

Revista—ARTA

arte vizuale / visual arts #42-43 / 2020



PREMIILE UAP / UAP AWARDS

SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ /
NATIONAL SALON OF CONTEMPORARY ART 2019

EUROPALIA

ART ENCOUNTERS

MNAC

VICTOR BRAUNER ♦ CĂTĂLIN BĂLESCU ♦ GH.BERINDEI
MARCEL BUNEĂ ♦ BERNARD JOISTEN ♦ KINEMA IKON
FAMILIA MAITEC ♦ HANS MATTIS-TEUTSCH ♦ IULIAN MEREUȚĂ
IOAN-AUREL MUREȘAN ♦ CHRISTIAN PARASCHIV ♦ IOAN SBĂRCIU
ALEXANDRA SAND ♦ TIM WALKER ♦ MIHAI ZGONDOIU

Revista—ARTA

#42-43 / 2020 PREMIILE UAP / UAP AWARDS



SUMAR / CONTENT

5 DOSAR PREMIILE UAP 2018
UAP AWARDS 2018
PETRU LUCACI

24 SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2019
NATIONAL SALON OF CONTEMPORARY ART 2019
MAGDALENA GHICA

INTERVIU INTERVIEW

32 INSIDIOASELE ISPITE ALE TRADIȚIEI - INTERVIU CU CĂTĂLIN BĂLESCU,
RECTOR AL UNIVERSITĂȚII NAȚIONALE DE ARTE BUCUREȘTI
INTERVIEW WITH CĂTĂLIN BĂLESCU,
RECTOR OF THE NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS BUCHAREST
CRISTIAN ROBERT VELESCU

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA

42 IULIAN MEREUȚĂ REDIVIVUS
IOANA VLASIU

48 BERNARD JOISTEN. ZERO STORY
DARIA NEDELICU

52 GEOMETRIILE SEVERE ALE LUI MARCEL BUNEA
THE SEVERE GEOMETRIES OF MARCEL BUNEA
RUXANDRA DEMETRESCU

56 CÂTEVA NOTE RĂZLEȚE DESPRE "ARTICULĂRILE" LUI MARCEL BUNEA
A FEW RANDOM NOTES ON MARCEL BUNEA'S ARTICULATIONS
ADRIAN GUȚĂ

58 24 DE ARGUMENTE. FRUMUSEȚEA PIEDESTALULUI. NOTE DUPĂ BREXIT
24 ARGUMENTS. BEAUTY OF THE PEDESTAL. NOTES AFTER BREXIT
SIMONA VILĂU

66 FAMILIA ARTISTICĂ MAITEC
THE MAITEC ARTIST FAMILY
MAGDA CÂRNECI

70 IOAN AUREL MUREȘAN. EROTIKONIA
MARIA ZINTZ

72 IOAN AUREL MUREȘAN. RROSE_IKONIA
RAMONA NOVICOV

74 ADN-UL SAU NELINIȘTEA MORȚII
DNA OR THE RESTLESSNESS OF DEATH
ANA PETROVICI-POPESCU

80 ARTIȘTI CLUJENI LA BUCUREȘTI
CLUJ ARTISTS IN BUCHAREST
CĂLIN STEGEREAN

83 IOAN SBÂRCIU
PEISAJ INFINIT. O CHINTESENȚĂ.
ENDLESS LANDSCAPE. A QUINTESENCE.
MAGDA CÂRNECI

86 MATTIS-TEUTSCH:
AVANGARDĂ ȘI REALISM CONSTRUCTIV
AVANT-GARDE AND CONSTRUCTIVE REALISM
OLGA ȘTEFAN

94 GHEORGHE BERINDEI. DUPĂ 20 DE ANI
GHEORGHE BERINDEI. 20 YEARS AFTER
CĂTĂLIN DAVIDESCU

100 ÎNTÂLNIRI CU ARTA LA TIMIȘOARA
ENCOUNTERING ART IN TIMIȘOARA
IOANA TERHEȘ

108 KINEMA IKON. JUMĂTATE DE VEAC DE EXPERIMENT ȘI COMUNITATE
KINEMA IKON. A HALF CENTURY OF EXPERIMENT & COMMUNITY
RALUCA OANCEA (NESTOR)

114 ARTIȘTI BULGARI ÎN ROMÂNIA. O ALTĂ VIZIUNE ASUPRA LUMII
BULGARIAN ARTISTS IN ROMANIA. A DIFFERENT VIEW OF THE WORLD
GHEORGHE POGAN

116 GEOPOETICA STRĂZILOR SĂLBATICE
GEOPOETICS OF THE FERAL STREETS
ANCA MIHULEȚ

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD

124 LA FONDAZIONE ROMA
PATRU ARTIȘTI ROMÂNI
FOUR ROMANIAN ARTISTS
MAGDALENA GHICA

129 DE LA EST LA VEST
FROM EAST TO WEST
MAGDA CÂRNECI

134 VICTOR BRAUNER LA MUZEUL DE ARTĂ MODERNĂ DIN PARIS
VICTOR BRAUNER AT THE MUSEUM OF MODERN ART OF THE CITY OF PARIS
MIHAELA PETROV

138 BRÂNCUȘI. SUBLIMAREA FORMEI
BRÂNCUȘI. SUBLIMATION OF FORM
ADRIAN GUȚĂ

142 10 VISE. UN LABIRINT INSPIRAT DINTR-O ARHIVĂ. TIM WALKER
10 DREAMS. A LABYRINTH INSPIRED BY AN ARCHIVE. TIM WALKER
GABRIELA MATEESCU

150 FIECARE ARTIST ESTE UN ARGONAUT...
EVERY ARTIST IS AN ARGONAUT...
RUXANDRA DEMETRESCU

152 TRANSFORMARE
TRANSFORMATION
ROMAN NIECZYPOROWSKI

157 ALEXANDRA SAND. ÉTUDES DE VERMILLION - PERFORMANCE ART
SUSANA GÁLLEGO CUESTA

160 KIASMA, HELSINKI
POSSIBILITĂȚI DE COEXISTENȚĂ
POSSIBILITIES OF COEXISTENCE
RALUCA ȚURCANAȘU

INTERVIU INTERVIEW

168 ARTA "SUPERCONTEMPORANĂ". INTERVIU CU MIHAI ZGONDOIU
"SUPERCONTEMPORARY" ART. AN INTERVIEW WITH MIHAI ZGONDOIU
ANA-DANIELA SULTANA-CIPARIU

173 RECENZIE DE CARTE
BOOK REVIEW

MEMORIA VIZUALĂ ȘI TRADIȚIA.
DESPRE "MARTIRII" ELENEI MURARIU
LUIGI BAMBULEA

IN MEMORIAM

176 ETHEL LUCACI-BĂIAȘ
CĂLIN DAN

178 FRAGMENTE DIN REVISTA—ARTA ONLINE
EXCERPTS FROM REVISTA—ARTA ONLINE

184 NEWSLETTER MNAC

190 INFO ART

206 COLABORATORI
CONTRIBUTORS



Festivitatea de premiere Gala Premiilor UAP 2018 organizată la Teatrul Elvira Godeanu, Târgu Jiu. Credit foto Eugen Cojocariu
The UAP Awards Gala 2018 organized at the Elvira Godeanu Theater, Târgu Jiu. Photo credit Eugen Cojocariu

PREMIILE UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA 2018

THE ROMANIAN ARTISTS' UNION AWARDS 2018

Premiile Uniunii Artiștilor Plastici din România – 2018, vin să evidențieze performanțele anului în domeniul artelor vizuale, acoperind toate domeniile din sfera culturii plastice. Acordarea premiilor încearcă de asemenea să consolideze tradiția colaborării cu Ministerul Culturii, ce poate asigura continuitatea proiectului și, sperăm, redimensionarea lui, incluzându-l într-un program mai amplu de Salon Internațional de Artă cu premii, burse pentru tinerii artiști, achiziții de lucrări pentru colecțiile statului, după modelul Saloanelor Oficiale interbelice.

Locul ales în acest an pentru desfășurarea Galei Premiilor Uniunii Artiștilor Plastici din România, și anume Târgu Jiu, este cât se poate de evocator pentru cultura națională și internațională. Preluând capitalul cultural a lui Constantin Brâncuși, artiștii contemporani pot spera că școala românească de artă va rămâne înscrisă definitiv pe harta culturală a lumii.

Dincolo de festivitatea de premiere organizată la Teatrul Elvira Godeanu, un moment semnificativ al Galei l-a reprezentat expoziția premianților organizată la Muzeul Județean Gorj, pe care intenționăm să o itinerăm prin alte orașe pentru a promova în continuare excelența și a contribui la intensificarea unui dialog la nivelul întregii țări.

Ne-am bucurat în demersul nostru de parteneriate ce au conferit evenimentului o anvergură considerabilă. Acestea au fost: Ministerul Culturii, Institutul Cultural Român, Centrul de Cercetare, Documentare și Promovare Constantin Brâncuși, Primăria și Consiliul Local al Municipiului Târgu Jiu, Consiliul Județean Gorj, Filiala Târgu Jiu a UAP România, Televiziunea Română și Clubul Rotary Târgu-Jiu.

Prof. univ. dr. Petru Lucaci

Președinte, Uniunea Artiștilor Plastici din România

The Romanian Artists' Union Awards 2018 showcase the year's visual arts achievements in all their diversity. The award also aims to consolidate the collaborative tradition we have had with the Ministry of Culture, which can ensure the continuity of the project and, we hope, its expansion, including it into the larger scheme of an international art salon with awards, grants for young artists, and the selling of works for state collections, following the model of the interwar Official Salons.

The city selected for this year's awards gala, Târgu Jiu, is highly relevant for national and international culture. Borrowing from Constantin Brâncuși's cultural capital, contemporary artists hope that the Romanian school of art will forever be on the world's cultural map.

In addition to the ceremony at the Elvira Godeanu Theater, one significant moment of the gala was the awardees' exhibition, organized at the Gorj County Museum, which we intend to showcase in different cities in order to continue to promote excellence and to open a country-wide dialogue.

We were very fortunate to have had such partners. Thanks to them, the event took place on a considerable scale. These were: The Ministry of Culture, The Romanian Cultural Institute, the Constantin Brâncuși Research, Documentation and Promotion Center, The City Hall and Local Council of Târgu Jiu, the Gorj County Council, The Târgu Jiu Branch of UAP Romania, Televiziunea Română and Rotary Club Târgu-Jiu.

Prof. univ. dr. Petru Lucaci

President of the Romanian Visual Artists' Union

(Translated by Rareș Grozea)

MARELE PREMIU GRAND PRIZE

MIRCIA DUMITRESCU



L-am cunoscut pe Mircia în atelierul lui Nichita. Acolo, în apartamentul prietenului meu, exista un atelier, în care veneau foarte mulți și puțini au învățat ceva. Când spun puțini au învățat vreau să spun că puțini au rămas cu ceea ce știau că trebuie să fie. A învăța înseamnă a te transforma. Mircia Dumitrescu ne oferă spectacolul unui om care intră în senectute cu o forță, cu o amploare a unui geniu neașteptat pentru el și pentru noi toți. În ultimii ani eu sunt bucuros și onorat de prietenia lui, și de câte ori ne vedem îl tracasem mereu cu întrebarea: „Când va fi următoarea expoziție?” Îl tracasam ca să n-o mai amâne, pentru că el era tentat mereu să o amâne. Acest artist are o anumită spaimă de deschidere, de etalare, care e o spaimă de el însuși, de fapt. Or, în cele din urmă, Mircia Dumitrescu s-a învins pe sine însuși și ne prezintă spectacolul splendid al unei mari personalități, de care noi, scriitorii, suntem mândri.

Nicolae Breban

I met Mircia in Nichita's workshop. There, in my friend's apartment, there was a workshop to which many came and few learned anything. When I say few I refer to the few that knew what they were supposed to be. Learning means transforming yourself. Mircia Dumitrescu offers us the spectacle of a man that enters old age with the force and amplitude of an unexpected genius, for himself and for us all. Lately, I am happy and honored by his friendship, and whenever we meet I bug him with the question: "When will the next exhibit take place?" I used to bug him not to postpone it, because he was always tempted to do so. This artist has a certain fear of opening up, showing himself, which is a fear of himself, actually. In the end, Mircia Dumitrescu has conquered himself and presents the amazing spectacle of a great personality, of which we, the writers, are proud.

Nicolae Breban



PREMIUL DE EXCELENȚĂ THE AWARD FOR EXCELLENCE

MIHAIL TRIFAN

Spre deosebire de majoritatea creatorilor care, odată cu înaintarea în vârstă, nu fac decât să își consolideze o imagine deja construită, Mihail Trifan (Micky) are neastâmpărul de a-și revigora fiecare nou proiect din perspectiva inspirației de moment. O neobosită afluență de creativitate individualizează în mod evident lucrările sale, iar performance-ul live, care completează periodic expunerea, au devenit deja marca artistului. Această perpetuă reinventare vine să destabilizeze orice încercare de a-l fixa într-un suport teoretic, iar expozițiile sale pot fi văzute, cel mai onest, ca rezultat al izbânzii proprii de a-și exprima vitalitatea și nevoia de a trăi eminent artistic. Viața sa reală este contopită cu cea artistică, neexistând în acest caz nici o urmă de simulacru. Într-o lume controversată și rigidă, unde concepte precum libertatea sau arta sunt supuse regulilor, Micky poate fi considerat unul dintre ultimii artiști liberi.

Cătălin Davidescu

Unlike most creators, who only consolidate an established image with the passing of time, Mihail Trifan (Micky) has the nerve to re-energize every new project through the perspective offered by momentary inspiration. An affluence of creativity individualizes his works, and his live performances which periodically complement the exhibits have become his trademark. This perpetual reinvention destabilizes any attempt to fixate him in a theoretical frame, and his exhibitions can be seen honestly as a result of his own victory in expressing his vitality and his need to live artistically. His real life is merged with the artistic one without any trace of simulacrum. In a controversial and rigid world in which some concepts such as freedom and art are subjected to rules, Micky can be considered one of the last free artists.

Cătălin Davidescu

SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2019 O MICĂ DARE DE SEAMĂ

NATIONAL SALON OF CONTEMPORARY ART 2019 A LITTLE OVERVIEW

Text: Magdalena Ghica

SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2019
NATIONAL SALON OF CONTEMPORARY ART 2019
Combinatul Fondului Plastic, București
dec. 2019 – ian. 2020



Genul expozițional al salonului colectiv nu are întotdeauna presă bună din cauza prejudecăților instituționale. Dar, de la Salonul Independenților din Paris din secolul XIX până la Saloanele anuale din timpul comunismului românesc din a doua jumătate a secolului XX, se întinde o plajă lungă de timp în care au fost create tot felul de versiuni ale acestuia. Să ne amintim aici doar de Saloanele oficiale din perioada noastră interbelică, întâlniri rituale anuale ale întregii clase artistice de atunci, în care se conturau cariere de succes, se stabileau ierarhii valorice, dar se și vindea bine la colecționari și la stat. Dacă lăsăm deoparte, cum e cazul, saloanele de amatori „Cântarea României”, începute în 1976, trebuie să spunem că și Expozițiile de stat anuale din perioada 1948-1989 (devenite saloane naționale spre sfârșitul perioadei), chiar dacă organizate sub cenzură ideologică și trebuind să ofere un tribut de lucrări tematice „angajate” pentru propaganda de partid, au avut totuși rolul lor. Un rol clar pozitiv în afirmarea unor direcții estetice complementare sau alternative celor oficiale, în impunerea unor nume de artiști valoroși care fac parte azi din establishmentul autohton, în achiziționarea de către stat a unui important patrimoniu de opere pentru muzeele și instituțiile din țară. Revoluția din decembrie 1989 a sistat această continuitate, iar achizițiile de lucrări de către Ministerul Culturii, deja reduse mult față de perioada anterioară, s-au oprit prin 2007. Acestei situații i-a pus doar simbolic capăt prima ediție a Salonului Național de Arte vizuale 2019, organizat cu prilejul sărbătoririi a 100 de ani de la crearea României Mari. Deschis în decembrie 2018 în mai multe locații din București (Muzeul Național de Artă al României, Muzeul Național de Artă Contemporană, Biblioteca Națională a României, galeria Simeza), acest salon a fost un mare efort organizațional al UAP și a reunit peste 700 de lucrări în toate tehnicile și mărimile, provenite de la artiști din toate părțile țării.

Față de ediția de anul trecut, Salonul din 2019 se eliberează de anumite constrângeri legate de spațiile de expunere și de ambianța „oficială”, „muzeală”, pe care acestea le-au impus în 2018. Organizat în câteva spații nou amenajate la Combinatul Fondului Plastic din București, actualul salon 2019 a fost mult mai puțin „încorsetat”. El a pus la dispoziția artiștilor un spațiu central, suficient de amplu, pe lângă câteva spații mai mici. Numit S.E.N.A.T. (Spațiu expozițional neconvențional pentru artă și tehnologie) și reprezentând o colaborare între UAP și o firmă privată, acesta este primul spațiu expozițional de mari dimensiuni al UAP care aduce, în fine, Bucureștiul în rândul celorlalte orașe românești cu „hale de artă” (Fabrica de pensule și Centrul de interes din Cluj, Kunsthalle Bega din Timișoara) și deschide o perspectivă de dezvoltare și evoluție în situ care va pune capitala românească în rândul celorlalte metropole europene dotate cu spații ample, propice unor bienale internaționale de artă.

Alături de acest spațiu central, au mai fost deschise publicului încă 3 alte spații adiacente, unul dedicat picturii, altul lucrărilor „seniorilor” aflate în patrimoniul UAP și altul tinerei generații.

Ce mi se pare demn de remarcat în actuala ediție nu este ambianța de bilanț anual, aparent inevitabil, cât impresia de panoramă reprezentativă a ceea ce se întâmplă mai puternic și mai creativ în atelierelor din București și din țară. Salonul din 2019 nu mai păstrează deloc aerul de stereotip instituțional, previzibil, cu care ne-au mai obișnuit alte expoziții naționale – dimpotrivă, mi se pare că abordează nonșalant și chiar critic concepte ca „oficial” sau „național” sau „local” și se orientează deschis spre definirea prin eșantioane simptomatice a climatului artistic actual. În general de excelentă calitate estetică, selecția din 2019 dă curs discursurilor bine individualizate, ce propun formule vizuale libere, dezinhitate, din care transpare fie entuziasmul față de

The collective salon genre does not always get good press because of institutional prejudices. But from the Salon of the Independents in nineteenth-century Paris to the annual Salons during Romanian Communism, in the second half of the twentieth-century there was a long period of time in which all sorts of versions had been tested. Let us remember the official Salons from our inter-war period, ritualistic meetings of the entire artistic class in which successful careers were launched, hierarchies were established, and works were sold to the state and private collectors. If we set aside, as we should, the amateur Salons "Cântarea României" that started in 1976, we must mention that the annual state Exhibitions between 1948 and 1989 (which became Salons at the end of this period), even if they were organized under ideological censorship and had to pay a tribute of "engaged" thematic works for the party propaganda, also had an important role, a clearly positive role in the acknowledgment of aesthetic directions that were complementary or alternatives to the official ones, in the promotion of important artists that are today part of the local establishment, in the acquisition by the state of an important collection of works for museums and institutions.

The 1989 Revolution stopped this continuity, and the acquisition of works by the Ministry of Culture, greatly diminished in comparison to the previous period, was completely ceased by 2007. This situation was only symbolically ended by the first edition of the National Salon of Visual Arts in 2019, a part of the celebration of a century since the creation of Great Romania. Inaugurated in December 2018 in multiple locations from Bucharest (the National Arts Museum, the National Museum for Contemporary Art, the Romanian National Library, Simeza Gallery), this salon represented a great organizational effort from the UAP, bringing together over 700 works of all techniques and sizes, from artists all over the country.

In comparison to the previous edition, the 2019 Salon is freed of some constraints related to the exhibit spaces and the "official," "museum-like" ambience which were imposed in 2018. Organized in some newly developed spaces at Combinatul de Arte Plastice Bucharest, the current 2019 Salon was less "tight." It offered artists a central space which was sufficiently large, alongside a few smaller spaces. Called SENAT (Spațiu expozițional neconvențional pentru artă și tehnologie [Non-conventional exhibit space for art and technology]), a collaboration between the UAP and a private company, this is the first large exhibit space of the UAP, which finally brings Bucharest in the group of the other Romanian cities that have "art halls" (Fabrica de pensule and Centrul de interes in Cluj, Kunsthalle Bega in Timișoara) and opens up a perspective for the in situ evolution and development that will place the Romanian capital alongside the other European cities that have large spaces that can host international art biennales.

Together with this central space, three more adjacent spaces have been inaugurated, one for painting, one for the works of the "seniors" from the collections of the UAP, and another for the younger generations.

What I find remarkable about the current edition is not the ambience of an annual conclusion, which is apparently unavoidable, but the impression of a panorama, representative for what is happening most strongly and most creatively in Bucharest and country-wide workshops. The 2019 Salon does not preserve the atmosphere of a predictable institutional stereotype that can be found with other national exhibits – on the contrary, it seems to me that it approaches concepts such as "official," "national," and "local" in a relaxed and critical manner, it is explicitly oriented towards defining the current artistic environment through symptomatic samples. Generally having an excellent aesthetic quality, the 2019 selection gives way to well-individualized discourses that propose free, uninhibited visual formulae, which show an enthusiasm for new techniques, a critical or dramatic view on current affairs, or even a revolt against globalization, massification, and the difficulties of life in contemporary Romania.

INSIDIOASELE ISPITE ALE TRADIȚIEI – INTERVIU CU CĂTĂLIN BĂLESCU, RECTOR AL UNIVERSITĂȚII NAȚIONALE DE ARTE BUCUREȘTI

THE INSIDIOUS TEMPTATIONS OF TRADITION - INTERVIEW WITH CĂTĂLIN BĂLESCU, RECTOR OF THE NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS BUCHAREST

Dialog între Cristian Robert Velescu și Cătălin Bălescu

Cristian Robert Velescu: Stimate domnule rector, instituția pe care o conduceți a purtat în decursul timpului felurite nume: *Școala de Arte Frumoase, Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, Academia Națională de Arte* și, de ani buni, *Universitatea Națională de Arte București*, prescurtat UNAB. Toate aceste nume nu au fost, desigur, rodul fanteziei autorităților, ori acela al imaginației conducătorilor vremelnici ai prestigioasei instituții, ci impuse de necesități dictate de vremuri și oportunități. Bănuiesc că în vremea comunismului *Școala de Arte Frumoase* a devenit „institut” pentru ca în acest fel, onomastic, tradiția „burgheză” să fie subminată. Însă tocmai nevoia unei tradiții „de rit nou” a impus ca înlocuirea vocabulei „institut” să îi fie alăturat numele prestigiosului nostru pictor național. Desigur că numai printr-o ironie a soartei, atunci când – după ‘89 – „institutul” a devenit „academie”, numele lui Grigorescu a fost înlăturat de pe frontispiciul școlii și transferat unei stații de metrou. Acest din urmă episod îmi pare a fi cel mai iconoclast dintre toate, fățiș îndreptat împotriva tradiției, motiv pentru care vă și întreb dacă astăzi UNAB se mai raportează sau nu la tradiție, aceasta din urmă putând fi ea însăși de multe feluri: istorică, spirituală, religioasă, culturală, artistică? Pentru a simplifica lucrurile, dar și pentru a rămâne simbolic atașați locului în care ne aflăm, în sediul UNAB, vă propun să avem în vedere doar tradiția artistică.

Cătălin Bălescu: Desigur, este corect din punct de vedere istoric tot ceea ce spuneți. Opinia mea n-are legătură cu personalitatea lui Nicolae Grigorescu, unul dintre cei mai mari pictori români. N-aș risca să spun național. Comuniștii au încercat să-l consacre așa, demonetizându-i opera. Practic, l-au numit național datorită subiectelor abordate și nu datorită calităților lui de pictor situat în avangarda secolului al XIX-lea. Dacă pictura lui nu ar fi fost bine



structurată ca viziune și tehnică, în mod paradoxal, această supralicitare semantică, politică și socială a personalității lui l-ar fi făcut praf și pulbere în timpul nostru.

Același lucru se întâmplă și cu Brâncuși. A devenit o constantă stilistică pentru bornele care delimitează județele, parcurile etc. Și asta cu entuziasmul patriotic și buna credință autorităților vremii. Mai mult decât atât, în epoca noastră s-au clădit personalități ale artei contemporane prin abordarea neconvențional ironică a celor din urmă. Și fenomenele par să continue într-o dinamică greu de controlat. Dacă opera lui Brâncuși nu ar fi fost bine consolidată din punct de vedere stilistic, al viziunii și, de ce nu, și financiar, ajungea de râsul lumii odată cu simbolurile din parcare. Legat de acest fapt îmi aduc aminte de un film al lui Nanni Moretti în care este evocată istoria anilor ‘60, într-o plimbare prin Roma. În film apare monumentul ridicat pe locul unde a fost asasinat Pasolini. O esplanadă ajunsă teren de fotbal, iar monumentul, abstract și ambiguu, ajuns bară de poartă.

Dar să nu divagăm.

Cred că renunțarea la numele lui Grigorescu în titulatura universității s-a produs ca o consecință a unei transformări istorice. Aceste transformări se fac totdeauna mai mult în pripă și sunt dictate de presiuni ale momentului. Pe de altă parte, era justificat mai degrabă numele lui Brâncuși decât al lui Grigorescu în titulatura universității. Aproximativ 90% dintre artiștii prezenți în galeria națională au trecut prin Școala de Belle Arte la București. Nicolae Grigorescu, nu. O spun cu regret, pentru că îl admir.

Brâncuși însă a fost elevul școlii. În anii ‘50 Brâncuși trăia și era imposibil de propus așa ceva, tot datorită politicii. Asta a fost istoria. În ceea ce privește titulatura de Academie, aceasta a reprezentat o recuperare a unui conținut istoric, intrat în desuetudine și el, pe nedrept. Titulatura de universitate este conformă structurilor europene la care am aderat. Are avantajele unui standard financiar, cu altă denumire rămânem în categoria școlilor de meserii, însă nu e ideală ca denumire. Rămânem în așteptarea unei titulaturi mai inspirate.

Legat de tradiție, Universitatea Națională de Arte păstrează instrumentarul, dar și limbajul artelor vizuale. Acest fapt este strict legat de o tradiție, europeană în cazul nostru. În altă ordine de idei, UNARTE și școlile de arte în general nu pot decodifica decât fenomene clasificate ale actului artistic. Școlile nu pot surprinde dinamica momentului cultural prezent, nici chiar al unui context provincial. Asta le pune pe poziții conservatoare. Însă este o poziție asumată. Pe tema asta cred că se poate scrie un eseu sau chiar o teză de doctorat.

C-RV: Pornind de la ideea, dar și de la realitatea instrumentarului plasticianului, la o scotocire de natură „topologică” a sediilor instituției noastre, exploratorul va descoperi în Calea Griviței – gherghefuri și războaie de țesut, sitele serigrafice, toate proprii artelor textile, apoi cuptorul sticlărilor, instrumentarul ceramistului, al freschistului, al mozaicarului, al restauratorului, dar și al designerului și al creatorului de modă, ultimele două fiind și cele mai puțin convenționale și, ca atare, mai îndepărtate de realitatea tradiției. Tot așa și în General Budișteanu. La subsol, exploratorul va descoperi presa gravurului, la etaj capre, planșete, șevalete și, sus de tot, în mansardă, instrumentarul fotografului și al cineastului. Chiar și numai pornind de la acest instrumentar, departamentele modă, design, foto video și, în parte, cel de grafică – atunci când apelează la mediile digitale – se vădesc a fi și cele mai „revoluționare”, dispuse mai degrabă a se lepăda de tradiție decât să o slăvească. Încredințându-ne

Cristian Robert Velescu: Dear Mr. Rector, the institution you run has had various names over time: *The School of Fine Arts, the Nicolae Grigorescu Institute of Fine Arts, the National Academy of Arts* and, for many years, *the National University of Arts Bucharest*, abbreviated UNAB. All these names were not, of course, the fruit of the imagination of the authorities, or that of the imagination of the temporary leaders of the prestigious institution, but imposed by necessities dictated by times and opportunities. I suspect that during the communist period the *School of Fine Arts* became an “institute” so that, in this way, the “bourgeois” tradition would be undermined in terms of name. But precisely the need for a “new rite” tradition has forced the colorless word “institute” to be joined by the name of our prestigious national painter. Of course, only through an irony of fate, when – after ‘89 – the “institute” became “academy,” the name of Grigorescu was removed from the frontispiece of the school and transferred to a subway station. This last episode seems to me to be the most iconoclastic of all, openly directed against tradition, which is why I ask you whether UNAB is related to tradition today, the latter being in many ways itself historical, spiritual, religious, cultural, artistic? In order to simplify things, but also to remain symbolically attached to the place where we are, in the UNAB headquarters, I suggest you consider only the artistic tradition.

Cătălin Bălescu: Of course, everything you say is historically correct. My opinion is not related to the personality of Nicolae Grigorescu, one of the greatest Romanian painters. I wouldn’t risk saying national. The Communists tried to consecrate him by depreciating his work. Basically, they named him national because of the topics he addressed and not because of his qualities as a painter at the forefront of the 19th century. If his painting had not been well-structured in terms of vision and technique, paradoxically, this semantic, political and social overload of his personality would have rolled him up horse, foot and guns in our time.

The same thing happens with Brâncuși. It has become a stylistic constant for the curbstones that delimit the counties, the parking lots etc. And this with the patriotic enthusiasm and good faith of the authorities of the time. Moreover, in our time, the personalities of contemporary art have been built through the unconventional ironic approach of the latter. And the phenomena seem to continue in a dynamic that is difficult to control. If Brâncuși’s work had not been well-consolidated stylistically, vision-wise and, why not, financially, he would have made himself a laughing-stock with the symbols in the parking lot. Related to this fact I remember a film by Nanni Moretti in which the history of the ‘60s is evoked, during a walk through Rome. The film shows the monument erected on the spot where Pasolini was assassinated. An esplanade became a football field, and the monument, abstract and ambiguous, became a gate bar.

But let’s not digress.

I believe that the renunciation of Grigorescu’s name in the university’s name has occurred as a consequence of a historical transformation. These transformations are always more in a hurry and are dictated by the pressures of the moment. On the other hand, the name of Brâncuși is more justified than of Grigorescu in the university’s name. About 90% of the artists present in the national gallery studied at the School of Belle Arte in Bucharest. Nicolae Grigorescu did not. I say it with regret, because I admire him.

Brâncuși was a student of the school. In the 1950s Brâncuși was still alive and it was impossible to propose such a thing, also because of politics. That was history. Regarding the name of “Academy,” it represented a recovery of historical content, which also unfairly fell into desuetude. The university’s name is in compliance with the European structures we joined. It has the advantages of a financial standard, with another name we would have fallen under the category of vocational schools, but it is not ideal as a name. We are waiting for a more inspired name.

Regarding tradition, the National University of Arts preserves the tools as well as

IULIAN MEREUȚĂ REDIVIVUS

Text: Ioana Vlasiu

METAMORFOZELE LUI JULIAN. O RETROSPECTIVĂ-LABORATOR IULIAN MEREUȚĂ
THE METAMORPHOSES OF JULIAN. A IULIAN MEREUȚĂ RETROSPECTIVE-IN-PROGRESS

Artist: Iulian Mereuță (1943-2015)

Muzeul Național de Artă Contemporană (MNAC), București

31.10.2019 – 03.05.2020

Curator: Călin Dan



24 DE ARGUMENTE

FRUMUȘETEȚA PIEDESTALULUI.

NOTE DUPĂ BREXIT

BEAUTY OF THE PEDESTAL.

NOTES AFTER BREXIT

Text: Simona Vilău

24 DE ARGUMENTE. CONEXIUNI TIMPURI ÎN NEO-AVANGARDA ROMÂNEASCĂ 1969-1971

24 ARGUMENTS. EARLY CONNECTIONS IN THE ROMANIAN NEO-AVANT-GARDE 1969-1971

Artiști: Horia Bernea, Ion Bitzan, Liviu Ciulei, Radu Dragomirescu, Șerban Epure, Pavel Ilie, Paul Neagu, Diet Sayler, Ritzi Jacobi, Peter Jacobi, Ovidiu Maitec, Miriam Răducanu, Grupul Sigma, Radu Stoica, Vladimir Șetran
Muzeul Național de Artă al României, București

7.11.2019 - 2.02.2020

Curatoare: Alina Șerban, Ștefania Ferchedău



▲ Vladimir Șetran. Deasupra vitrinei: Fără titlu I-II, 1971-1979, gravură. Colecția Vladimir Șetran
Vladimir Șetran. Above the display case: Without title I-II, 1971-1979, engraving. The Vladimir Șetran collection

◀ Stînga sus: Ritzi Jacobi și Peter Jacobi, Mobil Textil, 1968-1969, poliester, cabluri textile. Colecția Peter Jacobi. Dreapta: Imagine din expoziția de grup de la Sala Ateneului Român prezentînd seria de lucrări selectate pentru participarea în cadrul Bienalei de la Veneția, 1970.
Left up: Ritzi Jacobi and Peter Jacobi, Mobile Textile, 1968-1969, polyester, textile cables. The Peter Jacobi Collection. Right: Image from the group exhibition at the Romanian Athenaeum Hall presenting the series of works selected for participation in the Venice Biennale, 1970.

◀ ◀ Lucrări Horia Bernea. De la stînga la dreapta:
Halteră dublă pentru umăr, 1970, creion, tuș și guașă pe hirtie. Colecția Mihai Pop.
Entitate pentru o iconografie post-cunoaștere, 1970, acuarelă, creion și tempera pe hirtie cașerată pe carton. Colecția Ovidiu Șandor.
Halteră, 1971, guașă și creion pe hirtie. Colecția Marian Ivan.
Works Horia Bernea. From left to right:
Double dumbbell for shoulder, 1970, pencil, ink and gouache on paper. Mihai Pop collection.
Entity for a post-knowledge iconography, 1970, watercolor, pencil and tempera on cardboard paper. Ovidiu Șandor collection.
Dumbbell, 1971, paper pen and pencil. Marian Ivan Collection.

Pagina stînga / Left page
Intrare expoziție. La stînga: Grupul Sigma, Structura elastică, 1970-2015, reconstrucție, bare de aluminiu, fire nailon. Colecția Fundației Triade.
Exhibition entry. Left: Sigma Group, Elastic structure, 1970-2015, reconstruction, aluminum bars, nylon yarn. Triad Foundation Collection.

Credite toate fotografiile / Credits all photos Serioja Bocsok / Institutul Prezentului

Expoziția 24 argumente. Conexiuni timpurii în neo-avangarda românească 1969-1971, excelent curatoriată de Alina Șerban și documentată de Ștefania Ferchedău, cele două fondatoare ale Institutului Prezentului, în colaborare cu Arhiva Richard Demarco, Edinburgh, este în sine un bun argument pentru a discuta o relație (in)existentă între două istorii inegale: una colosală, a unei mari puteri coloniale, așa cum este cea a Regatului Unit al Marii Britanii și una mai puțin colosală, dar interesantă prin contrastele ei și prin structura stranie, de tip zig-zag, cea a României. Iar ceea ce se poate discuta cu referințe clare sunt întâlnirile, ciocnirile dintre cele două culturi (istorii) și ce a putut rezulta în urma lor.

Discursul curatorial al expoziției, ce are în primul rând un parcurs reconstituitiv, chiar regenerativ, rejuvenant prin punerea în spațiu inspirată, creează un atlas al unor întâmplări și întâlniri artistice generate de hazard și transformate într-un monolit ce a influențat scrierea unei istorii culturale în mers. Acest tip de discurs – deopotrivă academic, estetizant și explicativ, cu un foarte bun impact pentru public și cu un suport arhitectonic și cromatic benefic pentru lucrări și raporturile dintre ele – zdruncină modul în care e scrisă și citită istoria artei

The exhibition 24 Arguments. Early Encounters in Romanian Neo-Avant-Garde 1969-1971 exquisitely curated by Alina Șerban and researched by Ștefania Ferchedău, the two founders of the Institute of the Present, is an argument in itself for a further discussion about a (non)existent relationship between two disparate histories – the immersive history of a great colonial power, such as that of the United Kingdom and a less immersive one, but imbued with curious contrasts and an odd, irregular structure as that of Romania. And what can be precisely discussed are the encounters and the clashes between the two cultures (histories) and what followed after. The curatorial discourse, which first of all portrays a re-enacted, a reviving and rejuvenating route, draws a map of the hazardous events transformed into a monolith that influenced the writing process of an ongoing history. This academic discourse, artistic and exegetical in its own right, greatly impacting spectators and encompassing an architectonic and chromatic gain, valuable for the artworks themselves and the links between them, challenges the way in which the history of postwar Romanian art is written and perceived with already established notions, such as repression and freedom, socialism and capitalism, or tradition and experiment. This paradoxical, but reiterative and weary terminology creates two “opposing” worlds – those who



De la stânga la dreapta: Janos Mattis Teutsch, Țărani (Tractorist), 1957. Tempera pe bază de caseină pe pânză, 136x180 cm. Colecția familiei Mattis Teutsch; Țărani, 1957. Tempera pe bază de caseină pe placaj, 80x125 cm. Colecția familiei Mattis Teutsch; și Soferul, 1956. Tempera pe bază de caseină pe hârtie, 50x35 cm. Muzeul de Artă Brașov (nr.inv. 1867). Imagine pusă la dispoziție de Scena9. (foto Serioja Bocso) From left to right: Janos Mattis Teutsch, Peasants (Tractor Driver) 1957. Casein-tempera on canvas, 136x180 cm. Collection of the Mattis Teutsch Family; Peasants, 1957. Casein-tempera on plywood, 80x125 cm. Collection of the Mattis Teutsch Family, and The Driver, 1956. Casein-tempera on paper, 50x35 cm. Brașov Art Museum (nr.inv. 1867). Image courtesy of Scena9. (photo: Serioja Bocso)

MATTIS-TEUTSCH: AVANGARDĂ ȘI REALISM CONSTRUCTIV

AVANT-GARDE AND CONSTRUCTIVE REALISM

MATTIS TEUTSCH: AVANGARDĂ ȘI REALISM CONSTRUCTIV /
AVANT-GARDE AND CONSTRUCTIVE REALISM

Rezidența BRD Scenag, București

12.09-25.10.2019

un proiect realizat de Szilárd Miklós

Curator Mircea Nicolae

Text: Olga Ștefan

Despre pictorul maghiaro-germano-român brașovean, János Mattis Teutsch, se spunea în 1920 că ar fi „primul pictor ce a avut îndrăzneala să prezinte publicului român lucrări într-un stil expresionist.”¹ Mattis Teutsch era asociat cu nume precum Kandinsky, Marc și Klee, atât în expoziții cât și în discuții de calibru conceptual și artistic. Astăzi însă, moștenirea sa e un teren de luptă, motivul fiind cele două etape de creație aparent incompatibile, înainte și după perioada nazistă.

Talented colorist și abstracționist, Mattis Teutsch s-a remarcat în ultimii ani ai primului deceniu al secolului XX în Germania și Ungaria, într-o perioadă în care diverse mișcări moderniste se conturau în Europa. Este de asemenea o perioadă în care mai multe teorii despre rolul artei în realizarea transformărilor sociale erau dezbătute. Expresionismul, de pildă – abandonând claritatea formei, însă păstrând-o ca sursă pentru senzații și emoții – era definit de criticul și artistul român Sigmund Maur ca „o credință într-o lume a spiritului.” Tot maur spunea, în 1920, la prima expoziție personală a lui Mattis Teutsch din București, că lucrările acestuia întrupează „legile spiritului, și nu cele ale ordinii naturale.”² Ca vorbitor nativ al celor trei limbi, Mattis Teutsch s-a integrat cu ușurință în cercurile avangardiste germane, maghiare și române, facilitând un schimb artistic între producătorii culturali ai celor trei țări. Lucrările sale timpurii au apărut în *Der Sturm*, *Contimporanul* (o revistă românească avangardistă) și în publicații maghiare stângiste precum *Ma*. După numeroase expoziții personale și de grup prin toată Europa (în special în cele trei țări amintite mai sus), și după o scurtă perioadă în care Teutsch a colaborat din Paris la *Contimporanul*, acesta s-a mutat înapoi la Brașov, unde s-a și stabilit permanent. De acolo, de la marginea Europei, acesta a privit îngrozit la ascensiunea globală și locală a fascismului și nazismului.

În anii 1930, după ce susținătorii Gărzii de Fier preluaseră instituțiile Brașovului, acesta a fost dat afară din grupurile artistice locale, nemanifestând suficient entuziasm pentru viziunea reacționară, ultranaționalistă, antisemită și

János Mattis Teutsch, the Hungarian-German-Romanian painter from Brașov, was characterised in 1920 as “the first who has the audacity to present to the Romanian public works in an expressionist style.”¹ Mattis Teutsch was associated with the likes of Kandinsky, Marc, and Klee both in actual exhibitions, and in discussions of his artistic and conceptual calibre. His legacy today, however, is something of a battlefield, and the explanation for this lies in the seemingly incongruent bodies of work that the artist created before and after the rise of Nazism.

A talented colorist and abstractionist, Mattis Teutsch established his reputation in the last years of the first decade of the 20th century in Germany and Hungary during a time when various forms of modern art were articulating themselves in Europe. Theories on the role of art in societal transformation were also competing for dominance. Expressionism, for example – while abandoning clear references to form, although maintaining it as source material in its experiments with transmission of sensation and emotion – was defined by the Romanian artist and art critic Sigmund Maur as “believing in a world of the spirit.” Maur likewise described Mattis Teutsch’s paintings, in his first solo show in Bucharest in 1920, as embodying “the laws of the spirit not those of the natural order.”² Being a native speaker of all three languages, Mattis Teutsch had no difficulty integrating himself in the avant-garde circles of Germany, Hungary, and Romania, and facilitating artistic exchanges among cultural producers from the three countries. His work of these early years appeared in *Der Sturm*, *Contimporanul* (a Romanian avant-garde magazine), and left-wing Hungarian publications like *Ma*. After many group and solo shows throughout Europe (primarily in the countries mentioned), and after a short stint contributing to *Contimporanul* from Paris, Mattis Teutsch moved back to Brașov, where he settled permanently. From there, on the margins of Europe, he witnesses in despair the rise of global and local fascism and Nazism.

In the 1930s, after supporters of the Iron Guard (a Romanian fascist group) took over the institutions of Brașov, he was expelled from the local art group for not showing enough enthusiasm toward this reactionary, anti-semitic, ultra-nationalist, and anti-

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA

EXHIBITIONS IN ROMANIA

antieuropeană a legionarilor. Mattis Teutsch nu s-a angajat în acțiuni antifasciste și nici nu a produs artă antifascistă precum unii din prietenii săi avangardiști mai angajați politic (precum M.H. Maxy, Jules Perahim, Aurel Marculescu și alții), alegând în schimb să se abțină de la orice acțiune politică sau artistică. Această formă de rezistență nu poate fi în niciun caz percepută drept curajoasă, spre deosebire mai ales de artiști precum Marculescu, care și-a exprimat deschis credințele antifasciste prin artă și activism și a fost ca urmare închis și apoi deportat. Cu toate acestea, refuzul pasiv al lui Mattis Teutsch a fost lăudat chiar de *Scânteia*, ziarul oficial al partidului comunist, unde acest e contrastat cu cei care și-au continuat activitatea artistică în timpul perioadei fasciste¹. Într-un articol din 1944 sunt contrastate „retragerea la șevalet” a unora cu acțiunile altor artiști (precum Milița Pătrașcu, Oscar Han etc.), care au avut chiar expoziții sub dictatura fascistă a mareșalului Antonescu și au avut apoi cariere de succes sub noul regim comunist. La începutul anilor '40 – timp în care războiul era în plină desfășurare iar artistul suferea de pe urma pierderii fiicei – Mattis Teutsch a început din nou să picteze, în privat. Această a doua etapă a operei sale se caracterizează printr-o distanțare față de abstracțiunea expresionistă a perioade sale avangardiste (văzută în lucrări precum seria *Flori Sufletești*), în favoarea experimentării figurative cu formele arhetipale și idealizate ale „Omului Nou”, proiect articulat pentru prima dată în tratatul său din 1931, *Kunsideologie (Ideologia artei)*. Într-un text ulterior,⁴ acesta își caracterizează arta drept „realism constructiv” – un fel de realism socialist care, deși accentuează funcția socială a artei, menține individualitatea și autonomia artistului.

În ciuda unei etape artistice extrem de productive și chiar a unor poziții înalte în grupurile artistice nou-ideologizate brașovene din perioada timpurie a regimului comunist, odată cu anii, '50 Mattis Teutsch este din nou ostracizat din cercurile artistice oficiale. Estetica sa neconvențională și preocupările spiritualiste făceau notă discordantă cu materialismul dialectic marxist-leninist și nu mai reflectau dogma realist-socialistă. Încercările de recuperare a operei sale încep la finele anilor ‘60, după stabilirea unei noi arte oficiale. Chiar și atunci, accentul era pus pe perioada avangardistă a artistului, lăsând în umbră lucrările târzii.

O expoziție ambițioasă, de calitate muzeală, la spațiul Reziđența BRD Scenag din București urmărește să redescopere a doua etapă a creației lui Mattis Teutsch. Curatoriată de Szilárd Miklós (care este și artist), *Mattis Teutsch: avangardă și realism constructiv* afirmă că perioada a doua a artistului este la fel de valoroasă ca cea avangardistă. Valoarea operei sale de avangardă stă necontestată, susținută de o piață puternică, colecționari dedicați și chiar numeroase falsuri. Însă etapa sa târzie rămâne pătată de colaborarea deschisă cu, și entuziasmul pentru, regimul comunist, mai ales în condițiile în care, după revoluția din 1989, statul comunist a fost catalogat drept criminal.⁵ Această evaluare, din păcare, a dus la respingerea operei artistului din perioada respectivă, adică a lucrărilor din a doua perioadă. Tablourile sale târzii nu au primit recunoașterea și susținerea de piață de care curatorul consideră că sunt vrednice. Multe din pânzele artistului din anii patruzeci și de după au ajuns pe mâinile galeriilor comerciale, în special MissionArt din Budapesta, unde s-au descoperit sub straturile de vopsea compoziții din anii treizeci sau mai timpurii. Multe din aceste tablouri au fost terse de către restauratori pentru a scoate la lumină picturile de dedesubt, care ar fi scos mai mulți bani la licitații. Astfel s-a distrus iremediabil coerența etapei a doua de creație, așa cum s-a distrus multă producție culturală din perioada socialistă în timpul freneziei anticomuniste de după '90. Un dosar investigând procesul ștergerii pentru profit a tabolurilor se află într-una din camerele expoziției.

*European vision of world order. Mattis Teutsch did not actively engage in antifascist activity, nor did he produce antifascist art, as did some of his more politically engaged avant-garde colleagues (such as M.H. Maxy, Jules Perahim, Aurel Marculescu, and several others). Instead, he chose to retreat from all public and artistic activity. This form of resistance cannot be considered courageous, especially in contrast to artists like Marculescu, who openly expressed his antifascist beliefs through art and activism, paying the price with incarceration and later deportation. However, Mattis Teutsch's passive rejection was nevertheless deemed adequate even by Scînteia, the official newspaper of the Communist Party, which contrasted this approach to that of those who continued their artistic activity during Romania's fascist period.*³ A 1944 article contrasted "the retreat to the easel" of some to the actions of other artists (such as Milița Pătrașcu, Oscar Han, etc.) who went so far as to exhibit in official salons under Marshall Antonescu's fascist dictatorship and continued successful careers also under the new Communist regime.

In the early 1940s – while the war was still raging and after suffering extreme personal tragedy with the loss of his daughter – Mattis Teutsch began working again, privately. This second body of work moves away from the Expressionist abstractions of his avant-garde period (such as the Soul Flowers series) into figurative experiments with idealized and archetypal forms of the "New Man", a project that he first articulated in his 1931 treatise, Kunsideologie (Ideology of Art). In a later text,⁴ he used the term "constructive realism" to refer to his work—a form of Socialist Realism that, although also dedicated to the social function of art, maintained the individuality and autonomy of the artist. Despite a flurry of artistic activity and even high-ranking positions in the new ideologically fueled artist groups of Brașov during the first years of the communist era, starting in the early 1950s Mattis Teutsch was once again ostracized from official art circles. His unconventional aesthetics and preoccupation with spirituality, in opposition to the dialectical materialism of Marxist-Leninism, no longer reflected the Socialist Realist dogma that was du jour. Attempts at recuperating his oeuvre began in the late 1960s, after yet another form of official art had established itself. Even then, however, emphasis was placed on Mattis Teutsch's avant-garde period, downplaying his later production.

An ambitious and museum-quality exhibition in Bucharest at Reziđența BRD Scenag art space intends to reclaim this second phase of Mattis Teutsch's oeuvre. Curated by Szilárd Miklós (who is also an artist), Mattis Teutsch: Avant-Garde and Constructive Realism contends that the artistic merit of the artist's second period is on par with that of the avant-garde period. The value of the avant-garde work is uncontested, cultivated by a strong market, devoted collectors, and even an abundance of forgeries that are coveted as such. However, the latter period has remained tainted by Mattis Teutsch's unabashed collaboration with and political affinity toward the communist regime in the postwar years, especially since (in the aftermath of the 1989 Revolution) the communist state was recognized as a criminal one.⁵ This evaluation unfortunately also entailed the complete and un-nuanced rejection of the artistic and social achievements of the period, which also encompassed Mattis Teutsch's second phase. His later paintings never gained the recognition and market support that the curator of the exhibition believes they deserve. Instead, many of the artist's canvases from the 1940s onwards fell into the hands of commercial galleries, namely MissionArt of Budapest, and were discovered to hide older compositions from the 1930s or earlier. Most were erased by conservators to reveal the original paintings beneath, which command higher prices at auction. This act permanently destroyed the coherence of this second period, mirroring the erasure of cultural production of the socialist years during the post-1990 anti-communist frenzy. A flatfile examining the process of erasure for the sake of profit is included in one of the rooms of the exhibition. Based on 30 years of research by Hungarian art historian Tibor Almási—whose book The Other Mattis Teutsch fully integrates this second phase in the artist's oeuvre

Pe baza cercetării de 30 de ani a istoricului de artă maghiar Tibor Almási – a cărui carte *The Other Mattis Teutsch* reprezintă o istoriografie completă, integrând a doua etapă în creația artistului –, expoziția organizată de Miklós conține o selecție de lucrări figurative din anii 1930 și de după, împrumutate de la nepotul lui Mattis Teutsch, precum și de la colecții private și de muzeu din România. Expoziția are 32 de lucrări dispuse în 7 camere, precum și două filme, unul făcut de domnul Miklós în 2019, iar celălalt de la televiziunea maghiară de la începutul anilor 2000. Expoziția conține și o mică cameră de lectură, unde este disponibilă majoritatea literaturii de specialitate despre Mattis Teutsch. În holul Reziđența BRD Scenag, este înfățișată o cronologie pe o structură de lemn, a cărei formă sinuoasă trimite la cotiturile din viața artistului în paralel cu evenimentele internaționale. În fața acestei construcții, pe primul perete de dinaintea intrării în expoziție, sunt imprimate pagini din cartea lui Mattis Teutsch, *Ideologia artei*, oferind fundamentul conceptual pentru lucrările ce urmează.

Printre primele lucrări pe care le vedem sunt două reprezentări de personalități de cult sovietice: un portret simplu și banal al lui Lenin (*Lenin, 1951*), care nu poartă amprenta stilistică a artistului din această perioadă, și o alta (*Ziua lui Stalin, 1949*), reprezentându-l, presupunem, pe un Stalin copil cu mama sa într-o postură ce amintește de o Madonă cu pruncul și care încorporează planurile plate și planurile de culoare pe care le regăsim în celelalte lucrări ale sale. Pictura cea din urmă e plasată lângă iubita și confidenta artistului, Irene Lukasz, ce poartă o rochie neagră, având o carte în mână și picioarele depărtate. Irene a fost și ea artistă precum și cronicara vieții și operei postbelice ale lui Teutsch. Din scrierile ei aflăm despre artist și despre lucrările sale mai târzii. Lipite pe pereții fiecărei camere sunt mai multe citate din jurnalul ei, dând tonul fiecărei serii de lucrări. Portretul său se intitulează *Cultura*, cuvântul ce apare pe coperta cărții – o referire la personificările statuare romane continuate în pictura clasică. Portretul dezvoltă de asemenea poziția mamei din *Ziua lui Stalin*. Portretele lui Stalin și Lenin au fost făcute din inițiativa artistului, fără a fi comandate. Nu știm de ce a făcut Teutsch asemenea reprezentări elogioase atât de târziu în perioada sovietică, însă putem presupune că acesta chiar credea în idealul comunist (ca mulți alții, de altfel). Mulți artiști ar fi făcut asemenea lucrări oficiale mai degrabă pentru bani sau statut social decât din pură convingere – nu și Teutsch, se pare.⁶ Expoziția abordează de asemenea preocuparea lui Mattis Teutsch pentru figura umană, începând din anii '30, pe care unii critici o văd chiar și în seria *Flori Sufletești* din perioada avangardistă. Pentru a-și susține teoria, aceștia⁷ amintesc de metoda lui Mondrian de a abstractiza forma și a aplatiza spațiul, până în punctul în care rămân doar planurile vertical și orizontal, un proces asemănător cu cel al lui Teutsch. Curatorul creează o juxtapunere interesantă: câteva lucrări din '30, alungite și unghiulare în stil art deco, înfățișând figuri umane maro și albastre constituind diverse modele (precum cele două lucrări intitulate *Plan de frescă*, 1931) sunt puse în dialog cu câteva picturi de după 1940, unde figurile sunt mai realiste și sunt prezente uneltele-simbol ale progresului social (*Familie-festivitate, 1954 și Minerit, 1950*). *Familie-festivitate* poate fi văzută ca exemplar tipic al picturii de propagandă realist-socialiste, lipsindu-i trăsăturile caracteristice celei de-a doua perioade a artistului. Într-unul din *Planurile de frescă*, figura masculină ia aceeași poziție ca bărbații din *Minerit* (20 de ani mai târzie), ambele amintind de reprezentările egiptene de figuri umane surprinse în mișcare cu un picior în fața celuialalt. Mattis Teutsch vedea caracterul public al frescei ca un semn de superioritate față de pictură, pe care, din contră, o considera individualistă. Probabil din acest motiv a fost inclusă *Familie-festivitate* alături de celelalte lucrări mai îndrăznețe. Mattis



De la stânga la dreapta: Janos Mattis Teutsch, Ziua lui Stalin, 1949. Tempera pe bază de caseină pe pânză, 34×46 cm. Colecția Irina Lukász; și Cultura (varianta mare), 1949. Tempera pe bază de caseină pe placaj, 200.2×128 cm. Muzeul de artă Brașov. Imagine: Scenag. (foto Serioja Bocsok) From left to right: Janos Mattis Teutsch, Stalin's Birthday, 1949. Casein-tempera on paper, 34×46 cm. Irina Lukász Collection; and Culture (Big version), 1949. Casein-tempera on plywood, 200.2×128 cm. Brașov Art Museum. Image courtesy of Scenag. (photo: Serioja Bocsok)

and creates a complete historiography—the exhibition organized by Miklós features a selection of the artist's figurative paintings from the 1930s and after, on loan from Mattis Teutsch's grandson, as well as private and museum collections in Romania. The exhibition includes 32 works spread over 7 rooms, as well as two videos—one of them made by Mr. Miklós in 2019, the other by Hungarian television in the early 2000s. It also features a small reading room showcasing most of the existing literature on Mattis Teutsch. In the lobby of Reziđența BRD Scenag, a large sinuous wooden construction with a printed chronology on the front illustrates, through its very shape, the turns of history in the artist's life alongside the course of international events. In front of this structure, on the first wall before entering the exhibition rooms, mounted printouts of the pages of Mattis Teutsch's book Ideology of Art, are displayed, offering the conceptual foundation of the work that we are about to see.

Among the first paintings we encounter are two representations of leaders in the Soviet personality cult: one a standard and bland portrait of Lenin (Lenin, 1951) that reveals none of the stylistic specificities of the artist's other paintings from the period, and another (Stalin's Birthday, 1949) depicting what can be surmised to be Stalin as a boy with his mother, in a posture alluding to the Madonna and Child, which incorporates the flat planes and color fields that we find in his other works. This painting is placed next to a cold portrait of the artist's lover and confidante, Irene Lukasz, dressed in a black gown and sitting open-legged holding a book. Irene was an artist in her own right, but also the chronicler of Mattis Teutsch's life and work in postbellum Romania. It is from her writings that we have information about the artist and his works of this later period. Quotes about Mattis Teutsch taken from her journal appear pasted on the walls of each room, in an attempt to set the tone for the groupings. Her portrait is titled Culture, the word that also appears on the book that she holds with her hand—a direct reference to personifications in ancient Roman statuary, continued in classical painting. The portrait also elaborates the position of the mother in Stalin's Birthday. Both the Stalin and Lenin portraits were made of the artist's own initiative, without any official commission or pressure. It remains unclear why Mattis Teutsch engaged in such eulogic representations so late in the Soviet regime, but we can only assume he was still a believer (and of course he wouldn't have

Text: Ioana Terheș

BIENALA ART ENCOUNTERS 2019 TIMIȘOARA
ART ENCOUNTERS BIENNIAL 2019 TIMIȘOARA
Curatoare / Curators: Maria Lind & Anca Rujoiu

ÎNTÂLNIRI CU ARTA LA TIMIȘOARA
ENCOUNTERING ART IN TIMIȘOARA





A treia ediție a Bienalei Art Encounters, *Întâlniri cu arta*, și-a deschis porțile către publicul larg din data de 20 septembrie până în 27 octombrie 2019. Toată această perioadă, dar și întreaga pregătire de un an de zile, au fost complet dedicate inițierii unor dialoguri cu scena culturală locală din Timișoara pentru a hrăni cunoașterea și cercetarea prin intermediul artelor vizuale. Vreme de cinci săptămâni, după o lungă și anevoioasă pregătire, Timișoara a găzduit cea mai extinsă ediție a Bienalei Art Encounters de până acum, desfășurată în mai mult de 10 spații convenționale și neconvenționale, instituționale și independente, în aer liber și în interior.

Gândit drept un proiect desfășurat pe întinderea unui an de zile, prin demersul conceptual susținut de către curatoarele acestei ediții, Maria Lind și Anca Rujoiu, au fost expuse o serie de lucrări de artă importante pentru scena artistică națională și internațională, dintre care unele special concepute pentru eveniment. Luând drept reper diferite tendințe identificate astăzi în practica artiștilor contemporani, curatoarele au renunțat la o umbrelă tematică: „Precum vântul care străbate romanele Hertei Müller, ale căror acțiuni sunt plasate în Timișoara și în jurul ei, vântul acestei bienale va genera diferite intensități, atmosfere și materialități ale orașului. Vântul se propagă peste granițe, depășind barierele lingvistice, lucru bine cunoscut în regiunea Banatului, incluzând marginile vizibilității și invizibilității. Un alt vânt acordă o atenție specială meșteșugului și manualității, iar un al treilea stimulează activitățile editoriale independente, colecțiile personale și alte forme de auto-organizare.” Înainte de a intra mai mult în detaliu, voi menționa faptul că am fost plăcut surprinsă de numărul considerabil de artiști (douăzeci și doi din cei șaiszeci și șapte în total), care au produs lucrări noi, rezultat al unei fuziuni armonioase dintre ideile pe care le propun și identitatea spațiului în care se plasează.

Pentru a duce ambițiile acestei bienale mai departe, cele două curatoare au extins formatul acestei ediții, pregătind pe tot parcursul anului o serie de evenimente care au fost gândite pentru a acoperi mai multe discipline. Producția expoziției a fost gândită într-o manieră în care să provoace publicul să se orienteze asupra unor „noi descoperiri” în materie de clădiri și locații, astfel încât au fost stabilite peste treizeci de puncte din oraș și din regiune (precum Muzeul Presei Românești din Jimbolia, Timiș și Muzeul Textilelor din Băița, Hunedoara), fie sub formă de expoziții, fie ca inserturi de lucrări. Un rol special în obținerea unor rezultate în privința vizibilității și promovării proiectului către publicul larg a fost jucat de către Asociația Culturală Contrasens, unul dintre partenerii principali ai Bienalei, a cărei misiune a vizat pregătirea unui program de mediere culturală, „Itinerarii de reCunoaștere / Ways of Knowing”. Scopul programului a fost depășirea barierelor create în jurul ideii de manifestare artistică și deschiderea către un public divers, participativ și dinamic. Întâlnirile lunare „Serile Ambasada” au constituit o etapă necesară pentru informarea asupra Bienalei, constituind o platformă de schimb și sprijin reciproc în care au fost implicați actori culturali timișoreni, artiști locali, dar și artiști aflați în vizite de cercetare care depindeau de o asemenea conexiune în scopul producerii noilor lucrări, a noilor experiențe. Programul conex de proiecții de film s-a extins de asemenea pe tot parcursul anului, în colaborare cu cei mai relevanți artiști și cele mai relevante producții ale momentului iar seria „Artist Talks” a vizat în special studenții Facultății de Arte din Timișoara.

Selecția participanților s-a bazat pe ideea de artă ca o formă de cunoaștere, după cum anunțau de la bun început curatoarele. Produsul vizual creează o punte de legătură cu știința, politica, literatura și filozofia, implicându-se în mod direct în procesul de înțelegere a complexității vieții cotidiene. Relația

The third edition of the Art Encounters Biennial was opened to the public on September 20 and ran until October 27, 2019. This timespan and the year spent in preparation were dedicated to establishing dialogues within the cultural scene in Timișoara and to increasing knowledge and research through the visual arts. For five weeks, after long and tiring preparations, Timișoara hosted the largest edition of Art Encounters to date, taking place in more than 10 conventional and less conventional, institutional and independent spaces, indoors and outdoors.

The project was conceived as taking place throughout one whole year. The two curators Maria Lind and Anca Rujoiu exhibited a series of nationally and internationally valuable artworks, some produced especially for the event. Being receptive to multiple tendencies to which contemporary artists subscribe, the curators decided to eschew an umbrella theme: “Similar to the winds in Herta Müller’s novels, which take place in and around Timișoara and have different connotations, the winds of the Biennial will bring various temperatures, atmospheres, and even substances. Winds blow through borders and translations, something well known in Timișoara’s Banat region, including the edges of visibility and invisibility. Another wind drives an attentiveness to craft and the work of the hand. A third wind stimulates independent publishing, personal collections, and forms of self-organisation.” Before going more into detail, I will add that I was pleasantly surprised by the considerable number of artists (twenty-two out of sixty-seven) who made new artworks which harmoniously combined the ideas proposed and the space they found themselves in.

To continue this biennial’s ambitions, the two curators extended the format, preparing a series of interdisciplinary events throughout the year. The actual production was conceived to direct the audience’s attention to “new discoveries” in terms of buildings and locations. The event therefore featured over thirty locations within the city and surrounding area (like the Museum of the Romanian Press in Jimbolia, Timiș, and the Textile Museum in Băița, Hunedoara) that either contained whole exhibitions or just a few artworks.

The Contrasens Cultural Association, one of the main partners of the biennial, had a special contribution in promoting and increasing the project’s visibility to a wider audience. They created a cultural mediation program called Itinerarii de reCunoaștere / Ways of Knowing, whose aim was to eliminate the barriers around artistic participation and to open the scene to a diverse, participative, and dynamic audience. The monthly Ambasada Gatherings were necessary events that disseminated information about the biennial. The series acted like a mutual exchange and support platform, which involved cultural actors from Timișoara, local artists, but also artists on research visits, who relied on such connections for their new works and experience. The associated film screening program also stretched throughout the whole year, in collaboration with the most relevant artists and productions right now, and the Art Talks series was aimed especially at students from the Faculty of Arts in Timișoara. The principle behind the participants’ selection was that of art as knowledge, as the curators made clear from the beginning. From this perspective, the artwork bridges science, politics, literature, and philosophy, being directly involved in how we

Prima pagină: Imagine din expoziție, Bienala Art Encounters 2019, Muzeul de Transport Public „Corneliu Miklosi”. De la stânga la dreapta: Bella Rune, Stâlp de proiecție periferică, 2019, amestec de mohair și mătase vopsit cu pigment natural; Agnieszka Polska, Porumbelul nesupus, 2019, print cu jet de cerneală pe pânză. Credit foto: Adrian Cătu
First page: Exhibition view, Art Encounters Biennial 2019, “Corneliu Miklosi” Public Transport Museum. From left to right: Bella Rune, Peripheral Projection Pillar, 2019, silk mohair hand dyed with natural pigments; Agnieszka Polska, The Wayward Pigeon, 2019, inkjet print on canvas. Photo credit: Adrian Cătu

◀ Imagine din expoziție, Bienala Art Encounters 2019, Fundația Art Encounters. Prim-plan: Ane Graff, Gobeleturile, 2019, instalație; plan îndepărtat: Walid Raad, Perspectivă din compartimentul interior către cel exterior, 2019, tapet pe perete. Credit foto: Adrian Cătu
Exhibition view, Art Encounters Biennial 2019, Art Encounters Foundation. Foreground: Ane Graff, The Goblets, 2019, installation; background: Walid Raad, Views from Outer to Inner Compartment, 2019, wallpaper. Photo credit: Adrian Cătu

◀◀ Imagine din expoziție, Bienala Art Encounters 2019, Muzeul de Transport Public „Corneliu Miklosi”. ZEPHYR, Propunerea zilei (de mâine), 2019, instalație site-specific. Credit foto: Adrian Cătu
Exhibition view, Art Encounters Biennial 2019, “Corneliu Miklosi” Public Transport Museum. ZEPHYR, Suggestion for the (Next) Day, 2019, in-situ installation. Photo credit: Adrian Cătu

NOW / NO, Geoparcul Țării Hațegului, 30 x 90 m, 2019, credit foto: Andreea Medar, copyright: Mălina Ionescu, Andreea Medar
NOW / NO, Geopark of the Country of Hațeg, 30 x 90 m, 2019, photo credit: Andreea Medar, copyright: Mălina Ionescu, Andreea Medar

GEOPOETICA STRĂZILOR SĂLBATICE

GEOPOETICS OF THE FERAL STREETS

Text: Anca Mihuleț

VIAE FERRAE: MĂLINA IONESCU & ANDREEA MEDAR

Târgu Jiu

dec. 2019

Curator: Mirela Stoeac Vlăduți

“Fotografia de modă documentează parțial spiritul vremii și are mână liberă chiar dacă are comanditar: toți artiștii par să lucreze împotriva materialismului industriei modei, chiar dacă trebuie să facă față constrângerilor ei, pentru a-și realiza viziunile artistice. Aceste imagini glossy par să nu aibă nicio rădăcină culturală. Acestea ar fi putut fi realizate de fotografi de orice naționalitate. Este reflectată astfel omogenizarea culturală ce este deseori asociată cu consumerismul și era mass media, cu occidentalizarea și americanizarea.”

New British Fashion Photography: Going Against the Conventionally Beautiful, Julie Morère



Fotografia de modă a fost deseori exclusă din muzee și galerii, fiind văzută drept comercială, prea orientată spre profit pentru a fi artă înaltă, artă care a fost mult timp percepută ca un fel de hrană spirituală, existând doar pentru a fi contemplată. Însă odată cu dezintegrarea granițelor dintre artă și advertising, începând cu lucrările lui Andy Warhol și mișcarea pop art, fotografiei de modă i s-au deschis uși noi, aceasta pătrunzând pe terenul artei contemporane acceptate.

Factul că vânzările sunt preocuparea principală a fotografiei de modă – deci promovarea unor produse – nu pare să mai fie o problemă, deoarece piața artei a transformat lumea artistică: se poate argumenta că astăzi vânzările sunt de asemenea scopul principal al muzeelor și galeriilor. Rolul fotografului de artă este să își folosească talentele pentru a reliefa caracteristicile produselor scoase la vânzare, păcălindu-l oarecum pe consumator. Apare deci întrebarea: putem aprecia talentul artistic lăsând la o parte factorul mercantilor? Probabil că nu, însă putem ține socoteală de acest factor pentru modul cum privim produsul final.

Tim Walker mărturisește că își folosește fotografiile pentru a-și finanța proiectele personale, însă asta nu înseamnă că nu va fi creativ în colaborarea cu o revistă. Dimpotrivă, Walker vede publicul revistelor glossy drept adevăratul public contemporan. Acestea în final sunt citite de multe persoane și au puterea de a schimba standardele de frumusețe, de a sparge tiparele sociale ale acesteia, fiind de asemenea deschise chestiunilor de gen și diferențelor. Walker își găsește inspirația în jurul său, adunând referințe vizuale – ziare, tablouri, materialul canapelei, obiecte găsite –, încercând să le transforme prin filtrul său personal și prin abordarea fotografică unică. Acesta se joacă cu distorsiuni folosind lentile, estompări și piese de recuzită spectaculoase făcute de mână, fără a-și modifica fotografiile digital. O bună bucată de vreme acesta a refuzat să își fotografieze digital, crezând într-un punct final al fotografiei, promovând grija față de acest proces. Acesta nu era atât împotriva fotografiei digitale în sine cât împotriva modului în care e deseori utilizată – adică pentru supraperefecționare.



“Fashion photography partially documents the spirit of the time and is given free reign even if commissioned: all artists seem to work in defiance of the materialism of the fashion industry to reach their aesthetic aims, even if they have to submit to its constraints.

The glossiness of these pictures seems to have no cultural root and might have been taken by photographers of indifferent nationalities. They reflect the cultural homogenization which is often associated with mass consumerism and the media age, Westernization, or Americanization.”

New British Fashion Photography: Going Against the Conventionally Beautiful – Julie Morère

Fashion photography has been often kicked out of museums and galleries, being considered too commercial, too profit oriented to be truly regarded as fine art, which was considered for a long time as food for the soul, for contemplation only. With the blurring line between art and advertising however, starting with Andy Warhol's works and the pop-art movement, fashion photography has shattered past closed doors and finally entered the hall of fame of contemporary art.

The fact that sales are the main concern of fashion photography – aka the promotion of the products – does not seem to pose a problem anymore since the art market has transfigured the art world, today sales arguably being the main purpose of museums and galleries likewise. The customary role of the fashion photographer is to use their skills in enhancing the characteristics of the products being sold, creating a deceptive view for the consumers. The question thus arises if we can appreciate the artistry while setting aside the mercantile factor. We probably can't, but we can embrace it and add it up when we admire the final product.

Tim Walker himself admitted to using his shots in financing his personal projects, but that doesn't mean he will not contribute creatively when working for a magazine. On the contrary, Walker sees the audience of glossy magazines as the real contemporary public, reaching a large number of people and thus being able to change perspectives of what beauty is, and breaking up society's standards of it, while welcoming questions of gender and difference.

He gathers inspiration from everything around him, hoarding visual references – from



◀ V&A Tim Walker Expoziția Lucruri frumoase (c)Victoria and Albert Museum, Londra
V&A Tim Walker Wonderful Things Exhibition Installation View (c) Victoria and Albert Museum, London

◀◀ V&A Tim Walker Expoziția Lucruri frumoase - Secțiunea „Retrospectivă” (c) Victoria and Albert Museum, Londra
V&A Tim Walker Wonderful Things Exhibition Installation View - 'Retrospective' Section (c) Victoria and Albert Museum, London

▲ V&A Tim Walker Expoziția Lucruri frumoase - Secțiunea 6 „Iluminări” (c) Muzeul Victoria și Albert, Londra
V&A Tim Walker Wonderful Things Exhibition Installation View - 'Illuminations' Section 6 (c) Victoria and Albert Museum, London

► „Tobias și Sara în noaptea nunții lor”, aproximativ 1520, Köln, Germania, Vitraliu (c) Muzeul Victoria și Albert, Londra
‘Tobias and Sara on their Wedding Night’, about 1520, Cologne, Germany, Stained glass panel (c) Victoria and Albert Museum, London

Walker își găsește inspirația și în arta înaltă, făcând numeroase fotografii cu astfel de referințe. Un proiect de acest fel a fost comandat de Nicola Erni, un mare colecționar de fotografii și mecena, care i-a lăsat lui Walker un nivel de libertate de care nu s-ar bucura în industria modei. Pentru următorul său proiect, între 2017-2018 la Het Noordbrabants Museum din Olanda, acesta a creat un magiu Grădinii Păcerilor Lumești a lui Bosch, luând-o ca punct de pornire. Acest proiect incredibil s-a axat pe corpul uman, hainele jucând doar rolul de decor, întorcând cu susul în jos astfel funcția fotografiei de modă, refuzând un scop mercantilor. Privirea spectatorului urmărește mediul înconjurător, atmosfera, ignorând orice brand și chiar și frumusețea modelului. Ultimul său proiect este de asemenea lipsit de interferențe comerciale sau editoriale. Acesta a început acum trei ani, când Walker a început lucrul la o serie comandată de fotografii inspirate de arhiva muzeului Victoria and Albert. Artefactele alese sunt expuse lângă lucrările sale, fiecare având camera sa. Vizitatorul pășește într-o lume fermecată, marcată prin-o atenție extraordinară pentru detalii, care însă era greu de savurat din cauza aglomerației din muzeu. Artistul a lucrat cu designerul Shona Heath – partenera sa de creație de mai bine de 20 de ani – și cu o întreagă echipă de cosmeticieni, stilști, modele, coafori. Proiectul reprezintă un soi de retrospectivă, alăturând lucrările mai vechi cu creațiile noi, adăugând comorile descoperite în arhivele V&A.

Să o luăm cu începutul. La intrarea în această expoziție labirintică cu 10 camere tematice, deasupra ușii, se află titlul expoziției scris cu litere cioplite și iluminate în culorile curcubeului, onorând diversitatea corporală și de frumusețe și fluiditatea de gen din lucrările sale. Atmosfera de Țară a Minunilor traversează toată expoziția, anunțându-te că întreaga ta imagine despre lume urmează să fie sfărâmată, și că nu o să fii dezamăgit.

Cobori la început într-o sublimă anticameră albă, iar pe ziduri se scurge pornind din tavan o mazăgă lucioasă. Camera prezintă o mică retrospectivă a operei lui Walker: fotografii pentru Vogue devenite celebre, de pildă, totul într-un design extrem de minimalist, fotografiile fiind înrămate simplu în alb. Singurul indiciu a ceea ce va să vină este mazăgă albă din silicon ce acoperă



newspapers, paintings, the fabric of the sofa, found objects, seeking to transform them through his personal filter and unique photographic approach by playing with lens distortions, camera blurs and incredible hand-made set design, refusing to digitally alter his photos. For quite a long time, he also refused to shoot digitally because he liked the thought that there must be an end point of photographing, thus encouraging care for the process. He was not so much against digital photographing, but against what it was often used for, over-perfection.

Walker also obviously finds great inspiration in fine art and has created numerous photoshoots using such references. Such a project was commissioned by Nicola Erni, a great photography collector and patron, that gave him a level of freedom he couldn't obtain in the fashion industry. He then chose to pay homage to Bosch's Garden of Earthly Delights as a starting point for an incredible photographic project between 2017-18 at Het Noordbrabants Museum in the Netherlands. The series used as main focus point the human body while clothing served the function of décor, shifting the interest from what fashion photography is usually all about, unraveling his references in a subtle way, transgressing any mercantile purpose. The viewer's gaze is focused on the surroundings, on the mood, ignoring any fashion brand, or model's beauty for that matter.

His newest project, free from commercial or editorial intrusion, is a project that started 3 years ago, when Walker was commissioned for a series of photographs inspired by the Victoria and Albert Museum's archive. His chosen artefacts appear in the exhibition beside his work, with a specially dedicated room for each one of them, the viewer descending into a fantasy world imbued with an incredible dedication to details, which unfortunately could not be fully admired in the very crowded museum. He worked with set designer Shona Heath – his partner in creative crime for more than 20 years

Sergio Vega, Geneza după papagali, 2002-05, Foto Galeria Națională finlandeză, Pirje Mykkänen
Sergio Vega, Genesis According to Parrots, 2002-05, Photo Finnish National Gallery, Pirje Mykkänen

KIASMA, HELSINKI

POSSIBILITĂȚI DE COEXISTENȚĂ

POSSIBILITIES OF COEXISTENCE

Text: Raluca Țurcanașu

COEXISTENȚĂ - UMAN, ANIMAL ȘI NATURĂ ÎN COLECȚIA KIASMA
HUMAN, ANIMAL AND NATURE IN KIASMA'S COLLECTIONS

Muzeul de Artă Contemporană Kiasma, Helsinki

26.04.2019 – 01.03.2020

Curatori: Saara Hacklin, Kati Kivinen, Satu Oksanen





Ethel..., 1990 (noi muncim, nu gândim), diptic, xilogravură - cerneală tipografică pe hârtie japoneză, (2x) 97x65 cm, 1992. Colecția MNAC.
Foto: Clara Duran / MNAC

Ethel..., 1990 (we work, not think), diptych, woodcut - typographic ink on Japanese paper, (2x) 97x65 cm, 1992. MNAC Bucharest Collection. Photo: Clara Duran / MNAC

IN MEMORIAM ETHEL LUCACI-BĂIAȘ (18.10.1936 - 27.03.2020)

Text: Călin Dan

A plecat dintre noi, după o lungă suferință, Ethel Lucaci-Băiaș. Artistă de o mare sensibilitate, inegalabilă prezență în arta gravurii contemporane, Ethel s-a aflat timp de peste jumătate de secol deopotrivă în mijlocul și la marginea artei din România. În mijloc – pentru că personalitatea ei a marcat inconfundabil felul cum a fost gândită imaginea grafică a deceniilor al optulea și al nouălea din secolul trecut în țara noastră. La margine – pentru că firea ei independentă, intransigența ei morală și modestia ei fără abdicare au ținut-o departe de frământările, orgoliile și inevitabilele compromisuri ale aceluși timp complicat.

Ethel Lucaci-Băiaș a transformat xilogravura, acest procedeu străvechi, frust și rigid, într-un instrument paradoxal, de o mare sofisticare, comparabil prin flexibilitate cu cele mai intime unelte ale desenului sau picturii. Gravurile ei au o masivitate și o monumentalitate atipice suportului, sunt în același timp dinamice și intense subiective, delicate și violente, așa cum ne învață marile exemple ale caligrafiei japoneze. Pasionată de arta extremului orient, Ethel a înțeles că întâlnirea dintre hârtie și cerneală poate transforma aceste două materii perisabile în ceva durabil, ca piatra. Opera sa are o constantă severitate conceptuală, e deopotrivă elegantă și frustă în formele pe care artista le cioplește în placa de lemn cu o pasiune și o dezinvoltură moștenite de la secuienii din locul său de obârșie, forme pe care le transpune apoi în fibra rezistentă altfel a hârtiei de gravură.

Imaginile grațioase sau apocaliptice semnate Ethel Lucaci-Băiaș vor purta peste timp frământările, iluziile și clipele de seninătate ale societății din România perioadei grele a comunismului târziu.

After a prolonged period of suffering, Ethel Lucaci-Băiaș is no longer with us. An artist of great sensitivity, unparalleled in the art of contemporary printmaking, Ethel was equally at the heart and the fringes of Romanian art for over half a century. She was a central figure because her personality has left a unique stamp on our thinking the graphic image in the '80s and '90s, yet marginal because her independent nature, her uncompromising morals and her tireless modesty kept her away from the conflicts, vanities and compromises of the troubled period.

Ethel Lucaci-Băiaș transformed the old, rigid and antiquated art of woodcutting into a highly sophisticated, almost paradoxical instrument, which would rival the most intimate drawing tools with its flexibility. Her prints' scale and presence defy the medium, being at once dynamic and intensely subjective, both delicate and violent, in the great tradition of the best Japanese calligraphy. With a passionate interest in the art of the Far East, Ethel understood that the meeting of ink and paper could sublimate the perennial materials into something just as strong as stone. Her work is elegant yet primitive, exhibiting a continuous conceptual discipline within the forms carved into the wood board with the passion and levity of her Székely heritage, forms she then transfers onto the resilient fibre of the printing paper.

Be they ethereal or apocalyptic, the images created by Ethel Lucaci-Băiaș will continue to carry within the restlessness, illusions and rare moments of grace of Romanian society during the harshest era of late communism.

(Translated by Andra Nikolay)

► Ethel Lucaci Băiaș, Obsession X, xilogravură – cerneală tipografică pe hârtie japoneză / woodcut – typographic ink on Japanese paper, 1987. Colecția MNAC / MNAC Collection.
foto / photo: © Nicu Iifoveanu, Dani Ghercă

