în cadrul Cenaclului Tineretului în perioada studiată, exemplele pe care le-am adus în discuție sunt relevante, cred, sub mai multe aspecte.

În primul rând, prin ele se recuperează o dimensiune a artei publice care, chiar dacă poate fi pusă sub semnul unui caz local, izolat și excepțional, nuanțează întrucâtva manifestările și posibilitățile acesteia într-un cadru social monopolizat de regimul politic.

⁷ Interpretarea care i se dă lucrării în Ujvárossy, *op. cit.* notează un conținut subversiv, de opoziție față de arta înregimentată a vremii.

⁸ Documentația lucrării a fost prezentată de artist sub fiecare dintre titluri.

⁹ Lucrarea există și în prezent în amplasarea ei originală și se păstrează într-o stare foarte bună.

Pe de o parte, aceste lucrări au fost concepute pentru a fi integrate contextului social/spațiului urban, argumentându-și utilitatea aici și nu în galerie; ceea ce își propun să articuleze este o altă înțelegere a monumentului public și a modului de conceptualizare a sculpturii. Astfel, ele au fost formulate în contradicție cu ideile prea tradiționaliste ale breslei, pentru a submina ceea ce artistul considera a fi o etapă, depășită istoric dar mult prea înrădăcinată în consensul local, a artei ca obiect și propunând în schimb arta ca proces. Pe de altă parte, însă, artistul accesează pentru implementarea lor filiera instituțională, în cazul *Grupului statuar* sau al *Land art*-ului, a altor instituții decât UAP.

În termeni generali, spațiul public în perioada comunismului era unul confiscat de puterea politică, iar accesarea lui una condiționată de supunerea față de dogma ideologică a acesteia. Cazurile lucrărilor lui Kovács sunt departe de a combate această viziune; ceea ce ele relevă este tocmai existența acelor interstiii mai degajate de rigiditate ideologică care au făcut ca astfel de proiecte să se poată *integra* prin intermediul structurilor sistemului, și nu atât împotriva lor, pe seama gradului mare de mijlocire umană (de *human agency*) în funcționarea instituțiilor și structurilor statului.

Cu toate că în cadrul Cenaclului Tineretului din perioada studiată acest tip de intervenții în spațiul public rămân singulare¹⁰, ele sunt, paradoxal, complet absente din istoriografia artei românești recente, singura mențiune referitoare la ele putând fi găsită într-o foarte recentă monografie a Atelierului 35 orădean, scrisă de artistul L. Ujvarossy.

Acest paradox întrețese, de fapt, o serie de termeni care se situează, unii față de ceilalți, într-o strictă reciprocitate: spațiu public, monument și memorie.

Dacă înțelegem spațiul public după definiția Hannei Arendt, ca spațiu al apariției, iar memoria publică / colectivă ca pe o memorie (cu necesitate) împărtășită care devine vizibilă în spațiul public¹¹, putem considera că memoria comună funcționează ca un revelator de neocolit în construcția spațiului public. Aici monumentul este doar una din formele de marcare - ori de instrumentalizare - a acestei memorii.

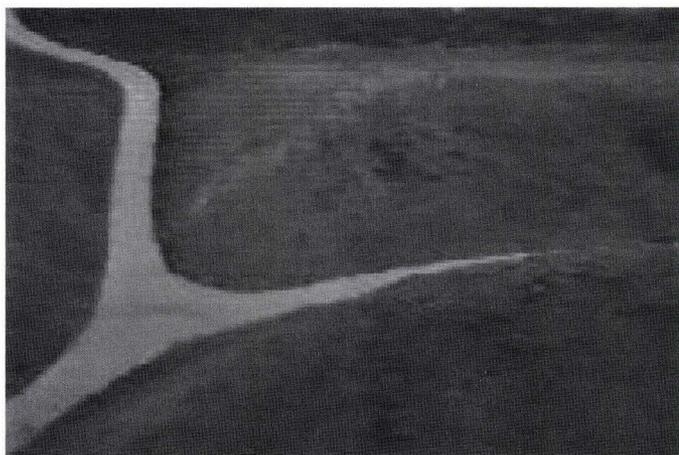
Capcana pentru ploaie, singura care se mai păstrează dintre exemplele prezentate, își îndeplinește și acum funcția pe care i-a conferit-o artistul, rămânând, totodată, bine ascunsă în plin loc public, dintre cei care știu de existența ei, numărându-se din ce în ce mai puțini. Iar asta pentru că, unei memorii împărtășite, i se substituie, în prezentul nostru, o „privatizare” a istoriei recente, o împărțire a trecutului în „al tău” și „al meu”, care ne îndepărtează de găsirea aceluia teritoriu comun pentru demararea construcției de spațiu public.

¹⁰ Károly Kovács a părăsit țara în 1985, plecând mai întâi în Ungaria pentru a se stabili, în '87, în SUA.

¹¹ Edward S. Casey, *apud*. Celia Ghika, „Violența monumentală”, manuscris.



Il. 1. Károly Kovács, *Grup statuar*, 1979, stop-cadre din film 8 mm.



Il. 2. Károly Kovács, Land art (Sistem psihoformativ), 1981, stop-cadre din film 8 mm.



Il. 3. Károly Kovács, Capcană pentru ploaie, 1982.

Prima mondializare culturală la Baia Mare, 1896

Prima mondializare¹ a avut loc odată cu instalarea epocii industriale, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Încă de la acea dată se tindea spre o piață unică, în care produsele, serviciile, capitalul și persoanele să circule în libertate deplină, fără a fi constrânși de frontierele și barierele culturale, economice și politice. Perioada sus amintită este marcată de circulația persoanelor spre continentul american, emigrarea fiind una din soluțiile de la acea epocă, în care Europa era măcinată de conflicte. Scăderea prețurilor билетelor de transport a dus la dezvoltarea dinamicii populației. Autorii Suzanne Berger și Robert Richard prezintă cele două situații, care nu sunt deloc similare și nu suportă așadar comparații. Prima mondializare aparține perioadei 1870-1914, iar a doua este realitatea în care trăim, care nu poate nicidecum învăța din greșelile trecutului. Amploarea fenomenului mondializării actuale nu a fost niciodată atinsă până acum în istorie, el neavând repere comparative în acest sens. Dezvoltarea tehnologică este situată la nivel de vârf, permițând schimburile și asimilările tot mai rapide. *“Omenirea nu tinde să fie “una singură” decât de la sfârșitul secolului al XV-lea. Până atunci, și tot mai mult pe măsură ce ne întoarcem în trecut, ea a fost împărțită între planete diferite, fiecare dintre ele adăpostind o civilizație sau o cultură a ei, cu originalitățile și cu opțiunile de lungă durată ale fiecăruia.”*²

Termenul **mondializare** a fost clasificat la început ca aparținând economiei, extinzându-se azi în spațiul politic, social și cultural. Niciodată în istorie însă, nu s-a întâlnit un fapt economic fără ecou în lumea socială și culturală; de cele mai multe ori aceste sfere, se oglindesc una în alta și se determină reciproc. Noile descoperiri științifice au dat posibilitatea oamenilor de a circula în libertate, împreună cu bunurile și produsele create de către ei, iar mijloacele de comunicație s-au dezvoltat în ritm galopant, cucerind în fiecare secundă noi spații. Informațiile din toate domeniile sunt accesibile în orice moment și context, iar viteza este motorul tuturor acestor schimbări.

Reversul medaliei este frica multor societăți actuale în fața excluderii din fluxul mondial. Raportul centru-periferie amintit de Ghassan Salame³ transformă relația dominatori, dominați, în incluși și excluși. Dacă până acum mondializarea a făcut frica multora dintre specialiști, în contextul actual, când fenomenul devine o necesitate, excluderea din centrul atenției prezintă pericolul major. Privarea de marile rețele de comunicație, de învățământul de ultimă oră, legătura cu exteriorul, lipsa de acces la limbile străine sunt tot atâtea pericole ca și cel al pierderii identităților locale și a tradițiilor culturii naționale. Mondializarea oferă indivizilor posibilitatea de deschidere spre noi orizonturi care le dă fiecăruia libertatea.⁴ Cetățeanul este astfel liber să își regăsească identitatea, nefiind legat și legitimat așa cum spune Mario Vargas Llosa în funcție de limbă, credință și tradiție. Individul este liber să își aleagă singur destinul pe care și-l dorește.

¹ Berger Suzanne et Robert Richard, *Notre première mondialisation. Leçons d'un échec oublié*, op. cit., p. 5

² Fernand Braudel, *Structurile cotidianului*, op. cit., p. 361

³ Entretien avec Ghassan Salame, *La recomposition du monde, Les rapports Nord-Sud après la guerre froide*, p. 142

⁴ Mario Vargas Llosa, *Cultures locales et mondialisation*, revue Commentaire, numero 91, automne, 2000, p. 507

“Nu putem numi o civilizație viabilă decât pe aceea capabilă să-și exporte bunurile departe, să strălucească... Pentru o civilizație, a trăi înseamnă deopotrivă a fi capabil de a da, de a primi, de a împrumuta”⁵.

Dacă nu pot fi comparate, ceea ce rămâne ca punct de referință dintre cele două perioade este parcursul acestora. Mondializarea actuală își are izvorul în dezvoltarea tehnologică din prima perioadă. Dar fragilitatea pe care a arătat-o acest sistem încă de la începutul său nu poate constitui o lecție care să descurajeze direcțiile actuale, ce nu mai pot fi schimbate. Tindem cu toții spre acest fel de funcționare planetară, care se dezvoltă tot mai puternic, în ciuda experienței anterioare. Cu toate că impresia generală este cea de libertate totală, în care frontierele nu mai există, sau au existat doar parțial, din cauze de conflicte temporare, în cazuri extreme de criză realitatea este alta, și descoperim cu stupeoare că suntem puși în fața unui fapt cu care ne confruntăm de secole. Frontierele există și nu sunt suprimate în totalitate. De asemenea, conceptul de națiune și naționalitate este atât de puternic ancorat, încât el acționează și asupra economicului, capitalul fiind asociat unui teritoriu, lăsând descurajată orice inițiativa a celor ce privesc libertatea totală.

“Cuvintele “ cultură ” și “ civilizație ”, după faimoasa definiție dată de Edward Tylor în 1871, desemnează această “ totalitate complexă care conține cunoștințele, credințele, artele, legile, morala, obiceiul, și toate capacitățile achiziționate de om ca membru al societății. ”⁶

Tradiția este după Jean-Pierre Warnier un produs secular, în comparație cu filmul și serialele televizate, produs cultural actual, care există pentru a fi consumat în scurt timp. Ambele producții culturale coexistă azi. Motivul pentru care mondializarea culturală este asociată problematicii de piață este în primul rând faptul că producția culturală actuală se folosește foarte mult de distribuția pe piață, cultura fiind o valoare mult prea mare pentru a fi abandonată. Noua politică a pieței valorilor culturale este clădită pe mediatizare prin inventarea vedetelor.

Colonia Pictorilor, așezământ artistic, a fost fondată în 1898, la inițiativa pictorului și pedagogului maramureșean de origine armeană Simon Hollosy (1857-1918), prin Hotărârea Primăriei orașului Baia Mare din 27 martie 1898, ”pentru instituirea unei colonii de pictură permanente la Baia Mare.” Atunci, municipalitatea, reprezentată de primarul Oliver Thurmann, a decis construirea unui număr de 8 ateliere, câte unul pentru fiecare din semnatarii scrisorii adresate Consiliului orașului Baia Mare: Hollosy Simon, Károly Ferenczi, Bela Grünwald, János Thorma, István Réti, Oszkár Glatz, Csók István, Horthy Béla. Demersul nu a fost finalizat imediat, în evoluția edilitară existând mai multe etape, fiecare dintre acestea concretizându-se prin anumite construcții care alcătuiesc astăzi patrimoniul a ceea ce se numește *Colonia Pictorilor Baia Mare*.

Vreme de un secol, aici au activat, temporar sau permanent peste 3000 de artiști plastici din Anglia, Austria, Cehia, Croația, Elveția, Franța, Germania, India, Italia, Norvegia, Olanda, Polonia, România, Rusia, SUA, Slovacia, Spania, Suedia, Ucraina, Ungaria, Yugoslavia.

În acea perioadă au apărut la Moscova – *Mir Isskustva* (Lumea artei), în Franța grupul de la Pont Aven – *Les nabis* (Profeții), în 1889, în capitala Bavariei, *Münchener Sezession*, în 1892, la Baia Mare, în Transilvania, *colonia artistică* locală (1896), la București *Societatea «Ileana»* (1897) și grupul «*Tinerimea Artistică*» (1901), la Viena *Wiener Sezession* (1897), în capitala Prusiei, *Berliner Sezession* (1898).

Aceste spații de creație au fost concepute atunci, acum un secol, când activitatea de bază a Școlii Băimărene era pictura. Specificul funcționalității lor este legat de specificul utilității pe care o deserveau. Ele sunt azi piese

⁵ Braudel, 1949, p.101.

⁶ Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, Editions La découverte, Paris, 2003, p. 5

frumoase ale istoriei noastre de care ne bucurăm de fiecare dată, în special atunci când descoperim admirația celor care vin pentru a se întâlni cu acest loc.

Așadar, orașul trăiește, se transformă, evoluează, împreună cu el și omenirea, arătând astfel că există nevoi care se nasc și care nasc noi deprinderi, noi gesturi, noi atitudini. Totodată modalitățile de expresie specifice artei actuale și contemporane sunt altele decât cele de acum un secol, timp în care acest loc a fost creat și conceput pentru a servi cerințelor unei Școli de Pictură. Atelierele construite și concepute atunci serveau pictorilor. Mai apoi, în anii 1970 s-au construit ateliere pentru sculptori. Azi specializările s-au multiplicat și diversificat, așa încât se cere să răspundem și noilor tendințe.

Mai mult, deschiderea spre lume, este imperativ necesară, pentru că valoarea acestei Școli Băimărene de Pictură a fost dată de artiștii și profesorii veniți din exterior. Azi acest fapt se poate face prin prezența artiștilor la simpozioane, colocvii, expoziții, dezvoltând proiecte soft ce să permită aceste schimburi. Însă fără a avea o infrastructură necesară și minimă pentru aceste schimburi reciproce, posibilă doar prin proiectul de reabilitare a Coloniei Pictorilor, rămânem la stadiul în care știm dinainte locul fiecăruia în sălile de expoziție.

Artistul este și a fost considerat dintotdeauna vârful de lance al unei societăți, prin faptul că este un vizionar, fiind totodată purtătorul de progres. Prin sensibilitatea și deschiderea spre nou care îl caracterizează, artistul este cel care vede înainte evoluția unei comunități. A fi împotriva evoluției, a fi ancorat doar într-o istorie subiectivă, creionată de interese personale, sau de multe ori de ignoranța unor etape ale aceleiași istorii cu care ne legitimăm, este un neajuns meschin. A gândi doar pentru sine, fără a fi preocupat de generațiile care urmează și au și ele dreptul la ceva din ceea ce am primit și noi și de care ne-am îndestulat, crezând că după noi vine potopul, este la fel de lamentabil. Istoria artei arată nenumărate exemple din care constatăm că proiectele și realizările artiștilor au fost atât de avangardiste pentru vremea în care au fost puse în operă, încât devin actuale doar după mai multe secole și ne bucură și azi, făcând parte din patrimoniul mondial.

Ne pregătim așadar pentru abordarea practică și pragmatică a Proiectului de conservare, restaurare și reabilitare a Coloniei Pictorilor, pentru a pune în valoare acest patrimoniu de valoare internațională atât pentru Municipiul Baia Mare cât și pentru identitatea europeană contemporană. Totodată se dorește crearea infrastructurii și sistemul logistic necesar pentru promovarea activității artistice actuale.

Conservarea, restaurarea și reabilitarea monumentului istoric Colonia Pictorilor este azi imperativă și presupune în primul rând respect pentru ceea ce au conceput înaintașii noștri acum un secol. Cercetările întreprinse, cuprinse în studiul de fezabilitate realizat pe parcursul anului 2013, în conformitate cu cerințele Ministerului Culturii, în regimul monumentelor istorice, prezintă două versiuni. Studiul ne arată faptul că pe parcursul unui secol s-au făcut intervenții asupra arhitecturii acestui patrimoniu, chiar intervenții majore, atât de estetică cât și de funcționalitate. Aceste modificări erau cerute de coordonatele timpului respectiv. E vorba de anii 1970, când pavilionul central ale ansamblului arhitectonic s-a transformat parțial în spațiu expozițional prin ajustarea de noi corpuri la arhitectura inițială. Tot așa, toate edificiile construite la început de secol XX au suferit modificări autorizate sau nu, care au schimbat major arhitectura inițială.

Școala Liberă de Pictură de la Baia Mare este definită prin complicitatea dintre patrimoniul material și cel imaterial ce îl însumează. Acest concept înglobează atât edificiile construite începând cu anii 1900 ce au primit caracterul de patrimoniu arhitectural prin timpul care a trecut peste ele, dar cel mai important este patrimoniul imaterial al ideii de școală, un fenomen, un crez care a reunit sub diverse forme artiști din întreaga lume.

Bibliografie:

- Berger Suzanne et Robert Richard, *Notre première mondialisation. Leçons d'un échec oublié*, op. cit., p. 5
- Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, Editions La découverte, Paris, 2003
- Fernand Braudel, *Structurale cotidianului*, op. cit., p. 361
- Mario Vargas Llosa, *Cultures locales et mondialisation*, revue Commentaire, numero 91, automne, 2000
- Entretien avec Ghassan Salame, *La recomposition du monde, Les rapports Nord-Sud après la guerre froide*

Casapo porului Instalație în spațiul public

Casapo porului este un joc de cuvinte în care silabele se leagă între ele puțin altfel decât în mod obișnuit, fiind titlul unei lucrări concepute de tânărul artist sătmărean, Vlad Iepure, unul dintre cei mai vrednici colaboratori ai secției de artă a Muzeului Județean Satu Mare. Încă din timpul studenției ne-a prezentat proiecte curajoase din punct de vedere conceptual¹. Purtam discuții foarte interesante despre activitatea lui, a colegilor săi de la Academia de Arte Vizuale din Cluj Napoca și despre evenimentele pe care ni le propunea. Pentru că el venea pe la muzeu doar în vacanțele studențești sau în scurte vizite în cursul semestrelor, nu întotdeauna ideile lui se puteau materializa în felul și timpul gândit de el, dar întotdeauna se găsea o modalitate de a-i împlini o parte din intenții.

Nu știm când s-a născut ideea proiectului *Casapo porului*, dar nouă ne-a fost făcută cunoscută în toamna anului 2012, în timpul unei șederi mai lungi a lui Vlad în Germania. Din mai multe schimburi de mesaje, pas cu pas a-nceput să prindă contur gândul artistului de a realiza o instalație, la întoarcerea sa în țară. Acest lucru era planificat să se întâmple în vacanța de iarnă. Primul pas pe care l-a făcut, a fost achiziționarea materiei prime din Germania. În momentul sosirii sale în oraș, trebuiau definitivați termenii proiectului și începute lucrările.

Ceea ce propunea artistul, era o instalație de mari dimensiuni care să fie amplasată în curtea interioară a Muzeului de Artă. Aceasta trebuia să fie o replică în miniatură a sediului Parlamentului României, clădire gigantică, mult mediatizată în întreaga lume, cunoscută de români sub numele de Casa Poporului. Materialele alese de autor pentru realizarea instalației erau baloane longiline, colorate, cu care se putea țese rețeaua ce urma să configureze clădirea. Lucrarea trebuia să fie poziționată în așa fel încât, în timpul programului de vizitare, când porțile erau deschise, să poată fi văzută nu numai de publicul vizitator ci și de trecători. Această expunere, încă în instituția muzeală, dar care se adresa și trecătorului ce nu intenționa defel vizitarea muzeului, reprezintă de fapt, încă inconștient, **primul pas** în relația instalației cu trecătorul din spațiul public. În această intenție a expozantului, raportându-ne la vectorul spațial, trecătorul oarecare capătă primordialitate în fața vizitatorului.

Sosit în oraș, primul drum al artistului a fost la Muzeul de Artă. Problemele care se puneau în discuție erau legate de rezistența materialului instalației, pe de o parte, dar și a programului instituției în aglomerarea de zile de sărbătoare, nelucrătoare, zile în care muzeul era închis, rezultând imposibilitatea de a fi vizibilă publicului. Aceste probleme au generat o primă soluție; i-am sugerat artistului să expunem instalația în fața muzeului, o **prima abatere de la regulă**. Acesta era deja **al doilea pas** spre a scoate această lucrare din incinta consacrată a muzeului, în spațiul public. Dar având în vedere perioada în care se întâmplau lucrurile, s-a propus și mai curajos, amplasarea ei în centrul civic al orașului, pe platforma scărilor dinspre digul Someșului, unde

¹ Dintre inițiativele lui Vlad Iepure amintim două expoziții de grup, amândouă găzduite de Atelierul Memorial Aurel Popp din Satu Mare. Una a fost “**Expoziție de duzină**” realizată cu un grup de artiști tineri sătmăreni în 2008. Cealaltă a fost o expoziție națională care a fost itinerată în mai multe orașe studențești sau de reședință a artiștilor expozanți, “**Întrunire II**”.

se adună lumea la trecerea dintre ani. Deși ezitant la început, acesta a fost deja **pasul al treilea**, în care instalația nu mai avea pentru public, nici o legătură cu muzeul.

Pentru materializarea acestei intenții, trebuia obținută o aprobare (vezi Anexa 1) din partea Primăriei. Demersurile, deși la vremea respectivă, măcinați de nesiguranță, ni s-au părut foarte sofisticate, privind retrospectiv, au primit un feedback rezonabil din partea instituției, care, la rândul ei, pregătea sărbătoarea populară. Primăria a oferit și o sponsorizare simbolică a evenimentului.

Faza cea mai grea a acțiunii abia acum începea. Zeci și sute de baloane trebuiau umflate. Aceasta presupunea nu numai mână, dar și un spațiu de lucru. În acest moment apare **a doua abatere de la regulă**: muzeul nu numai că nu a găzduit lucrarea fiind și părtaș la acțiunea de scoatere a ei în spațiul public, dar asistăm și la o inversare de roluri, devenind atelier de lucru al artistului. Cu consimțământul conducerii muzeului, acțiunea de pregătire a materialului s-a făcut în două săli din muzeu, care în acel moment nu găzduiau evenimente.

Un lucru care trebuie remarcat în împlinirea conceptului proiectului a fost alcătuirea grupului de execuție, format din prieteni de generație ai autorului. *Singura garanție de care dispune un artist rezidă în convingerea pe care o determină și adeziunea pe care o naște într-un grup*². Fiind zile în care muzeul era închis, condițiile de lucru în sălile neîncălzite erau destul de neplăcute. Deși se lucra în paltoane (Fig. 1) credința tinerilor³ în proiect a generat o atmosferă deosebită, plină de veselie și umor. Baloanele au fost umflate cu pompe de aer (Fig. 2) pe care și le-au adus băieții. Odată cu realizarea primelor rețele din baloane, s-au făcut și primele fotografii (Fig. 3, 4). Printre ajutoarele lui Vlad Iepure i-am identificat pe Cătălin Ardelean, coleg grafician, precum și pe Raluca Boca, Daniel Duka și Andrei Mărginean.

Când elementele din compunerea instalației au fost terminate, a început transportul lor pe platforma centrală. 30 decembrie 2012. Era prima ieșire în fapt, în spațiul public, a componentelor creației abia încheiate. În grupuri mici, câte doi, câte trei, au umplut trotuarele largi ale centrului cu neobișnuitele pentru trecătorii curioși, subansamble. Materialul viu colorat, moale și amintind fiecăruia de copilărie, deși de dimensiuni mari, (Fig. 5, 6) era foarte ușor. A urmat compunerea modulelor. Cea mai spinoasă problemă care a apărut, a fost cea a ancorării pe suprafața platformei. Prin bunăvoința ultimilor funcționari ai Primăriei care mai zăboveau cu treburi înainte de sărbători, prin depozite s-au găsit scânduri și bare de metal care au fixat *Casapo Porului* de platformă, integrându-se pentru puțină vreme în arhitectura centrului civic (Fig. 7, 8). De menționat este faptul că amplasamentul avea o vizibilitate foarte bună pentru trecătorii ce traversau piața, liber de aglomerarea îmbâcsită a reclamelor care au invadat treptat spațiul urban⁴.

Prin instalația realizată s-a încercat redarea formei modulare, piramidale, în trepte a Casei Poporului iar pentru o identificare mai ușoară cu aceasta, autorul a încheiat-o cu un tricolor din baloane. În fața ei a fost plasat un banner funcționând ca afiș al evenimentului (vezi Anexa 2) pe care era specificată denumirea lucrării, tot pentru ca privitorul să facă legătura între instalație și titlul ei.

² Jean Duvignaud, *Sociologia artei*, Ed. Meridiane, București, 1995, p 31.

³ „Pentru mine spațiul de lucru a creat o implicare intensă, o genială artă și o piesă remarcabilă” Daniel Duka

⁴ René Berger, *Mutația semnelor*, Ed. Meridiane, București, 1978, p. 111. “Publicitatea nici ea nu ne cruță nici o clipă. Făcând abstracție de orice considerație morală, ea ne dă prodigioasa înflorire sub formă de afișe, de însemne luminoase, de firme, ... cu atâta independență încât nimic nu-i mai stă în cale”

Terminată, instalația a fost înprejmuită cu o bandă de atenționare folosită de echipele de intervenții la rețelele publice de instalații și a fost lăsată pradă privirilor și eventualelor gesturi ale trecătorilor sătmăreni, care, să recunoaștem, nu au încă un exercițiu al unor astfel de experiențe stradale.

Vernisajul a fost cu emoții pentru toți cei care au contribuit la realizarea proiectului. Instalația trebuia să reziste în spațiul public! Au fost prezenți prietenii, invitații artistului și presa. Cu acest prilej Vlad Iepure a oferit un interviu unei televiziuni locale, în care și-a prezentat lucrarea și mesajul ei. Un discurs elevat, concis și direct: lipsa de direcție a clasei politice, starea generală confuză creată de instabilitatea politică, lipsa moralității, situații ce necesită combatere prin civism. *Intenționalitățile profunde sunt întotdeauna incluse în operă.*⁵ Din nefericire postarea a disparut în câteva zile⁶. Păcat. Cei ce au retras-o nu au înțeles că *arta nu este decât rareori reprezentarea unei ordini. Este mai curând o contestare permanentă și anxioasă a acesteia.*⁷ Dar încă din 2012 comunitatea internaută era activă. Mesajele primite de artist au dovedit o profundă și matură înțelegere din partea receptorilor⁸.

Lucrarea nu a rezistat decât câteva zeci de ore. Ceea ce nimeni n-a prevăzut inițial, era faptul că era o lucrare „de zi”, adică avea culoarea și forma vizibile doar la lumina zilei. O instalație de iluminat încorporată sau focusată pe ea, i-ar fi conferit vizibilitate și noaptea. Sau poate ar fi topit-o... Dar, orice intenție concretizată aduce creatorului experiență. Și până la urmă, după cum am mai spus, orice om se clădește ca rezultat al întâlnirilor și experiențelor trăite.

Bibliografie:

- René Berger, *Mutația semnelor*, Ed. Meridiane, București, 1978
Jean Duvignaud, *Sociologia artei*, Ed Meridiane, București, 1995
Eugen Schileru, *Preludii critice*, Ed. Meridiane, București, 1975

⁵ Eugen Schileru, *Preludii critice*, Ed. Meridiane, București, 1975, p. 47

⁶ “I searched for the news article on-line and could not find it... had they removed it or what?... Genial idea to use the balloons!!!... so much direct and hidden meaning, it makes you laugh and cry at the same time. This model would apply to many countries in the world not just Romania. Submit a prototype to an international expo, you can't go wrong!!!” (ESO)

⁷ J. Duvignaud, p 47.

⁸ ...și-atunci s-a înălțat din turela unui tanc multicolor (cam șubred, ce-i drept) și s-a pornit voinicește spre (r)Evoluție... (AAA), “dragule, pt. următorul prototip schimbă titlul instalatiei cu „Situatia politică actuală și stabilitatea economică a țării”. printre balonașe potzi planta pancarte cu slogane de genul „Vindem aer cald la balonaș, suntem specializati în așa ceva!!!” (ESO), “lucrarea a ieșit mai haotică decât îmi doream :))) ... dar mai potrivită situației politice actuale.... ceea ce mă face să mă îngrijorez cumva.. dar vor urma și alte prototipuri...” (VI), “Nu este mai haotică decât situația actuală. Deci nu ai motiv de îngrijorare. Motive aveai doar dacă apărea careva cu o ceapă!” (RC) s.a.



Primăria Municipiului Satu Mare

P-ta 25 Octombrie Corp M

tel : 00-40-261-807569

fax : 00-40-261-710760

Nr. 48538 / 27.12.2012

**Către
Muzeul de Artă**

Urmare a solicitării dumneavoastră privind aprobarea amplasării unui obiect artistic în perioada 28 decembrie 2012 – 04 ianuarie 2013 în locația P-ta 25 Octombrie scări acces dig, vă comunicăm

ACORDUL FAVORABIL

pentru amplasarea acestui obiect care va face parte integrantă din evenimentele organizate cu ocazia Sărbătorilor de Anul Nou oferite cetățenilor municipiului Satu Mare.

Primar
Dr. Coica Dorel Costel



Birou Control Comercial și
Autorizații De Funcționare
Floria Maier

Compartiment Evenimente
Cultură Educație Sport
Natalia Covaci

Anexa 1.

Anexa 2.

Primăria Satu Mare Consiliul Județean Satu Mare
Muzeul Județean Satu Mare - Secția de Artă

Vlad Iepure

**Casapo
Porului
E-ul societatii...**

ora 17:00
30.12.2012

P-ta 25 Octombrie
(platoul de langa prefectura)



Fig. 1.



Fig. 2.

Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.

Fig. 8.



MESAJUL ARTISTIC IN SPATIUL PUBLIC – 2013 Satu Mare



Imagine din timpul vernisajului de la Satu Mare, 2013

Spațiul Expozițional de Artă Contemporană MAGMA din Sfântu Gheorghe, înființat de artiștii vizuali Barnabás Vetró, Attila Kispál și Ágnes-Evelin Kispál este o inițiere artiști pentru artiști. Programul expozițional este bazat pe o concepție care focusează pe arta contemporană, având mai mare accent pe arta conceptuală și new media. MAGMA este un artist-run space cu un concept „artist-curatorial” definit, care alături de expoziții individuale sau de grup inițiază proiecte ca producție artistică, prezentări, artist-talk-uri, dezbateri, proiecții de filme, ateliere, publicații online și offline.

Funcționarea spațiului este susținută de Asociația MAGMA, de consiliul județului Covasna, prin Muzeul Național Secuiesc, și în parte de consiliul municipiului Sfântu Gheorghe. Complementarea bugetului căutăm în continuu sprijin financiar de la organizațiile respective. Este un exemplu demn de urmat și poate excepțional modul de colaborare între instituțiile de stat și o asociație nonprofit pe terenul artei contemporane.

MAGMA este prezent de 3 ani pe scena artei contemporane. Deși funcționarea oficială a spațiului a început pe 1. aprilie 2010, aceasta a fost anticipată de încă 3 ani pregătitoare. A fost o constelație norocoasă, ca

fiind inițiatorii MAGMA tocmai terminasem universitatea, cu gândul de a ne întoarce și pune bazele vieții în municipiu. Constelație norocoasă pentru că spațiul ales a fost în nefolosință de câțiva ani în urmă și recondiționarea spațiului/ clădirii tocmai începuse. Astfel am putut interveni în aranjarea interioară a spațiului, în așa fel încât să reprezinte funcțional misiunea de a servi într-adevăr ca spațiu expozițional pentru arta contemporană. Mă gândesc aici la operele multimedia, intermedia, instalații care au o nevoie mai largă în ceea ce privește instalarea exponatelor. Artiști pentru artiști, sau mai precis spațiu pentru servirea artiștilor contemporani din punctul de vedere elementar ceea ce privește utilizarea și formarea spațiului într-un mod adecvat, de exemplu în unele cazuri dacă lucrarea pretinde un perete temporar în favoarea instalațiilor sau proiectărilor.

Pe plan local putem să definim ca orașul este dotat cu suprafețe expoziționale, totuși acestea mai puțin au competența de a susține prezentarea artei contemporane, lipsa fiind de natură infrastructurală și personalul de specialitate. Tocmai recunoașterea acestor nevoi au scos la iveală, și pentru completarea lor am conceput pretenția pentru un spațiu permanent care să se adapteze la aceste criterii.

Cu câțiva ani anticipat deschiderii oficiale a spațiului au avut loc câteva proiecte artist-run determinante în colaborare cu alte organizații în diferite locuri, care paralel au condus la înființarea spațiului. În primul rând edițiile expozițiilor de grup de artiști tineri *MAYBE 1* (2002) și *MAYBE 2.0* (2007), la care se leagă simpoziul cu tema proiecte culturale în arta contemporană și finanțarea lor pe plan local, respectiv formarea imaginii orașului; *NOT For SALE* (2008), expoziție de grup, cu cărți poștale realizate de artiști; sau *the collection* (2008) și *HOT Pixels* (2009) expoziție de artă video – ambele conținând și lucrări selectate din materialele expozițiilor *MAYBE* încât și lucrări noi.

Spațiul MAGMA este situat în centrul orașului, având o suprafață de circa 200 m², un parter cu două și un subsol cu trei săli. Un rol important au cele 6 ferestre uriașe, care asigură și atrag totodată vizibilitatea expozițiilor și evenimentelor. Aceste ferestre multifuncționale servesc ca și suprafețe de expunere, ca în cazul desenelor lui Dan Perjovschi la expoziția *Knowledge Museum // Other Stories* împreună cu Lia Perjovschi (2011) făcând o legătură strânsă între spațiul public și spațiul expozițional. Alte exemple care depășesc spațiul public și spațiul expozițional sunt lucrarea lui József Bartha intitulat *Recycling* (2012), deplasând recipiente pentru deșeuri selective în fața clădirii, reciclând ideile lucrărilor recente, gata făcute și din viitor; sau o altă soluție de comunicare cu spațiul public este afișul audio pe tot parcursul expoziției *MIKLÓSI vs. MIKLÓS*, unde poemul critic social-politic, în limba maghiară „*Majomország*” (*Țara maimuțelor*) de Sándor Weöres a fost difuzat în afara clădirii într-o perioadă electorală. O altă manifestare în afara clădirii este vernisajul *Sole and Joint Works 2.0* (2013) al artiștilor Zoltán Szegedy-Maszák și Márton Fernezelyi creând instalații audiovizuale interactive și de realitate virtuală, precum și o serie de fotografii lenticulare experimentale recente, și fotograme transformând spațiul în favoarea instalațiilor într-un mod în care, vernisajul, în lipsă de spațiu suficient interior s-a desfășurat în afara clădirii pe scară și pe trotuar. Cele trei scări înaintea intrării principale sunt ușor de accesat, astfel se contopesc spațiile exterioare și interioare, MAGMA devenind într-adevăr un spațiu public.

Depășind spațiul expozițional *MAGMA VideoNight* este un alt mod de prezentare în spațiul public al colecției video cu un proces permanent variabil prin selecții. Astfel de proiecții au avut loc în diferite spații și diferite orașe, de exemplu parcul muzeului, cafenea, galerie, terase (la Târgu-Mureș, Odorheiu Secuiesc, Gheorgheni, Cluj-Napoca, Budapesta) oferind vizitatorului neexersat în arta contemporană, mai ales în domeniul videoart posibilitatea de a vedea o mostră apropiindu-l pe acesta în frecventarea spațiilor ca atare. Aceste proiecții în același timp sunt și în favoarea artiștilor, într-un câtuș de șansa promovării nu-numai în spațiul interior ci și în spațiul public a unui segment din activitatea lor.

Mail-art: cel mai democratic mesaj artistic din spațiul public

Prezentul ne confruntă cu o veritabilă renaștere a *mail art*-ului sau a ilustratelor poștale (cărți poștale, artă poștală, etc), aspect susținut de analiza microscopică a expozițiilor ultimilor cincisprezece ani din Ungaria (Kaposvar¹, Debrecen², Miskolc³) sau România (Satu Mare⁴, Aiud⁵). O privire menită scrutării unor orizonturi mai îndepărtate ne-ar conduce spre concluzii similare. Acest gen artistic înfloarește în întreaga Europă, în mare parte susținut de activitățile Asociației Internaționale de Mail Art (International Union of Mail Art – IUOMA), dar mai ales datorită puternicii afirmări specifice continentului sud-american, unde nu mai avem de-a face cu o renaștere ci, mai degrabă, cu o înflorire⁶, determinată de un ușor decalaj temporal. Mediul virtual ne oferă numeroase sau, mai bine spus, nenumărate informații referitoare la acest gen. *Mail art*-ului⁷ îi corespund 806 000 000⁸ de rezultate furnizate de către motoarele de căutare ale internetului.

Renaștere a fost precedată de naștere⁹, condiționată la rândul ei de *înființarea poștei*, iar mai apoi, în secolul al XIX-lea, de *aparitia cărților poștale*¹⁰. Scrisorile, mesajele, erau uneori decorate, estetizate de către expeditori. Literatura franceză îi amintește pe Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire și Marcel Duchamp drept personalități marcante care și-au decorat scrisorile, metamorfozându-le, prin intermediul poștei, în mesaje publice. Se păstrează o scrisoare a lui Mallarmé, în care adresa este transcrisă sub forma unei poezii.¹¹ Prin modul în care se raportează la „artefactele poștale”, Duchamp este cel care va pune bazele acestui gen.¹²

¹ Expozițiile internaționale de *mail art* „Cartea poștală central-europeană” organizate de Kapos Art începând cu 1997

² Expozițiile internaționale de *mail-art* organizate de secțiile de Economie, economie internațională și Relații internaționale, ale Facultății din Debrecen începând cu 2004

³ Expozițiile internaționale de *mail art* organizate de revista de artă Grippa Spaniolă începând din 2006

⁴ „Globalisation” 2nd Mail art organizat de „d.f. & e.w.a” avându-l drept co-curator pe AURELIAN BUSUIOC și în colaborare cu Muzeul de Artă din Satu Mare

⁵ Fundația Inter-Art lansează anual, de două decenii, unul sau mai multe proiecte.

⁶ În America Latină mișcarea apare în 1969, grație demersurilor lui Liliana Porter, Luis Camnitzer (Argentina) și Clemente Padín (Uruguay), o mare importanță având și manifestul *mail art* publicat în 1970 de brazilianul Pedro Lyra 1970. (Detalii în: Clemente Padín: *El arte correo en Latinoamerica*) <http://www.merzmail.net/latino.htm>

⁷ 2013, 5 septembrie.

⁸ La o analiză efectuată acum cinci ani am identificat 107 mii de rezultate în limba franceză, 9300 în maghiară, aproape 47 mii în spaniolă și mai mult de 480 mii în engleză.

⁹ Unii plasează începuturile *mail art*-ului în antichitate, evocând întâmplarea conform căreia Kleopatra a cerut să fie dusă în fața lui Caesar înfășurată într-un covor atunci când acesta a sosit în Alexandria în 49 î. Cr.A (http://en.wikipedia.org/wiki/Cleopatra_VII_of_Egypt#Cleopatra_and_Julius_Caesar)

¹⁰ Ca un aspect inedit vom evoca faptul că prima foaie de corespondență oficială a fost înmănată de conducerea poștei austro-ungare în 1869, iar primele timbre au fost tipărite în Anglia în anul 1840, mai apoi în Franța, în anul 1848. În SUA primele plicuri cu imagini patriotice și propagandiste își fac apariția în perioada războiului civil (1861-1865).

¹¹ « Petite lettre, ne t'arrête qu'à La main petite et familière, de Gabrielle Wrotnowska Rue, huit, seul, de la Barouillère » (http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_postal)

¹² El a dezvoltat ideea conform căreia poșta poate fi privită drept o modalitate a comunicării în masă.

În Europa secolului XX, începuturile *artei poștale* pot fi identificate în mai multe regiuni. De exemplu, în Italia, *futuriștii* Filippo Tommaso Marinetti¹³, Giacomo Balla¹⁴, Fortunato Depero¹⁵, Ivo Pannaggi și alți exponenți ai curentului, vor folosi cartea poștală drept suport al unor creații artistice cu conținut vesel, deseori umoristic, diferite de standarde și realizate în tehnici specifice: pictură, grafică sau colaj.¹⁶ Vittorio Baccelli¹⁷ scria următoarele referindu-se la începuturile mișcării: „A fost o mișcare artistică spontană, bine intenționată și plină de dragoste, despre care nimeni nu ar fi bănuit că va fi înțeleasă greșit în viitor. Totuși, am fost cu toții foarte conștienți, iar respectul impregnat cu reciprocitate, generozitate și puritate avea o însemnătate și o valoare aparte în cadrul acestui grup.”¹⁸

Opinia publică corelează apariția acestui gen cu personalitatea artistului american Ray Johnson,¹⁹ asociat mișcării *fluxus*, care în anii '50 a desfășurat o corespondență intensă, jucând un rol decisiv în apariția *mail art*-ului prin expedierea unor mesaje artistice. Aceluiași artist îi datorăm, de asemenea, și denumirea de *mail art*²⁰. Putem afirma, fără rețineri, - după cum arată Friedman - că „neorealiștii au fost primii exponenți adevărați ai *mail art*-ului, însă sensibilitatea și specificitatea primei perioade a acestui nou gen plastic a fost determinată de Ray Johnson și grupul său de prieteni, reuniți în cadrul Școlii de corespondență din New York, New York Correspondence School (NYCS).”²¹ *Fluxus*-ul, ca grup, a exercitat o primă influență directă asupra *mail art*-ului, urmând ca traiectoria acestuia să fie definită prin activitatea unor artiști din cadrul aceleiași grupări, Ray Johnson, iar mai apoi, Ken Friedman, Dick Higgins, George Brecht, Robert Filliou și Ben Vautier. Pentru *Fluxus*, *mail art*-ul era o posibilitate de a experimenta, comunica și interacționa. Izvorât din *Fluxus* și arta conceptuală, *mail art*-ul se bazează pe comunicarea internațională a artiștilor, prin intermediul căreia artiștii întreprind schimburi de idei, de opere și de proiecte ce vizau posibile viitoare colaborări. În această artă cu caracter interactiv putem identifica rădăcinile web art-ului contemporan.²² Corespondențele *mail art* se preocupă frecvent cu însăși conceptul de artă, considerat din prisma artei conceptuale sau a unor alte orientări înrudite cu aceasta. Sunt vizate, în acest sens, conexiunile sociale, dar și modalitatea sau mediul artistic în care se înscriu aceste mesaje specifice.²³ Acest gen, această „încălcare avangardistă a normelor”,²⁴ alături de numeroase mișcări înrudite, se înscrie în seria revoluțiilor culturale ce izbucnesc în anii '60, devenind parte

¹³ Numele său este corelat cu redactarea Manifestului Futurist, care promova înnoirea societății și negarea tradiției.

¹⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Balla

¹⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Fortunato_Depero

¹⁶ http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_postal

¹⁷ Scriitor, poet, artist mail art <http://www.vittoriobacelli.135.it/>

¹⁸ Bacelli, V. *El futurismo postal*.

¹⁹ Mai pe larg despre întâmplarea relatată în: Pernecky Géza: Efectul Woodstock în artă. Notițe privind problema tratării muzeografice a reunite în Network http://www.balkon.hu/balkon02_11/01pernecky.html

²⁰ Conceptul este introdus în literatura de specialitate de Jean-Marc Poinot, unul dintre primii care vor analiza *mail art*-ul din punct de vedere științific. Vezi lucrarea: Mail Art: *Communication à Distance Concept*, Paris, Édition Cedic, 1971

²¹ Pe larg: Ken Friedman: „Mail Art History: The Fluxus Factor”. In: Franklin Furnace Flue, 1984, Vol.4., No. 3-4., pp. 18-24. Traducere în maghiară: Ken Friedman: Istoria mail art-ului: Factorul Fluxus. Traducere și note Bial Pál (2003). http://balkon.c3.hu/balkon03_12/00friedman.html

²² Andrej Tisma: Natura artei web. http://www.fapuma.hu/terezapu/kepes_ifi/web_archiv/2212-2213/anyagok/internet.htm

²³ Exemplul maghiar este creația lui Galántai György.

²⁴ Expresia este preluată de la Klaniczay Gábor http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5281

integrantă a anti-culturii, și –după cum arată Szombathy Bálint – „se află în strânsă legătură cu lupta existențială și ideologică a vieții cotidiene, cu formele ființării practice proprii creatorilor”,²⁵ fiind, în același timp și publică. Ken Friedman deosebește mail art-ul de arta relaționării, spunând că „În arta relaționării conceptul reciprocității, al interactivității, îndeplinește un rol decisiv, în timp ce *mail art*-ul desemnează o comunicare unidirecțională, atunci când arta este expediată fără a se aștepta vreun răspuns.”²⁶ Din punctul nostru de vedere scindarea celor două concepte este dificilă, dacă nu chiar lipsită de sens, dat fiind faptul că ambele au ca aspecte esențiale comunicarea vizuală și conceptuală prin intermediul poștei. În ultimele decade ale secolului XX acest gen artistic își amplifică evoluția: faxul, iar mai apoi e-mailul ne oferă noi modalități de interacționare. Însă, cele din urmă se deosebesc în anumite privințe de efectele poștale tradiționale, de exemplu prin faptul că lucrările expediate prin poștă sunt în general creații originale, unicate, în majoritatea cazurilor, păstrând astfel o legătură intrinsecă cu arta tradițională. *Mail art*-ul este un gen artistic variat: poate lua orice formă, atât timp cât aceasta nu împiedică procesul expedierii prin intermediul poștei.”²⁷ *Mail art-ul nu este preocupat de valorile artistice tradiționale, ci de procesul comunicării în sine.* Scopul său este, astfel, transmiterea „mesajelor” artistice, democratizarea relaționării și ridicarea acesteia la un nivel internațional.²⁸ Măsura în care acest tip de relaționare sau mesajele aferente se înscriu în sfera artei este chestionabilă. Însă articolul de față nu își propune o dezbatere estetică. În acest sens, suntem în asentimentul lui Szombathy, care consideră că „mișcarea artistică bazată pe schimbul de informații prin intermediul poștei nu este unică, nici întemeiată pe strategii solide sau omogenă, ci este, mai probabil, amestecul frecvent efemer al mai multor orientări artistice marcante și isme. În ciuda opiniei generale, arta expedierii efectelor poștale *e în primul rând un fenomen sociologic, în cadrul căruia fenomenul estetic devine secundar.*” (Sublinierea autorului:L.E.)²⁹ În consecință, „mesajele” nu sunt neapărat artistice, însă sunt deseori vehiculele unor *intenții artistice.*

Expeditorul este legat de destinatar prin lungul voiaj al scrisorii/obiectului expedit: acestea sunt coordonatele întâlnirii. Însa pe parcursul aceleași călătorii au loc și alte întâlniri conexe cu cei ce manipulează, vizează, transportă sau privesc aceste opere.³⁰

Mail art-ul este deseori identificat drept cea mai democratică formă de manifestare artistică. Specificul democratic al serviciilor poștale a facilitat practicarea acestui gen de creativitate atât în estul Europei, cât și în Occident, vizând concomitent centrele culturale și periferia aferentă acestora. Acest tip de artă s-a eliberat de orice tip de obligații. Galántai afirmă: „Arta *relaționării* este, teoretic, accesibilă oricui, e personală, colaborativă, interactivă, construită pe comunicare, îndreptată spre cercetare, deschisă întâmplării, ludică, folosește

²⁵ Vezi note 16.

²⁶ Vezi note 13.

²⁷ Vass Tibora fost primul artist din întreaga lume care a reușit expedierea unei persoane umane, prin poșta maghiară, drept pachet oficial în anul 2000.

²⁸ http://www.artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/mail_art

²⁹ Szombathy Bálint: „A küldeményművészet kezdetei” în *Híd*, XLV. évf., 3, 1981, martie, pp. 378-386. <http://www.artpool.hu/MailArt/Szombathy.html>

³⁰ Îmi amintesc că acum mai bine de un deceniu, când am petrecut câteva săptămâni în Paris, îmi petreceam serile realizând plicuri *mail art* A4, pentru soțul meu Török Sándor și câțiva prieteni artiști. La prima expediție poștală domnișoara de la ghișeu s-a mirat îndelung de lucrările mele decorate cu un colaj migălos și și-a chemat colegii să le vadă. Au fost atât de uimiți încât s-au strâns în jurul nostru și toți cei ce anterior se aflau în spatele meu, întinzându-și gâturile ca să nu piardă nici o frântură de imagine. Și, m-am văzut nevoită să le explic conceptul de *mail art*.

mijloace simple, nu este exclusivistă, nu are valoare de marfă sau valoare instituțională, folosește producția proprie drept mijloc și are un scop cultural.”³¹ Chuck Welch subliniază și el acest caracter public, expansionist și democratic al *mail art*-ului: „este accesibil oricui și tuturor care au auzit de acest concept; începând cu studenții secțiilor de artă și până la cei ce sunt sistematic, excluși de peste tot, cei ca Vincent van Gogh și Paul Cézanne, renegeți succesiv de către contemporanii lor. Principiul non-refuzului specific genului nu poate fi ignorat. Oricine poate deveni artist *mail art* prin autoproclamare sau pe calea corespondenței. Mail art-ul nu este prevăzut cu un juriu care să stabilească normele binelui sau ale răului...”³² „indiferent de educație, locație geografică, vârstă sau statut oficial, poșta le oferă tuturor oportunitatea de a-și transmite convingerile estetice, politice și artistice, unei persoane sau unor persoane concrete, apelând la cele mai simple modalități de ființare ale obiectului estetic.”³³ Expozițiile nu sunt prevăzute cu taxe bănești sau juriu, fiecare creație trimisă este expusă dacă întrunește cerințele enunțate.³⁴ Lucrările însă nu sunt returnate, ele devin proprietatea organizatorilor sau sunt integrate în colecții. Expozițiile sunt documentate, iar participanții au acces la aceste documente.

Datorită criteriilor enumerate mai sus (mai exact, faptului că lucrările trimise nu vor fi returnate datorită faptului că există forma unor scrisori, cărți poștale) s-a ajuns, în anii '80 la existența unor vaste colecții, ale unor instituții artistice alternative sau arhive, generându-se apariția unor coordonate artistice care pun în funcțiune rețeaua poștală internațională. Perneczky afirmă despre aceste aspecte în 2002: „Adevărata importanță a «rețelei» apărute în mod automat ca urmare a practicilor *mail art* a devenit evidentă abia în prezent. E cert că mediul de propagare încă nu era cel electronic, însă *aceste sisteme de legături poștale se concretizează drept primele transpuneri conceptuale menite să descrie comunicarea universală* și – trebuie să menționăm - de aici decurge și prima punere în practică a dezvoltării unor rețele asemănătoare internetului. E o frumusețe nebănuită în conștiința faptului că cel mai radical modelator al cotidianului actual, rețeaua WEB bazată pe utilizarea computerului, nu a avut la bază concepte precum puterea, bogăția sau interesele comerciale, ci s-a năcut în mijlocul viselor despre egalitate și în climatul utopic ce proclama drepturile universale ale artei.”³⁵

Deși arta expedierii poștale are o problemă ce aparține în primul rând de sfera comunicării, implicațiile artistice fiind de ordin secundar, nu putem să le ignorăm nici pe acestea din urmă. Mișcarea a fost inițiată de către artiștii din prima jumătate a secolului XX, ei fiind cei care au îndepărtat barierele elitiste ale genului, acesta devenind accesibil oricărei persoane care nutrește afinități artistice. Zeci de mii de persoane s-au conectat în cadrul acestei rețele. Dacă avem în vedere apariția și răspândirea *mail art*-ului însemnătatea serviciilor poștale devine similară cu cea a internetului contemporan: prin intermediul poștei scrisorile puteau fi expediate în orice locație geografică de pe mapamond făcând posibilă comunicarea, întreținerea relațiilor. Aceasta a fost o primă mutație a artei în direcția unui sistem de tip rețea. Probabil avem de-a face cu o formă timpurie a globalizării, al cărei conținut este eminamente pozitiv. Dincolo de construirea relațiilor, *mail art*-ul a făcut posibilă afirmarea mai multor creatori, unii dintre ei dezvoltând ulterior cariere artistice de mare însemnătate.

³¹ Galántai György: A magyar kapcsolattudomány és küldeményművészet kronológiája, Artpool 1998 <http://193.225.13.51/MailArt/krono.html>

³² Sursa: Chuck Welch (Crackerjack Kid): Networking Currents, Sandbar Willow Press, Boston, 1986. pp. 1-2. Traducător Varga Koppány, 1993, <http://www.artpool.hu/MailArt/networkhu.html#0>

³³ Sursa: Sebők Zoltán: Az új művészet fogalomtára, Editura Orpheusz, 1996. <http://www.sze.hu/muvtori/belso/stilusok/modern/modern19.htm>

³⁴ În invitația la expoziție se precizează că lucrările care lezează credința religioasă sau au un caracter pornografic vor fi refuzate.

³⁵ Vezi note 12.

Sud-americanul (Uruguay) Clemente Padin, unul dintre cei mai de seamă exponenți actuali ai *mail art*-ului, a avut parte de nenumărate neplăceri de ordin politic datorită abordărilor sale artistice de tip *underground*, sau mai bine spus alternative, însă spre finele anului 2005 a primit cel mai important premiu al patriei sale în domeniul artei, premiul Pedro Figari. Nu în ultimul rând, vom menționa și câțiva dintre artiștii maghiari care au ajuns să fie cunoscuți și recunoscuți pe plan internațional prin intermediul practicilor de tip *mail art*: de exemplu Galántai György³⁶, sau Tót Endre, Pernecky Géza, Erdély Miklós, Konkoly Gyula, Altorjay Gábor, Tóth Gábor, Hajas Tibor, precum și Szombathy Bálint³⁷, originar din Voivodina; în România se remarcă membrii grupării Atelier 35, în special personalitatea lui Ioan Bunuș³⁸. Deși proiectele au un caracter deschis, incluziv, observăm că, spre exemplu, în cadrul expozițiilor din Debrecen majoritatea participanților sunt artiști plastici profesioniști. Personalități care caută modalități neobișnuite, diferite, ludice, lipsite de importanță sau pretenții, care să completeze creațiile lor „serioase”. Expedierea scrisorilor artistice a fost inițiată de artiști, și devine evident modul în care, pe măsură ce această practică s-a transformat într-un gen, aflat în expansiune, al artelor vizuale, artiștii profesioniști sunt cei care au determinat renașterea acestor preocupări plastice.

Libertatea și rețeaua de informații aferente *mail art*-ului au totuși un impact și în domeniul artei contemporane oficiale: relațiile interumane, totalitatea acestor relaționări și contextul social al acestora se află și în acest caz în prim-plan. Mulți artiști de „succes” se implică în acest domeniu, tocmai datorită libertății nemărginite și democratismului care îl definesc. Nicolas Bourriaud, codirectorul muzeului de artă contemporană Palais de Tokyo, amplasează accentul în aceeași zonă a relațiilor umane și sociale atunci când dezvoltă conceptele de *estetică a relației și artă a relației*³⁹. Dar toate acestea au decurs mai timpuriu și într-un mod absolut firesc în mișcarea *mail art*, precedând fenomenul globalizării. Pe de altă parte, schimbările radicale care au avut loc în arta anilor ‘90 nu se constituie ca premise, ci ca și consecințe directe ale globalizării.⁴⁰ În viziunea lui Bourriaud „a luat sfârșit perioada modernismului pierdut în farmecul contradicțiilor. Nu se mai impune accentuarea diferențelor”⁴¹„Nu mai avem ce diseca, nici ce înlătura. Aici și acum e nevoie de accentuarea apropierei și nu a depărtării, a asemănării și nu a deosebiriilor, fiindcă, în cadrul contextului individualist al capitalismului, acestea *deschid posibile căi de comunicare între indivizi*. (sublinierea aparține autorului: L.E.)”⁴² Sau, după cum susține Klimó: „...scopul prezentului este căutarea unui om imparțial, eliberat de ură, meschinării sau alte trăsături umane negative.”⁴³ Astfel, arta are menirea de a oferi modele alternative care să susțină

³⁶ Care după ce i-a fost decernat premiul francez Kassák în anul 1983, a fost premiat în cele în urmă și în patria sa, după o serie de impedimente și hărțuiri anterioare, cu premiul Munkácsy, în 1989.

³⁷ Opera sa, care pe lângă artele vizuale cuprinde și critica de artă, a fost distinsă în anul curent cu premiul Munkácsy .

³⁸ Láng Eszter: *Az emlékezés partján* (A nagyváradí 35-ös Műhelyről), Oradea, 2012

³⁹ Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika*. Műcsarnok könyvek, Budapest, 2007 și Nicolas Bourriaud: *Utómunkálatok*, Műcsarnok könyvek, Budapest, 2007

⁴⁰ Vezi pe larg: Láng Eszter: *Globalizáció és képzőművészet./Globalizarea și artele vizuale*. Expunere prezentată în cadrul conferinței internaționale „Globalizálódás és multikulturalitás” Debrecen, 2008. Martie 27-28., volumul care reunește lucrările prezentate la conferință se află în lucru.

⁴¹ Vezi note 30.

⁴² Házas Nikolett: „Kapcsolat-művészet?”, *Élet és Irodalom*, 2007., iulie 6.

⁴³ „Mintha a rossz minőség forradalma zajlana” (Parcă revoluția proastei calități se află în plină desfășurare) Blénesi Éva interviu cu Klimó Károly, pictor căruia i-a fost decernat premiul Herder, <http://www.talaljuk-ki.hu/index.php/article/articleprint/144/-/1/54/>, descărcare: 2008. martie 14.

libertatea individului și să faciliteze stabilirea unor contacte interpersonale autentice. Preocupările artistice alternative se constituie ca modele elocvente ale acestei viziuni, iar *mail art*-ul, denumit deseori și prin termenul de artă a relaționării, devine prin dezideratele sale o parte integrantă a acestui proces. Suntem îndrumați, astfel, spre concluzia conform căreia modul de abordare propriu artei oficiale este devansat, cu câteva decenii, de viziunea specifică orientărilor de tip *underground*.

Militantismul ecologic în arta recentă – reflecții romantice

Militantismul ecologic a devenit unul dintre cutumele de marcă ale sfârșitului de secol XX, început de secol XXI. Ca și manifestare socială acest tip de „comportament” se desfășoară în spațiul public, deseori fiind caracterizat prin atitudini ce frizează violența sau, de ce nu, hărțuirea publică. Ne propunem în articolul de față o analiză sumară, dacă avem în vedere vastitatea expresiilor artistice ce determină subiectul propus, a unui militantism ecologic subtil, specific concepției romantice a peisajului și a atitudinii umane față de natura. Natura este spațiul public original, astfel e firesc ca o conștiință „colectivă”, care se presupune că încă ar păstra o nostalgie „colectivă” a spațiului privilegiat al Paradisului să se opună degradării sistematice a mediului înconjurător.

Neoromantismul actual este foarte diferit în sens formal de predecesorii săi (romantismul propriu-zis și neoromantismul englez al secolului XX), însă pe plan ideologic similitudinile sunt certe. Sublimul lui Burke, frica de procesul industrializării, conștientizarea incapacității omului de a se opune forțelor dezlănțuite ale naturii, sunt toate concepte care s-au aflat la baza concepției romantice a naturii și mediului înconjurător și care, de asemenea, se regăsesc în conștiința publică a lumii contemporane. Însă, dacă atunci aceste idei au fost transpuse printr-o modalitate de abordare mimetică, prezentul le conferă mai degrabă o viziune abstractă, meditativă și, de ce nu, filosofică. Mutația la care ne referim a fost posibilă datorită schimbărilor induse de concepția postmodernă asupra artei.

Modelul de raportare al artei și criticii contemporane pare a fi cel indicat de afirmația tranșantă a lui Adorno „funcția artei constă în lipsa oricărei funcții.”¹ Deși, arta rămâne legată de viață, a cărei oglindă va fi mereu, căci unde altundeva își găsește artistul inspirația, fie că e vorba de trăiri interioare sau exterioare, ea va înceta să caute o redare a acesteia urmând un traseu inversat dinspre interior spre exterior. Artă contemporană corespunde auto-analizei, autocriticii, auto-îndoii aflate la scopul ființării sale, este un proces individual-intim și nu unul social. Această nouă concepție se află la baza „divorțului dintre conținut și formă”: „Divorțul dintre conținut și formă îi răpește formei istorice adevărata sa substanță. Forma nu este oglinda unei evoluții interioare, iar conținutul – referința la lume și la realitate – nu este exterior formei.”²

Imaginea estetică actuală, prin complexitatea și interiorizarea sensului său, presupune un dialog direct cu privitorul și interioritatea acestuia, deseori prezența criticului devenind o „falsă” interpretare. Ridicarea la rangul de regulă universală sau, de ce nu, de dogmă, a unei interpretări a produsului estetic este o contradicție în sine: „Deoarece înțelegerea, în sensul acordat de Gadamer, este întotdeauna un proces de autoînțelegere pentru cel care interpretează, nu va putea produce niciodată o perspectivă general valabilă.”³

În volumul *Press in Art*, Suzy Goble susține superioritatea artei ultimului secol. Aceasta atinge cea mai înaltă și autentică formă artistică, fiind rezultatul unei dezvoltări psihologice și intelectuale, care presupune transcenderea barierelor senzorialului și tinderea artei, asemenea tuturor sistemelor cognitive, spre o complexitate crescută și nivele mai înalte de organizare. Iar, dacă arta actuală mai are coerență, aceasta se află în

¹ Theodor Adorno *apud* Hans Belting, , *The End of the History of Art?*, The University of Chicago Press, 1987, p.15

² Hans Belting, *op.cit.*, p.18

³ *Ibidem*, p.21

mintea artistului, eventual în cea a criticului, și nu în lucrarea de artă în sine. Obiectul obișnuit de studiu al istoriei artei și-a schimbat înfățișarea, atât morfologic, cât și în substanță și sensuri.⁴

Conceptul de stil, atât de vehiculat în istoria artei, ar putea fi definit ca un ansamblu de proprietăți împărtășite în comun de un anumit grup de lucrări artistice, dar care își propun, în același timp, și definirea din punct de vedere filosofic a ce anume ar trebui să fie o lucrare de artă. Spre deosebire de etapele anterioare, arta contemporană pare să inaugureze o perioadă a laxității stilistice, în sensul în care unitatea stilistică ar putea deveni un criteriu prin care să se dezvolte capacitatea de recunoaștere, eliminându-se, astfel, orice posibilitate de existență a unei direcții narative.⁵ În consecință, Danto concluzionează că „tot ceea ce s-a făcut vreodată poate fi făcut azi, devenind un exemplu de artă *post-istorică*.”⁶

Una dintre numeroasele caracteristici pe care le-a moștenit omul postmodern de la înaintașul său romantic este dorința de-a evada din cotidian, din propria viață sau din lumea care îi este cunoscută. Iar temeiul de bază al evadării este libertatea, un alt ideal romantic. Evadarea poate fi colectivă sau individuală, planificată sau întâmplătoare, conștientă sau inconștientă, dar e mereu acolo, asemenea unui *background* cu care ne-am obișnuit într-atât încât nu îi mai percepem prezența. Contemporaneitatea și-a arogat dreptul și libertatea de a exploata orice modalitate de evadare din neliniștea negativă (angoasa) prezentului. Dar, dacă testamentul romantic ne-a dăruit sentimentul evadării, eșuarea încercărilor idealiste ale secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea a fost cea care se află la originea acestei neliniști a prezentului.

Privind pictura *Călugăr pe malul mării* de Caspar David Friedrich suntem tulburați de modernitatea fățișă a acestei lucrări realizate între anii 1808-1810. Monocromia lucrării, compoziția aproape pustie dominată de țărnam, mare și cer invită concluzia că avem de-a face cu prima lucrare „abstractă” într-un sens modern.⁷ Linia neîntreruptă a orizontului traversează întreaga lungime a pânzei determinând o juxtapunere vibrantă a planurilor. În acest context faptul că Robert Rosenblum a văzut în această pictură o anticipare a expresionismului abstract și, în special a operei lui Marc Rothko, pare pe deplin întemeiat. Un alt aspect important al acestei lucrări este substratul filosofic, transpunerea în experiență a ideilor lui Carus, conform cărora misiunea principală a picturii de peisaj, pe care o denumește *Erdlebenskunst*, este „reprezentarea unei stări anume din viața interioară a omului prin reprezentarea unei stări corespondente din natură”.⁸ Vizionară prin morfologie și prin conceptul filosofic ce o însoțește, pictura de peisaj a lui Caspar David Friedrich rămâne mereu actuală, după cum observa și Gerhard Richter: „O pictură de Caspar David Friedrich nu este un lucru al trecutului. Ceea ce aparține trecutului este doar setul de circumstanțe care au permis să fie pictată... Este, în consecință, posibil să se picteze ca și Caspar David Friedrich astăzi.”⁹

Dat fiind cadrul restrâns al articolului de față ne vom limita la un studiu de caz al efectelor peisajului romantic asupra artei germane recente. Dacă am încerca să rezumăm arta germană la momentele ei de vârf, la acele momente care nu au însemnat doar un triumf național ci și unul internațional, remarcăm patru astfel de

⁴ *Ibidem*, p.61

⁵ Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997, p.12

⁶ *Ibidem*.

⁷ Philip B. Miller, „Anxiety and Abstraction: Kleist and Bretano on Caspar David Friedrich” din *Art Journal*, Vol.33, No.3, 1974, pp.206-207

⁸ Hermann Beenken, „Caspar David Friedrich” din *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.72, No.421, 1938, p.175

⁹ Gerhard Richter *apud* Robert Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, The Museum of Modern Art, New York, 2002, p.74

perioade: Renașterea, romantismul, expresionismul și, așa numitul, neoexpresionism. În acest sens, nu putem să nu sesizăm un aspect specific al artei germane, și anume, continuitatea. Parcă în acest spațiu poate fi exemplificat, mai bine decât oriunde altundeva, conceptul de *genius loci*, un spațiu ferice al „afinităților electivă”, unde moartea, arta și iubirea rămân veșnic și inevitabil înlănțuite în toate domeniile de manifestare culturală.

Romantismul și expresionismul stau la baza mișcării devenite manifestă la începutul anilor 1980 sub denumirea de neoexpresionism și care a provocat numeroase dispute încă din momentul apariției pe scena artistică internațională. Unii critici au considerat că acest termen nu ar fi cel mai potrivit pentru a defini această nouă orientare artistică. Alăturarea prefixului „neo” la denumirea de expresionism, cât și orientarea acestor artiști spre zona figurativului, au atras după sine o subevaluare a acestei arte, considerată la începuturi „retrogradă”, pentru simplul fapt că se inspira din creația artistică a trecutului. Ceea ce unii critici considerau a fi o tară era, de fapt, o trăsătură programatică a lucrărilor artiștilor afiliați acestei tendințe. Faptul că se inspirau din arta germană a trecutului, o artă care de secole definise conceptul identității artistice germane, și din expresionismul secolului XX, însemna, dată fiind proximitatea temporală a dezastrului celui de-al Doilea Război Mondial, o asumare a istoriei naționale cu toate fațetele sale, inclusiv cu cele mai întunecate.

Prezența în opera lui Kiefer a unor simboluri și pasaje din cultura germană, care au fost plasate la baza regimului nazist, sau a imaginilor care îl reprezintă pe Führer, nu implică identificarea pictorului cu aceste concepții. Nazismul preluase imagini simbolice și elemente ale tradiției literare germane, abuzându-le și transformându-le în simple accesorii ale puterii, lăsând în urmă, în 1945, o Germanie lipsită de elementele specifice ale identității sale naționale, care, fiind „contaminate”, au căzut în dizgrație. Kiefer a prelucrat aceste teme și în domeniul fotografiei, realizând imagini în care se reprezintă în diferite ipostaze și locuri, schițând cu mâna gestul binecunoscut al salutului *Nazi Sieg Heil*. Interpretarea este aplicată și unei fotografii inspirate direct din pictura *Călători pe marea de nori* a lui Caspar David Friedrich, în care artistul este văzut din spate, pe malul mării, și salutând infinitul cu același gest controversat. Aceste imagini nu vizează acea categorie care încearcă să depășească trecutul prin uitare, ci pe cei care au ales să și-l amintească purtându-i povara, și se constituie ca o propunere pentru înțelegerea evenimentelor istorice prin artă.

Una din criticile aduse operei lui Kiefer viza caracterul descriptiv al operei sale practicat într-o perioadă în care narațiunea picturală era considerată un regres. Stilul descriptiv al picturii sale nu corespunde unei facile reveniri la perioada premodernă, ci este o tentativă de a încorpora anumite elemente ale picturii tradiționale (ca de exemplu peisajul cu orizont înalt alături de alte elemente specifice creației romantice), într-o creație care se reprezintă, tocmai prin caracterul ei descriptiv, și se auto-proiectează, în mod conștient, dincolo de experiențele conceptuale și minimaliste. Aceste reproșuri par să ignore sensibilitatea extraordinară a pictorului față de materialele non-formale pe care le integrează în lucrările sale: paie, nisip, plumb, cenușă, sârmă de cupru, jurnale arse, fotografii, materiale care nu operează prea des în susținerea unei reprezentări figurative componenta de bază a stilului descriptiv.

Stilul descriptiv al lui Kiefer, atât de ancorat în tradiție, contravine acesteia în același timp, negând frumosul pictural și farmecul iluziei reprezentării, prin materialele sale moarte aplicate pe suprafața pânzei, și încorporând astfel mijloacele disonanței sublime pe care Adorno o asocia cu modernismul.¹⁰ Pentru artistul modern catastrofa trebuie să-și imprime urmele pe suprafața devastată a lucrării înseși.

¹⁰ Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen, *Postmodernism and the re-reading of modernity*, Manchester University Press NE 1992, p.89

Alături de mit și deseori strâns legată de acesta, una din temele care revine asemenea unui leitmotiv al operei lui Anselm Kiefer este peisajul, reprezentat atât ca spațiu de desfășurare al mitului, ilustrat prin imagini sau cuvinte, cât și ca alegorie în sine a anumitor concepte. Una din lucrările dedicate acestei teme, *Fuel Rods* (1984-1987) este o imagine de o frumusețe izbitoare în care un peisaj tipic genului romantic, cu orizont înalt, se întinde de sub liniile de plumb ale unei cartografii. Această imagine este una dintre cele mai expresive reprezentări ale raportului bivalent existent între plumb și natură – metalul acoperă peisajul, dar în același timp îl protejează de radiațiile nucleare. Modul în care pictorul asociază tema peisajului cu folosirea acestui metal crează efecte surprinzătoare și în lucrarea *Entfaltung der Sefirot* (1985-1988), în care suprafețe mari de plumb oxidat invadează spațiul pictural pornind din partea superioară, asemenea unei imense draperii care se lasă deasupra peisajului.

Peisajele lui Kiefer sunt deseori considerate a fi descrieri ale unei naturi apocaliptice și catastrofice, a unui timp care corespunde sfârșitului istoriei, idee care ar putea fi susținută de violența palpabilă a tratării suprafeței picturale. Însă dincolo de aspectul tehnic se regăsește o frumusețe uimitoare a efectelor vizuale, luminozitatea orizontului din *Bremstabe* și promisiunea utopică a cărții aflate în fața oceanului în *Cartea* (1979-1985), îndreptând considerarea acestor peisaje ca fiind ilustrări ale unei geneze imaginare, ale haosului creator în care plumbul, simbol al materiei moarte, cenușii, își începe evoluția spre o nouă dimensiune vizuală, reușind poate, în cele din urmă, să se transforme în aurul căutat de alchimiști.

În opera lui Kiefer peisajul amintește, în egală măsură, de tradiția romantică a reprezentării naturii, prin care devine mai mult decât o facilă redare mimetică a unor elemente exterioare, și de „epigonii” acesteia, ale căror peisaje imită doar structural aceste exemple, devenind astfel o sinteză între un model de raportare original și cu valențe naționale la natură și varianta coruptă a acestuia, care a facilitat, în cele din urmă, conexiunea dintre arta romantică și ideologia nazistă *Blut und Boden*. Un element distinctiv al peisajului lui Kiefer este prezența textului scris, care realizează legătura, uneori prea puțin sesizabilă, dintre titlu și iconografie.

Peisajele lui Kiefer „inundă” spațiul pânzelor sale gigantice, astfel încât cerul se reduce la o fâșie îngustă cu caracter informal (inversarea acestui aspect survine doar mult mai târziu, în anii 1990, când tematica mistică va impune o extindere a cerului). După cum observă Mark Rosenthal, privitorul confruntat cu aceste imagini are impresia că fața sa este împinsă spre pământul pictat sau că plutește deasupra acestuia la o altitudine foarte mică.

„Misiunea lui nu este aceea a unei salvări triumfale, nici în sensul traficului cultural cu îngeri păzitori, a cărui popularitate era în creștere în anii 1980, după cum demonstrează filmul lui Wenders / Handke *Wings of Desire*, și nici ca încercare de-a reinvia trecutul german, după cum se plâng unii, dar în Germania de Vest, unde definițiile identității și culturii naționale au condus prea des spre tentația relegitimizării celui de al Treilea Reich, încercarea unui artist de a se confrunța cu pricipalele *icon-uri* fasciste a cauzat în mod justificat îngrijorări publice.”¹¹ Calea ce duce spre „Cerul” lui Kiefer este plină de noroi și se îndreaptă spre un orizont îndepărtat, însă pătrunderea în spațiul iluzionist al picturii este îngădită de norii de sârmă ghimpată căzuți pe pământ.¹² Pe scara din *Am Anfang* (*La început*), 2008, scara lui Jacob, opusă unei marine dramatice, urcă și coboară numai îngerii, transformând-o într-un simbol al neputinței omului postmodern de-a trăi ascensi-

¹¹ Andreas Huyssen, „Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth”, din *October*, Vol. 48, 1989, p.29

¹² Lucrarea descrisă este *Heaven and Earth (Cer și Pământ)*, 1998-2004, ulei, emulsie și acrilic pe pânză cu sârmă ghimpată, 280 × 560 cm

unea spirituală și de a pătrunde sensul existenței sale: „Tragedia noastră constă în faptul că nu ne cunoaștem începuturile.”¹³

Cel de al doilea artist a cărui creație ne propunem să o analizăm, din prisma raportării la peisaj, este neo-expresionistul german Gerhard Richter. Asemenea compatriotului său Anselm Kiefer, Gerhard Richter refuză să sacrifice tradiția de dragul noutății și încearcă să o abordeze în mod critic, fără a nutri speranța utopică a unei posibile reînvieri a artei trecutului: „Mă consider moștenitorul unei culturi picturale imense, grandioasă, bogată, pe care am pierdut-o, dar care ne obligă.”¹⁴

Opera lui Richter este încadrată de critici în curentul neoexpresionist, iar scopul amintirii lui în contextul unui studiu al concepției romantice asupra naturii nu este afilierea sa cu mișcarea neoromantică, ci urmărirea modului cum în pictura sa persistă elemente adânc înrădăcinate în tradiția germană a secolului al XIX-lea. Expoziția organizată în 2006-2007 în incinta Muzeului J. Paul Getty sub denumirea *De la Caspar David Friedrich la Gerhard Richter: pictura germană din Dresda*, viza tocmai explorarea unor teme care reapar în arta germană în acest interval (de la 1800 și până în prezent) – romantismul și sublimul, relația dintre arta germană și cea din restul Europei și legăturile existente între istorie și artă în spațiul german. Prima parte a expoziției a fost concepută ca o analiză comparativă a celor doi mari pictori asociați cu numele orașului Dresda. Deși între ei se află o prăpastie de peste un secol, lucrările celor doi artiști au ca elemente constitutive abstracțiunea, expansiunea și vidul, prin care emoția transcendentă este revelată de pictură. Este imposibilă trasarea unei linii directe a modului în care opera lui Friedrich ar fi influențat creația lui Richter, de asemenea demonstrarea preponderenței caracteristicilor specific germane în cele două opere este inutilă, dar există motive foarte întemeiate pentru a susține că cei doi pictori au un mod similar de-a aborda peisajul.¹⁵

Picturile abstracte a lui Richter sunt o conștientizare a eșecului artei în reprezentarea lumii și a înțeleșurilor ei, dezvăluit privitorului de suprafețele complexe și expresive ale materiei picturale. Tablourile expuse de pictor în cadrul expoziției amintite datează din 2005 și au fost intitulate inițial *Picturi abstracte*, denumire schimbată în 2006, în perioada premergătoare expunerii, în *Wald (Păduri)*. Picturile destinate contemplării evocă diverse dispoziții specifice spațiilor împădurite datorită particularităților tehnice: tușe groase de culoare sunt aplicate în straturi succesive, astfel încât odată cu fiecare nou strat sunt îndepărtate și părți din aplicările anterioare, cromatica diferitelor straturi fiind vizibilă concomitent.

Pe lângă așa numitele peisaje abstracte, Richter a realizat un număr impunător de *foto-picturi* dedicate aceleași teme. Aceste foto-picturi, termen asociat cu o parte a operei artistului datorită realismului fotografic al unora dintre lucrări sau folosirii fotografiilor ca sursă de inspirație pentru construirea unei compoziții, se concentrează asupra peisajului privit la modul general, însă o parte din ele preiau tipologii peisagistice specific romantice, cum ar fi munții, marea, ghețarii și norii. În mod straniu aceste peisaje, tributare tradiției romantice atât prin subiect cât și prin concepția compozițională și deseori prin cromatică, se opun aceleași tradiții prin caracterul manifest fotografic, care denotă lipsa integrării dimensiunii spirituale în aceste picturi. Infinitul din peisajele foto-realiste ale lui Richter nu se suprapune cu infinitul promovat prin opera lui Caspar

¹³ Anselm Kiefer *apud* Michael Auping, *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, Modern Art Museum of Fort Worth in association with Prestel, 2005, p. 47

¹⁴ Gerhard Richter *apud* Nils Büttner, *L'art Des Paysages*, Éditions Citadelles & Mazenod, Paris, 2007, p.397

¹⁵ „From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter: German Paintings from Dresden” pe http://www.getty.edu/art/exhibitions/friedrich_richter/

David Friedrich. Infinitul lui Richter este o imagine alegorică a realității postmoderne cu valențe vizuale și senzoriale, care are o dominantă materială și consumistă, spre deosebire de infinitul lui Friedrich care desemnează lipsa limitelor dezvoltării în universul spiritual.

Nu poate fi negat faptul că peisajul este unul dintre cele mai abordate subiecte din opera artistului. *Atlasul*¹⁶ atestă preocuparea sa constantă față de problematica naturii. Nenumăratele fotografii care surprind cele mai diverse peisaje probabil aveau menirea de a se transforma odată în picturi, bineînțeles numai dacă se ridicau la nivelul exigențelor lui Richter. Perseverența lui în domeniu a generat întrebări de genul: „Folosind atât de multe motive romantice – nori, apă, un spațiu infinit fără prim-plan și fundal – ridicați deliberat suspiciunea că ați fi neoromantic.”, însă replica lui la aceste „acuzații” a fost: „Nu, cu siguranță nu. Pentru a face asta ar trebui să gândesc lucrurile înainte de a picta și asta nu este posibil.”¹⁷ Richter refuză să fie etichetat drept neoromantic. În mod ironic, însă, refuzul artiștilor afiliați sentimentului romantic de a fi încadrați în acest curent a devenit un aspect comun încă din secolul al XIX-lea (este cazul romanticului francez Delacroix sau, ca să ne gândim la un exponent mai apropiat de zilele noastre, a englezului John Craxton). Nu caut să insinuez că artistul nu ar fi conștient de aspectele romantice ale propriei opere, însă anumite declarații ale sale pot crea confuzie: „Cred că arta are o anumită corectitudine (*rightness*), la fel ca în cazul muzicii unde prin auz deducem dacă o notă este sau nu falsă. Acesta este motivul pentru care picturile clasice, corecte în proprii lor termeni, sunt atât de importante pentru mine. Pe lângă pictura clasică poate fi amintită natura, care este caracterizată și ea prin corectitudine.”¹⁸

Un alt aspect care ne duce cu gândul la legătura dintre Richter și moștenirea romantică a secolelor XVI-II-XIX este impactul puternic pe care l-a avut asupra artistului romanticul german, născut la Dresda, Caspar David Friedrich. Gerhard Richter a fost atât de fascinat de „Naufragiul Speranței” al lui Friedrich încât, după cum declară, în 1981 a întreprins o expediție în Groenlanda pentru a putea trăi sentimentul degajat de această pânză: „Chiar m-am dus până în Groenlanda fiindcă Friedrich pictase acea imagine frumoasă a naufragiului «Speranței». Am realizat acolo sute de fotografii și abia a ieșit o pictură din acest demers.”¹⁹ Incapacitatea de-a surprinde esența unei astfel de scene prin obiectivul aparatului de fotografiat nu este doar rezultatul folosirii unei tehnici diferite, ci o consecință a discrepanțelor dintre așteptările estetice ale lui Richter și cele ale lui Friedrich. Peisajul lui Richter, *Iceberg in fog (Aisberg în ceață, 1982)*, este lipsit de viață, golit de sentiment, după cum remarcă el însuși: „Ceea ce îmi lipsește este baza spirituală care susținea pictura romantică. Am pierdut sentimentul omniprezenței lui Dumnezeu în natură. Pentru noi totul e gol. Și totuși aceste picturi sunt acolo. Continuă să ne vorbească. Iar noi continuăm să le iubim, să le folosim, să avem nevoie de ele.”²⁰ E foarte probabil ca tocmai acest sentiment, această conștientizare a „ceea ce a fost pierdut” să fie elementul care ne emoționează în pictura lui Richter.

¹⁶ Este vorba de albumul editat de Helmut Friedel, *Gerhard Richter Atlas*, Thames&Hudson L.T.D., London, 2006, în care pot fi vizualizate, ordonate de către artist, toate pozele care le-a realizat de-a lungul carierei, inclusiv modul în care sunt incluse în cadrul unor schițe pentru viitoare lucrări.

¹⁷ Robert Storr, *op.cit.*, pp.65-66

¹⁸ Gerhard Richter *apud* Robert Storr, *op.cit.*, p.74

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*, p.68

Gerhard Richter refuză să fie inclus în sfera „permisivă” a neoromantismului, însă nu poate renunța la raportarea continuă la tradiția patriei sale. Dincolo de pictura lui Caspar David Friedrich, pe care o vede posibilă și în contemporaneitate, cu interpretările de rigoare ce crează, în mod paradoxal, iluzia resuscitării, prin paleta sa Richter este tributar și renașterii renane. Paleta lui Richter, după cum sesizează pictorul și criticul Stephen Ellis, este „luminoasă” și evocă „culorile acide ale lui Dürer, Altdorfer, Grünewald.”²¹ Referindu-se la teoria lui Rosenblum care susține originile romantice de obârșie germană ale expresionismului abstract, Robert Storr concluzionează: „Răspunsul lui Richter la Newman, Pollock și De Kooning poate fi văzut ca fiind coarda americană a Sublimului nordic, repatriat prin mijloace fotografice și picturale și care poartă mai departe însemnele tratărilor poetice și picturale generate de romantism.”²²

Gerhard Richter nu este neoromantic, însă păstrează elemente romantice în opera sa, iar dacă e puțin probabil să mai avem de-a face cu un nou val major neoromantic, acest tip de romantism latent este foarte răspândit în arta contemporană. Astfel, pictura lui Richter poate fi un posibil răspuns care elucidează destinul viitor al peisajului romantic. Peisajele sale nu sunt un capăt de drum ci un nou început. Mai sunt și alte răspunsuri, după cum ne asigură Robert Rosenblum, pictori cu nume mai puțin sonore care încă explorează zona peisajului realist cu tendințe romantice sau anumite creații *land-art* în centrul cărora se află preocupările ecologice și încercarea de-a restabili sentimentul de comuniune cu natura.

Concepția romantică a peisajului este recognoscibilă și în opera lui Beuys situată în continuarea modernității europene timpurii. În lucrările sale este accentuată frecvent căutarea sensurilor mistice și transcendente în sânul naturii, așa cum este descrisă și în scrierile marilor exponenți germani ai perioadei cuprinse între sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea: Goethe, Schiller și Novalis.²³ Aceste preocupări sunt investite și cu activismul ecologic, cum se întâmplă în *7000 Oaks*, sau cu aspirația spre o societate mai bună în *Coyote*, care vizează reconcilierea omului cu natura, căci Beuys dezvoltă o concepție a „artei ca sculptură socială”, în cadrul unui „proces creativ care mijlocește nu numai producția artei ci și evoluția socială.”²⁴

Unul din domeniile în care sunt prezente „mutațiile romantice” ale peisajului recent este *land-art*-ul, după cum arată Robert Rosenblum: „Lucrările *land-art* sunt cu siguranță cele mai spectaculoase și romantic-eroice eforturi de a stabili un contact mistic între artist și marele univers al pământului și cerului.”²⁵ Lucrările la care se referă Rosenblum sunt *Spiral Jetty* a lui Robert Smithson, *Lightning Field* a lui Walter De Maria, *Arctic Climes* de Andy Goldsworthy sau creațiile lui Richard Long. Sculpturile de gheață ale lui Andy Goldsworthy realizate la Polul Nord se constituie ca niște fantezii cristaline ce evocă spectrul înghețat al viziunii lui Caspar David Friedrich din *Naufraziul Speranței*. Lucrările lui Richard Long constă din elemente specifice naturii (pietre, crengi, bucăți de pământ) pe care le colectează în cadrul expedițiilor sale în peisajul câmpenesc englez. Plimbările sale pot dura câteva zile sau chiar câteva luni, amintind de descinderile lui Constable în natură.

²¹ Stephen Ellis *apud* Robert Storr, *op.cit.*, p.71

²² Robert Storr, *op.cit.*, p.71

²³ Matthew Gandy, „Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter” din *Annals of the Association of American Geographers*, Vol.87, No.4, 1997, p.647

²⁴ Stephanie D'Alessandro, „History by Degrees: The Place of the Past in Contemporary German Art”, din *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 28, No. 1, 2002, p. 69

²⁵ Robert Rosenblum, „A Postscript: Some Recent Neo-Romantic Mutations” din *Art Journal*, Vol.52, No.2, 1993, p.74

Disponibilitatea acestor artiști de-a renunța la comoditatea vieții moderne de dragul naturii îi plasează în proximitatea vechii tradiții romantice în care încă era prezentă speranța în puterile vindecătoare ale artei „ca substitut virtual al religiei”.²⁶ Dacă mișcarea modernă a ignorat deliberat natura pentru a elogia minuniile „noii lumii create de om”, odată cu conștientizarea efectelor devastatoare ale noii lumi asupra lumii naturale, interesul pentru natură s-a redeșteptat în rândul artiștilor.

După cum arată experiența ultimilor ani, concepția romantică continuă să fie de actualitate, iar dacă în domeniul artei prezența ei este discretă, o regăsim cu atât mai mult în alte domenii ale vieții postmoderne. Societatea contemporană este din ce în ce mai preocupată de urmările ireversibile ale dezvoltării tehnologice, conștientizând ceea ce a fost pierdut și ceea ce suntem pe cale să pierdem. Unde altundeva ar putea fi încadrate demersurile ecologice de preservare a florei și faunei planetei dacă nu în categoria idealurilor romantice? Sau oare nu suntem la fel de tulburați în fața forțelor dezlănțuite ale naturii cum erau oamenii epocii romantice? Au trecut mai bine de două secole de la debutul romantismului, circumstanțele sunt diferite și lumea din jurul nostru s-a modificat radical, dar sufletul uman a rămas aproape neschimbat. Încă mai percepem natura în conformitate cu conceptele romantice, încă mai pictăm peisaje romantice și continuăm să fim nostalgici asemenea romanticilor căutând în zadar un substitut adecvat al „centrului pierdut”. Chiar dacă civilizația ne îndepărtează de mediul nostru natural, acesta rămâne prezent în interioritatea noastră, e parte integrantă a unei memorii comune, a unei nostalgii colective, căci mitul Paradisului pierdut continuă să ne bântuie.

Bibliografie:

- Auping, Michael, *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, Modern Art Museum of Fort Worth in association with Prestel, 2005
- Barker, Francis; Hulme, Peter; Iversen, Margaret, *Postmodernism and the re-reading of modernity*, Manchester University Press ND, 1992
- Beenken, Hermann, „Caspar David Friedrich” din *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.72, No.421, 1938, pp.170-173+175
- Belting, Hans, *The End of the History of Art?*, The University of Chicago Press, 1987
- Büttner, Nils, *L'art Des Paysages*, Éditions Citadelles & Mazenod, Paris, 2007
- D'Alessandro, Stephanie, „History by Degrees: The Place of the Past in Contemporary German Art”, din *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 28, No. 1, 2002, pp.66-81+110-111
- Danto, Arthur C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997
- Gandy, Matthew, „Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter” din *Annals of the Association of American Geographers*, Vol.87, No.4, 1997, pp.636-659
- Huyssen, Andreas, „Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth”, din *October*, Vol. 48, 1989, pp.25-45
- Miller, Philip B., „Anxiety and Abstraction: Kleist and Bretano on Caspar David Friedrich” din *Art Journal*, Vol.33, No.3, 1974, pp.205-210

²⁶ *Ibidem*, p.76

Rosenblum, Robert, „A Postscript: Some Recent Neo-Romantic Mutations” din *Art Journal*, Vol.52, No.2, 1993, pp.74-84

Storr, Robert, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, The Museum of Modern Art, New York, 2002

*** „From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter: German Paintings from Dresden” pe http://www.getty.edu/art/exhibitions/friedrich_richter/



ISBN 978-606-8729-02-2
Bienala Alb negru
Mesajul artistic în spațiul public