

Revista - ARTA

arte vizuale / visual arts #46-47 / 2020

ARTIȘTI ROMÂNI DIN DIASPORA ROMANIAN ARTISTS FROM THE DIASPORA

BOGDAN ACHIMESCU, ROMAN COTOȘMAN, SANDU DARIE, OANA COȘUG
HORTENSIA MI KAFCHIN, VIRGILIUS MOLDOVAN, ILEANA PASCALAU
GHENADIE POPESCU, LUMINIȚA ȚĂRANU, MĂDĂLINA ZAHARIA

PREMIILE UAP 2019 / UAP AWARDS 2019

SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2020

HORIA BERNEA, ARANTXA ETCHEVERRIA, PETRU LUCACI, ȘERBAN SAVU

CHANTAL AKERMAN, JORIS-KARL HUYSMANS, WOLFGANG TILLMANS

INTERVIU CU AMI BARAK / INTERVIEW WITH AMI BARAK



Revista—ARTA

#46-47 / 2020

ARTIȘTI ROMÂNI DIN DIASPORA
ROMANIAN ARTISTS FROM THE
DIASPORA

SUMAR / CONTENT

4 EDITORIAL MAGDA CĂRNECI

DOSAR / DOSSIER

- 6 DIASPORAMA.
CÂT EXIL ÎN DIASPORA?
HOW MUCH EXILE IN THE DIASPORA?
BOGDAN GHIU
- 12 ACASĂ DEPARTE DE CASĂ.
ARTIȘTI ÎN DIASPORĂ
HOMES AWAY FROM HOME.
ARTISTS IN DIASPORA
CLAUDIA ZINI
- 16 CE POATE FI O INSTITUȚIE?
REMARCI ASUPRA ISTORIILOR INSTITUȚIO-
NALE ȘI PRACTICILOR CURATORIALE
WHAT CAN AN INSTITUTION BE?
OBSERVATIONS FROM INSTITUTIONAL
HISTORIES AND CURATORIAL PRACTICE
ANCA RUJOIU
- 20 LUX, CALM ȘI BREXIT
LUXE, CALM, AND BREXIT
SIMONA NASTAC
- 24 CUENTO RUMANO EN EL ESPACIO INFINITO
SCURTĂ INTRODUCERE ÎN OPERA LUI SANDU
DARIE
SHORT INTRODUCTION TO THE WORK OF
SANDU DARIE
ANCA MIHULEȚ
- 30 ROMAN COTOȘMAN (1935-2006)
ILEANA PINTILIE
- 34 MĂȘTI, OGLINZI.DIALOG ÎNTRE CRISTINA
STOENESCU ȘI DIANA MARINCU
MASKS AND MIRRORS. A CONVERSATION
BETWEEN CRISTINA STOENESCU AND DIANA
MARINCU
- 39 VIRGILIUS MOLDOVAN
MAI MULT ADEVĂR CA ÎN VIAȚĂ
ESTE NUMAI ÎN ARTĂ
ONLY ART HOLDS MORE TRUTH THAN LIFE
REINHOLD STURM
- 42 BERLINUL POST-BERLIN ȘI MITUL
ARTISTULUI BERLINEZ
BERLIN AFTER BERLIN AND
THE MYTH OF THE BERLINER ARTIST
VALENTINA IANCU
- 46 O PRIVIRE SPRE ARTA CONTEMPORANĂ
MOLDOVEANĂ
A GAZE TOWARDS MOLDOVAN
CONTEMPORARY ART
RALUCA ȚURCANAȘU

- 50 REALISMUL ONIRIC AL FOTOGRAFIEI
CONTEMPORANE MOLDOVENE
THE ONEIRIC REALISM OF CONTEMPORARY
MOLDOVAN PHOTOGRAPHY
RALUCA ȚURCANAȘU

- 54 PRINCIPIUL MIGRAȚIEI
THE PRINCIPLE OF MIGRATION
OLIVIA NIȚIȘ

PORTOFOLII PORTFOLIOS

- 58 LUMINIȚA ȚĂRANU
- 61 OANA COȘUG
IMAGINEA CARE NU FACE ZGOMOT
THE SILENT IMAGE
DARIA GHIU
- 64 BOGDAN ACHIMESCU
DANA FABINI
- 66 ADRIANA BLENDEA
VIATICUM
RAMONA NOVICOV
- 68 ILEANA SZÀSZ ALBICI
- 70 ILEANA PASCALAU
- 72 RALUCA CROITORU
- 74 IOANA VREME-MOSER
CIRCUIT BOARD CHIC
INTERVIU DE MIRON GHIU
-
- 79 PREMIILE UNIUNII ARTIȘTILOR
PLASTICI DIN ROMÂNIA 2019
THE ROMANIAN VISUAL ARTISTS' UNION
AWARDS 2019
PETRU LUCACI
- 96 SALONUL NAȚIONAL
DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2020
NATIONAL CONTEMPORARY ART SALON 2020
PETRU LUCACI

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA

- 104 PETRU LUCACI. MATERIAL SCAPES
MAGDA CĂRNECI
- 108 FELUL NOSTRU DE A NU OBSERVA
OUR WAY OF NOT OBSERVING
IOANA TERHEȘ
- 111 RECICLAREA VIZUALĂ
VISUAL RECYCLING
TEO PAPADOPOL

- 114 "STATUIA SUNTEM NOI"
"WE ARE THE STATUE"
IOANA VLASIU
- 117 ILASH/MARIN. CITITORI/INTERPREȚI AI
RECUZITELOR POST-UMANULUI
ILASH/MARIN. READERS/INTERPRETERS
OF POSTHUMAN PROPS
DAN BREAZ
- 120 OFFSHORE WHITE CUBE
DRESS CODE: NEOPREN
ILINA SCHILERU
- 124 SUZANA FÂNTÂNARIU - DECLUTTERING
MĂLINA IONESCU
- 126 HORIA BERNEA – GRĂDINI ȘI ICONOSTASE
HORIA BERNEA – GARDENS AND ICONOSTASIS
MĂLINA IONESCU
- 128 PIRRI, PASSI ȘI ARTA VIDEO DIN ITALIA
PIRRI, PASSI AND VIDEO ART FROM ITALY
CĂLIN STEGEREAN
- 131 DAN MOHANU - SPAȚII ICONICE
DAN MOHANU - ICONIC SPACES
MARIA ZINTZ
- 134 CARTOGRAFII HETEROTOPICE.
ORADEA, CARTIERUL VELENȚA
HETEROTOPIC CARTOGRAPHIES.
ORADEA, VELENȚA NEIGHBORHOOD
RAMONA NOVICOV
- 136 WHERE IS SHE?
MARINA OPREA
- 139 LOC DESEMNAT
DESIGNED PLACE
HORAȚIU LIPOP
- 142 "FRAME"-URI, VITRINE, FOTOGRAFII
FRAMES, WINDOW DISPLAYS,
AND PHOTOGRAPHS
DOINEL TRONARU
- 146 DANIEL STANCU
SPECTACOLUL IDEILOR
THE SPECTACLE OF IDEAS
GABRIELA POPESCU
- 149 PENTRU CINE BAT CLOPOTELE LA ORADEA
FOR WHOM THE BELL TOLLS IN ORADEA
MILENA AUGUSTA POP
- 152 "ȘCOALĂ-TEI!" LA IAȘI
SCHOOL YOURSELF IN IAȘI
CRISTIAN NAE
- 155 DEPARTURES FROM THE SPHERE:
SFERA CA SURSĂ DE CERCETARE
[ȘTIINȚIFICĂ/ARTISTICĂ]
THE GLOBE AS SCIENTIFIC AND ARTISTIC
RESEARCH
ADA MUNTEAN

- 160 PORTRETE ALE NON-APARTENENȚEI
PORTRAYALS OF NON-BELONGING
CĂTĂLIN GHEORGHE

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD

- 166 WOLFGANG TILLMANS - PRIVIREA
BANALULUI ȘI FOTOGRAFIA CA OBIECT
WOLFGANG TILLMANS - THE GAZE OF THE
MUNDANE AND PHOTOGRAPHY AS AN
OBJECT
GABRIELA MATEESCU
- 172 PARADISURILE ARTIFICIALE ALE
UNUI CRITIC DE ARTĂ. JORIS-KARL
HUYSMANS LA MUSÉE D'ORSAY
ONE ART CRITIC'S ARTIFICIAL PARADISES.
JORIS-KARL HUYSMANS AT THE MUSÉE
D'ORSAY
IOANA VLASIU
- 175 CENTRUL SE DESTRAMĂ
THE CENTER CANNOT HOLD
RAREȘ GROZEA
- 178 ACEASTĂ RECENZIE ESTE O
CHESTIUNE DE TIMP
THIS REVIEW IS A MATTER OF TIME
ALINA LUPU
- 182 SANDRA STERLE
FILM FRAGMENTAT, SCINDARE
FRAGMENTED FILM, SPLIT
OLIVIA NIȚIȘ

INTERVIU / INTERVIEW RECENZIE DE CARTE / BOOK REVIEW IN MEMORIAM

- 186 INTERVIU CU CURATORUL AMI BARAK
AN INTERVIEW WITH CURATOR AMI BARAK
GIZELA HORVÁTH
- 192 CU (H)ARTA PRE MOARTE CĂLCÂND...
BREAKING THE BONDS OF ART...
DOINEL TRONARU
- 194 FOTOREALISM "CU FIGURI"
"FLASHY" PHOTOREALISM
DOINEL TRONARU
- 196 STATE OF THE ARTS
- 198 VLADIMIR ZAMFIRESCU (1936-2020)
- 200 RUȘU GRIGORIAN (1950 - 2020)
CĂTĂLIN DAVIDESCU
- 204 INFO ART
- 214 COLABORATORI
CONTRIBUTORS

ARTIȘTI ROMÂNI DIN DIASPORA

ROMANIAN ARTISTS FROM THE DIASPORA

Din anii 1990, deplasarea indivizilor între țări și culturi de pe toate continentele a cunoscut o enormă proliferare, sub forme mergând de la exil individual la emigrație/imigrație colectivă și refugieri/delocalizări/dislocări de populații întregi – ceea ce a provocat o schimbare puternică de perspectivă în multe domenii, de la economic la social, de la politic la cultural și (mai ales) umanitar. Diasporizarea, ca efect colateral al globalizării, reprezintă unul dintre aspectele cele mai frapante ale unei dinamici de transgresiune accelerată în toate domeniile umanului, la care asistăm.

Trăim azi un fenomen amplu de trans-naționalism, în care fiecare cultură își are propria ei diasporă, ceea ce duce la o problematizare și redefinire a ideilor de stat, națiune, identitate, teritorialitate. Aceste diaspore naționale întrețin o relație instabilă și dinamică cu țările-mamă și se intersectează între ele în interiorul unei din ce în ce mai cuprinzătoare culturi translaționale, specifice globalismului.

În aceste condiții, diasporizarea lumii artistice este și ea abundentă și și-a creat propriile limbaje și coduri, în așa măsură încât s-a putut vorbi de o trans-estetică și o artă globală (*world-art*) pe deasupra artelor naționale. Dacă acceptăm că există o estetică trans-națională (vehiculată de bienale, publicații și piețe de artă), cum este ea apropiată și transformată de artiștii migranți/emigranți? Cum pot aceștia inventa noi estetici în care ideile de refugiere, deterritorializare, exil, rătăcire etc. să acționeze nu doar ca o lipsă, o carență, traumă sau dezavantaj, ci să fie văzute ca o (plus)valoare, ca o șansă de a fructifica un formataj cultural divers și contradictoriu în noi forme spectaculare de imaginar vizual, adaptate lumii actuale?

Cum se integrează artiștii români plecați în străinătate? În afara câtorva vedete internaționale, sunt artiștii români emigrați în alte spații culturale acceptați cu adevărat de acele culturi? Există o evoluție a integrării lor de-a lungul ultimelor 2-3 decenii? Ce tip de relație (continuă, intermitentă, oscilantă, refuzantă etc.) mai păstrează ei cu cultura română?

La aceste întrebări și la altele încearcă să răspundă provizoriu dosarul și celelalte rubrici ale acestui număr 46-47 al revistei ARTA. De-a lungul anilor, ARTA a prezentat cu constanță artiști „deșărați” temporar sau definitiv, din generații diverse, în viață sau nu: Paul Neagu, Mircea Roman (Anglia); Anetta Mona Chișa (Cehia); Anca Seel (Elveția); Tudor Banuș, Mircea Cantor, Doru Covrig, Dorin Crețu, Horia Damian, Matei Lăzărescu, Dana și Ștefan Maitec, Iulian Mereuță, Wanda Mihuleac, Mihai Negreanu, Ion Nicodim, Constantin Pacea, Christian Paraschiv, Leonard Răchită, Ștefan Râmniceanu, Victor Roman, Decebal Scriba (Franța); Marieta Chirulescu, Adrian Ghenie, Peter Jacobi, Victor Man, Diet Saylor (Germania); Belu-Simion Făinaru (Israel); Doina Botez, Camilian Demetrescu, Radu Dragomirescu, Henry Mavrodin (Italia); Calina Pandele-Yttredal (Norvegia); Ana și Nicolae Golici, Dumitru Gorzo, Patriciu Mateescu, Sasha Meret, Leonard Ursachi, Andra Ursuța (SUA); Sandor Bartha, Gyorgy Jovian (Ungaria). Și nu sunt sigură că nu am omis alte nume.

Since the 1990s, circulation between countries and cultures proliferated enormously, under various forms such as individual exile, collective migration, and delocalization/displacement of entire populations and refugees. This phenomenon has triggered a remarkable change in perspective in multiple fields, from economics to society and from politics to culture, and (especially) in the humanitarian field. The general “diasporization” as a collateral effect of globalization represents one of the most shocking aspects of an accelerated transgression in all domains of the human, which we are all witnessing.

Nowadays we are living in a wide trans-national movement, in which every national culture has its own diaspora, something that leads to a redefinition and a re-problematization of such concepts as the state, the nation, identity, territoriality. These national diasporas have an unstable and dynamic relationship with their homelands, and they intersect each other within the ever-widening “translational” culture of globalism. Under these circumstances, the “diasporization” of the visual arts is also abundant; it has created its own languages and codes to such an extent that we can speak today of a global art (*world art*) and a trans-aesthetics, beyond national art. If we accept that there is a trans-national aesthetics (promoted by biennales, publications, and art markets), how is it appropriated and transformed by migrant artists? How can they invent new aesthetics in which the ideas of migration, exile, wandering, deterritorialization, refuge, etc. may act not only as a lack, an absence, a trauma, or a disadvantage, but be understood as (surplus) value, as a chance to bring diverse and contradictory cultural formatings to fruition in new spectacular forms of visual imagery, adapted to the contemporary world?

How do Romanian artists adapt once they move abroad? Except for a few international stars, are migrant Romanian artists truly accepted by other cultures? Has there been an evolution of their integration in the last two or three decades? What type of relationship (continuous, intermittent, oscillating, denying, etc.) do they still have with Romanian culture?

The dossier and the other sections of the 46-47 issue of ARTA Magazine attempt to answer these questions and more. During the last years, ARTA has constantly presented artists who are temporarily or definitively “exiled,” from various generations, alive or not: Paul Neagu, Mircea Roman (UK), Anetta Mona Chișa (Czech Republic), Anca Seel (Switzerland), Tudor Banuș, Mircea Cantor, Doru Covrig, Dorin Crețu, Horia Damian, Matei Lăzărescu, Dana and Ștefan Maitec, Iulian Mereuță, Wanda Mihuleac, Mihai Negreanu, Ion Nicodim, Constantin Pacea, Christian Paraschiv, Leonard Răchită, Ștefan Râmniceanu, Victor Roman, Decebal Scriba (France), Marieta Chirulescu, Adrian Ghenie, Peter Jacobi, Victor Man, Diet Saylor (Germany), Belu-Simion Făinaru (Israel), Doina Botez, Camilian Demetrescu, Radu Dragomirescu, Henry Mavrodin (Italy), Călina Pandele-Yttredal (Norway), Ana and Nicolae Golici, Dumitru Gorzo, Patriciu Mateescu, Sasha Meret, Leonard Ursachi, Andra Ursuța (USA), Sandor Bartha, Gyorgy Jovian (Hungary).



Anca Munteanu Rimnic, *Simulanta*, 2017, serie de 3 C-prints, 190 x 160 cm fiecare. Credit foto: T.Chapotot, Sezonul România-Franța.
Anca Munteanu Rimnic, *Simulanta*, 2017, series of 3 C-prints, 190 x 160 cm each. Photo credit: T.Chapotot, Romania-France Season.

Cum mulțimea artiștilor români „diasporizați” este mare, ceea ce vă prezentăm acum sunt doar câteva noi eșantioane simptomatice, mai ales pentru generațiile mai tinere, dar nu numai: Virgilius Moldovan (Austria); Mădălina Zaharia, Dana Popa, Dana Olărescu (Anglia); Oana Coșug (Belgia); Sandu Darie (Cuba); Adriana Blendea (Franța); Ileana Szasz (Elveția), Roman Cotoșman, Hortensia Mi Kafchin, Anca Munteanu Rimnic, Ileana Pascalau, Ioana Vreme-Moser (Germania); Luminița Țăranu (Italia); Pavel Brăilă, Maria Guțu, Mikhail Kalarashan, Ramin Mazur, Ghenadie Popescu (Rep. Moldova); Raluca Croitoru (Olanda); Bogdan Achimescu (Polonia); Adelina Luft (Singapore). Întrucât fenomenul diasporizării artistice românești are o evoluție crescătoare, aceste prezentări vor continua în numerele noastre viitoare.

Magda Cârnelci
redactor-șef

And very probably I have not mentioned all of them. Because the number of Romanian artists in the diaspora is quite impressive, we can only present here some new symptomatic examples, especially from the younger generations, and more: Virgilius Moldovan (Austria), Mădălina Zaharia, Dana Popa, Dana Olărescu (UK), Oana Coșug (Belgium), Sandu Darie (Cuba), Adriana Blendea (France), Ileana Szasz Albici (Switzerland), Roman Cotoșman, Hortensia Mi Kafchin, Anca Munteanu Rimnic, Ileana Pascalau, Ioana Vreme-Moser (Germany), Luminița Țăranu (Italy), Pavel Brăilă, Maria Guțu, Mikhail Kalarashan, Ramin Mazur, Ghenadie Popescu (Republic of Moldova), Raluca Croitoru (The Netherlands), Bogdan Achimescu (Poland), Adelina Luft (Singapore). As the phenomenon of Romanian artistic diasporization has an ascending evolution, these presentations will be continued in further issues.

Magda Cârnelci
editor-in-chief

Translated by Daniel Clinci

CE POATE FI O INSTITUȚIE?

REMARCI ASUPRA ISTORIILOR INSTITUȚIONALE ȘI PRACTICILOR CURATORIALE

WHAT CAN AN INSTITUTION BE?

OBSERVATIONS FROM INSTITUTIONAL HISTORIES AND CURATORIAL PRACTICE

Text: Anca Rujoiu

„Nu expozițiile, ci organizațiile independente sunt cele mai semnificative și influente forme din peisajul local”, scrie istoricul de artă David Teh, considerând platformele conduse de artiști de primă importanță în contextul artei contemporane în Asia de Sud-Est.¹ Această arhitectură instituțională remarcabilă este rezultatul voinței artistice individuale și colective. Modelul occidental de „artist-run space” (spațiu de artist), mai vizibil și bine-documentat, se dovedește neajutorat în fața unei diversități de tipologii instituționale trecute și prezente. Alianțele, festivalurile, arhivele, spațiile comunitare, galeriile, programele de rezidență, publicațiile au fost inițiate de artiști în ton cu dezvoltările sociale și din nevoie. Nu este surprinzător că durata de viață a unei organizații independente poate fi foarte scurtă; existența sa se bazează pe nevoi și goluri identificate de artiști în contextul cultural și social imediat, sub impactul posibilităților de finanțare și represiunii politice (precum cenzura). Aceste instituții tind să fie etichetate drept „alternative”, pornind de la premisa că acestea s-au constituit în opoziție față de organizațiile oficiale sau de *establishment*. Însă ce anume este alternativ, și față de ce, trebuie cercetat în context. Când infrastructura e deficitară sau disfuncțională, aceste organizații reprezintă orice dar nu periferia.

Figura artistului-curator a fost propusă de istoricul de artă Patrick Flores drept paradigmatică pentru dezvoltarea practicii curatoriale din regiune.² Generația artiștilor-curatorilor, cu nume precum Apinan Poshyananda (Bangkok) și Jim Supangkat (Jakarta), a jucat un rol esențial în plasarea artei contemporane din Asia de Sud-Est într-un context internațional, navigând în același timp o relație complicată cu statul. Printre artiștii care creează structuri de producție, expunere, discurs sau colecționat, există mulți care nu și-ar aroga definiția de curatori.³ Minimizându-și rolul în medierea relației dintre artă și public, acești artiști se vedeau mai degrabă drept gazde și organizatori. Dar ei luau decizii importante, de pildă pe cine să invite în programele lor, limitându-și însă rolul la crearea de condiții de libertate de producție și discurs. Artiștii și-au împărțit cu colegii lor spațiul, timpul și un scop comun într-un cadru mai larg, în contextul unei expoziții sau unui eveniment. Această înclinație spre minima intervenție are ramificații

“It is not exhibitions, but independent organisations that are the more significant and influential forms in the landscape,” writes art historian David Teh, placing artist-run platforms at the forefront of contemporary art in Southeast Asia.¹ This remarkable institutional architecture is the result of the artists’ individual and collective agency. The more visible and documented “artist-run space” model in the West proves helpless in the face of a diversity of past and present institutional typologies. Alliances, festivals, archives, community spaces, galleries, residencies, publications were initiated by artists in tune with developments in society and out of necessity. There is no surprise that the lifespan of an independent organization could be short; its existence is contingent on needs and gaps that artists identify in their immediate cultural and social context and impacted by funding possibilities and political repression (such as censorship). The label “alternative” tends to be assigned to such institutions drawing on the assumption that they emerged in opposition to formal organizations or the establishment. Yet what is alternative and to what needs to be examined in context. When the infrastructure is deficient or dysfunctional, these organizations are anything but the fringe. The artist-curator figure has been proposed by art historian Patrick Flores as paradigmatic for the development of the curatorial practice in the region.² The generation of artist-curators including practitioners such as Apinan Poshyananda (Bangkok) and Jim Supangkat (Jakarta) have played an essential role in situating contemporary art from Southeast Asia within an international context while navigating a complicated relationship with the state. Among artists who set up structures for production, display, discourse, or collecting practices, there are multiple who would not call themselves by definition curators.³ Minimising their role in mediating the relationship between art and audience, such artists saw themselves rather as hosts and organisers. Artists did make significant choices nevertheless, for instance, whom to invite to their programme. Yet they limited their role to creating conditions of freedom for production and discourse. Artists shared with their peers space, time, and a common purpose under a broad framework, be it an exhibition or an event. This penchant for a



More than [show] business: Post-PopUp at CCA, 2014. Prin amabilitatea artiștilor și NTU CCA Singapore.

More than [show] business: Post-PopUp at CCA, 2014. Courtesy of the artists and NTU CCA Singapore.

în prezent, după cum am descoperit în cadrul unei discuții purtate recent cu artiștii Cheong Kah Kit și Guo-Liang Tan, fondatorii spațiului independent Peninsular, sau într-o colaborare din trecut cu Post-Museum.⁴ Pe lângă responsabilitățile mele principale de curatoare de expoziții la centrul de artă contemporană NTU din Singapore (NTU CCA Singapore), și sub influența lucrului meu în cadrul unei inițiative independente (FormContent), am urmărit să fac loc experimentării și schimburilor în spațiile mici ale instituției.⁵ Împreună cu Vera Mey, curatoare pentru rezidențe, am invitat Post-Museum în 2014 să preia conducerea unuia dintre atelierelor administrate de centru timp de jumătate de an. Fondat în 2007 de artiștii Jennifer Teo și Woon Tien Wei, Post-Museum este o instituție culturală socială și independentă din Singapore, care colaborează cu grupuri diverse, de la artiști la activiști și membri ai mișcărilor locale. Sub umbrela *More than [show] business: Post-PopUp at CCA*, Jennifer și Tien au inițiat un program de inclusivitate radicală. Aceștia au lansat un apel la proiecte pentru evenimente și expoziții la această locație temporară, acceptând toate propunerile primite. Artiștii au oferit gratuit tuturor celor interesați o resursă esențială pentru ca arta să devină publică: spațiul. Proiectele vizionare pot pleca de la gesturi directe și pot fi exprimate în limbaj simplu. „Când am început în 1988”, își amintește artista Mella Jaarsma, cofondatoarea galeriei Cemeti, prima organizație independentă de artă contemporană din Indonezia, „aveam un scop simplu: să le oferim artiștilor un spațiu să se întâlnească și să expună”⁶. În primii ani de activitate, Mella și artistul Nindityo Adipurnomo au produs un număr impresionant de expoziții, în jur de unsprezece pe an, toate organizate sub radar în timpul regimului militar al lui Suharto. Istoria de peste trei decenii a galeriei Cemeti, activă și azi, este marcată de capacitatea instituției de a se adapta la schimbările sociale și politice și de a se reinventa. În spiritul perioadei Reformasi, instituția și-a schimbat locația, urmărind să interacționeze mai mult cu localnicii. *Art and Soccer for Peace* (2000), proiect al artistului din Bandung, Tisna Sanjaya, e un exemplu puternic de practică socială de la acea vreme, ilustrând viziunea instituției în paralel cu demersurile artistice.



Tisna Sanjaya, Art and Soccer for Peace, 2000, Yogyakarta. Prin amabilitatea Cemeti – Institute for Art and Society.

Tisna Sanjaya, Art and Soccer for Peace, 2000, Yogyakarta. Courtesy of Cemeti – Institute for Art and Society.

minimum interference has ramifications in the present as it became evident to me in a recent conversation I conducted with artists Cheong Kah Kit and Guo-Liang Tan, the founders of the independent space Peninsular, or in a past collaboration with Post-Museum.⁴ Alongside my main responsibilities as curator for exhibitions at the NTU Centre for Contemporary Art Singapore (NTU CCA Singapore) and influenced by my previous engagement with an independent initiative (FormContent, London), I sought to make room for experimentation and close exchanges in the “pockets” of the institution.⁵ Together with Vera Mey, curator for residencies, in 2014 I invited Post-Museum to take over, for half a year, one of the available artist’s studios managed by the Centre. Established in 2007 by artists Jennifer Teo and Woon Tien Wei, Post-Museum is an independent cultural and social institution in Singapore that engages with various constituencies from visual artists to activists, members of grassroots movements. Under the umbrella of *More than [show] business: Post-PopUp at CCA*, Jennifer and Tien initiated a programme of radical inclusivity. They launched an open call for events and exhibitions to be held in this temporary location and accepted all the proposals that came in. To everyone interested, the artists offered for free an essential resource for making art public: space. Visionary projects can depart from straightforward gestures and be expressed in plain language. “When we started in 1988,” recalls the artist Mella Jaarsma, co-founder of Cemeti Gallery, Indonesia’s first independent contemporary art organization, “our goal was simple: to create a space for artists to meet and exhibit their work”⁶. In their first years of activity, Mella and the artist Nindityo Adipurnomo produced an impressive number of exhibitions, around eleven a year, all organised under the radar during the military regime of Suharto. Cemeti’s three decades of ongoing history is marked by the institution’s ability to adapt to social and political changes and reinvent itself. In the spirit of the Reformasi period, the institution shifted location and aimed to engage more with the local residents. *Art and Soccer for Peace* (2000) by Bandung-based artist Tisna Sanjaya is a strong example of social practice from this time and an illustration of an institution’s vision in sync with

LUX, CALM ȘI BREXIT

LUXE, CALM, AND BREXIT

Text: Simona Nastac

„Londra este un oraș al spectacolului și al entuziasmului; un loc unde amestecul armonios și îndrăzneț între cultura înaltă și cea populară creează o atmosferă de diversitate și calm totodată. Este, însă, și un oraș în care orice practici creative care nu se încadrează în tipare stabilite sau comerciale se luptă să supraviețuiască sub presiunea unor chirii exorbitant de mari și a unui cost inaccesibil al vieții. Este un spectacol pe care ne place să-l privim, în ciuda rezultatului incert și imprevizibil” – spunea artista Mădălina Zaharia într-un interviu din 2015. Între timp, situația a devenit și mai critică după votul Brexit.

Acum cincizeci sau șazeci de ani, era posibil ca un tânăr artist (britanic) să locuiască sau să lucreze în centrul Londrei. Lucian Freud, Bridget Riley, David Hockney, toți locuiau în centru. Paul Neagu, sosit aici în 1970, a locuit relativ central, într-o locuință socială. Chiar și acum douăzeci de ani, artiștii internaționali care veneau să studieze aici puteau să rămână după încheierea studiilor, iar unii chiar au devenit câștigători ai premiului Turner, precum Wolfgang Tillmans și Tomma Abts, din Germania. În ultimii ani însă, tinerii studenți sunt obligați să plece după absolvire pentru că nu își mai permit să locuiască aici, nici măcar la periferie; în plus, artiștii europeni care nu au reușit sau nu au șanse să obțină un permis de rezidență până în iunie 2021 vor trebui să părăsească țara. Prețurile mereu în creștere ale studiilor universitare, chiriilor de apartament, atelier și spațiu de expoziție sunt principalul motiv pentru care tinerii creativi și galeriile se mută în alte orașe și țări. Gentrificarea cartierelor cândva mai sărace, precum Shoreditch în estul Londrei sau Brixton în sud, unde studiourile de artiști și spațiile expoziționale sunt demolate în favoarea clădirilor de birouri și a locuințelor de lux, transformă metropola într-un teren de joacă exclusiv pentru oligarhi, bilionari și angajații din sectorul bancar sau marile corporații înregistrate offshore pentru așa-zisa „optimizare” a taxelor. Mai mult, scena artistică londoneză se confruntă cu reduceri substanțiale ale finanțărilor publice operate sistematic sub pretextul austerității de către guvernul conservator aflat la putere de zece ani. Cum poți supraviețui ca artist migrant de condiție financiară modestă, dintr-o țară săracă, în acest peisaj dezolant? Poate un artist sau o artistă să-și construiască o practică sustenabilă, o carieră care să-i ofere continuitate și recunoaștere?

MĂDĂLINA ZAHARIA (n. 1985, Sighetu Marmatiei) a obținut licența în 2008 cu specializarea Fotografie și Imagine Dinamică la Universitatea Națională de Arte din București, apoi o diplomă de studii postuniversitare la Byam Shaw School of Art din Londra în 2010 și un masterat în grafică la Royal College of Art în 2012. A început să expună chiar din 2009 în expoziții de grup în spații de proiect și în centre comunitare

“London is a city of marvels and excitement; a place where a harmonious and bold mixture between high and low cultures creates an environment of diversity and composure. But it is also a city where any creative practices that fall outside of an established or commercial path struggle to survive, buckling under the pressure of exorbitantly high rents and unaffordable living. It is a spectacle we all enjoy watching despite the uncertain and unforeseeable outcome of its plot” – said the artist Mădălina Zaharia in an interview from 2015. Meanwhile, the situation has become even more critical after the Brexit vote.

Fifty or sixty years ago, it was possible for a young (British) artist to live or work in central London. Lucian Freud, Bridget Riley, David Hockney, all lived in the centre. Paul Neagu, who arrived here in 1970, lived relatively centrally, in a social house. Even twenty years ago, international artists who came to study here were able to stay after graduation, and some even became Turner Prize winners, such as Wolfgang Tillmans and Tomma Abts. In recent years, however, young students are forced to leave after graduation because they can no longer afford to live in London, not even on the outskirts; in addition, European artists who have failed or are unlikely to obtain a residence permit by June 2021 will have to leave the country. The ever-increasing prices of university studies, apartments, artist studios, and gallery rents are the main reason why creative young people are moving to other cities and countries. The gentrification of once poorer neighbourhoods, such as Shoreditch in east London or Brixton in the south, where artists' studios and exhibition spaces are demolished in favour of office buildings and luxury homes, makes the metropolis an exclusive playground for oligarchs, billionaires, and employees in the banking sector or large corporations registered offshore for the so-called “optimization” of taxes. Moreover, the London art scene is facing substantial cuts in public funding operated systematically under the pretext of austerity by the Conservative government. How can one survive as a migrant artist of modest financial means, from a poor country, in this desolate landscape? Can an artist build a sustainable practice, a career that gives him or her continuity and recognition?

MĂDĂLINA ZAHARIA (b. 1985, Sighetu Marmatiei) completed her BA in Photography and Dynamic Image in 2008 at the National University of Arts in Bucharest, then a Postgraduate Diploma in Fine Art at Byam Shaw School of Art, London, in 2010, and an MA in Fine Art (Printmaking) at the Royal College of Art in 2012. She started exhibiting in London in 2009, in group exhibitions presented in project spaces and community art centres such as Kingsgate Gallery and Islington Arts Factory, but the decisive step in articulating a viable path was the representation she secured with Tintype Gallery in 2013.



Mădălina Zaharia, *Cele 6 reguli de bază ale (Ne)curățeniei*, video, 2020.
Mădălina Zaharia, *The 6 Basic Rules of (Un)tidying*, video still, 2020.

de artă din Londra, precum Kingsgate Gallery și Islington Arts Factory, dar pasul decisiv în articularea unui parcurs viabil a fost contractul de reprezentare încheiat cu Tintype Gallery în 2013. Spațiu mic de artă contemporană în nordul Londrei, dar cu o reputație de inovație artistică, experiment și integritate, dedicat susținerii activității artiștilor locali și internaționali printr-un program structurat organic de practicile acestora, Tintype i-a oferit artistei prima sa expoziție solo în Londra, în același an, cu titlul *Kltz.Pmz.AAAAA!*, urmată de alte două proiecte individuale, *LOOKING LONDON*, *TALKING TOKYO* în 2015 și *DEBT* în 2017, alături de alte câteva participări în expoziții colective împreună cu artiști din portofoliul galeriei. Cel mai adesea, Mădălina Zaharia juxtapune elemente de design grafic cu enunțuri, narațiuni personale și conținuturi de idei multiple, examinând limitele limbajului și inadecvarea inevitabilă dintre imaginea păstrată în memorie și reprezentarea ei, într-un demers cu ecouri dadaiste și wittgensteiniene. Lucrările sale iau forme diverse – obiecte concepute prin tehnici digitale, performance, video și sunet – menite să investigheze și să revectorizeze spațiul experienței cotidiene. Unul dintre cele mai relevante proiecte este *DEBT*, născut din experiența personală a artistei, o încercare de a sfida și respinge dezastrul financiar, de a transforma spațiul negativ în lucruri, de a extrage plus din minus. Contul bancar devine caietul de schițe, fiecare linie desenată o tranzacție, iar valoarea este derivată din acțiuni repetitive fără sens; munca artistică și lucrarea de artă transformate în replici directe ale realității creditului bancar, extraselor de cont și bilanțului contabil. O altă lucrare de dată foarte recentă, creată în timpul primei carantine naționale impuse de pandemia Covid-19, este animația *The 6 Basic Rules of (Un)tidying*, prezentată simultan într-o expoziție de grup online în Londra, Hamburg și Amsterdam, iar ulterior și în binecunoscuta publicație *The Guardian*. Animația examinează anxietatea generată de presiunea economico-socială a întreținerii unui spațiu domestic

A small contemporary art space in north London, but with a solid reputation for artistic innovation, experiment, and integrity, dedicated to supporting the work of local and international artists through a program organically structured by their practices, Tintype offered Zaharia her first solo exhibition in London, in the same year, titled *Kltz.Pmz.AAAAA!*, followed by two other individual projects, *LOOKING LONDON*, *TALKING TOKYO* in 2015 and *DEBT* in 2017, along with several group shows together with artists from the gallery's portfolio. Most often the artist juxtaposes elements of graphic design with personal narratives and varied ideas, examining the limits of language and the inevitable inadequacy between the mental image and its representation, in an approach echoing both the Dadaists and Wittgenstein. Her works take various forms – objects designed through digital techniques, performance, video, and sound – meant to investigate and disturb the space of everyday experience. One of the most relevant projects is *DEBT*, born out of her own experience, an attempt to defy financial disaster, to turn the negative space into things, to extract plus from minus. The bank account becomes her sketchbook, each line she draws a transaction, and the value is derived from meaningless repetitive actions; creative labour and artwork transformed into direct replicas of the hard reality of bank credit, statements, and balance sheets.

Another recent work, created during the first national quarantine imposed by the Covid-19 pandemic, is the animation *The 6 Basic Rules of (Un)tidying*, presented simultaneously in an online group exhibition in London, Hamburg, and Amsterdam, and later in the well-known publication *The Guardian*. The animation examines the anxiety generated by the economic and social pressure of maintaining a perfectly organized domestic space and life even in times of tension and crisis. One by one, the six rules imagined by the artist appear on the chaotic desktop of her computer, reminding us that disorder is not necessarily something to be solved, according to Marie Kondo's philosophy, but rather a comforting and revitalizing force, favourable to creation. Zaharia has also exhibited and performed live at the Tate Exchange in Liverpool, Whitechapel Gallery and Vitrine Gallery in London, Art Encounters Timisoara, and since 2016 she is also represented by Ivan Gallery in Bucharest. The artist teaches at Norwich University of the Arts and Royal Academy Schools in London.

DANA POPA (b. 1977, Bacău) has a master's degree in Documentary Photography and Photojournalism, obtained in 2006 from the London College of Communication. The artist is particularly interested in contemporary social issues, with an emphasis on human rights, and has worked mainly in Eastern Europe, the United Kingdom, and America. In 2007 she received the prestigious annual Jerwood Award for photography with the *not Natasha* project, which was later exhibited at the Photofusion Gallery and Amnesty International in London, and at the Impressions Gallery in Bradford. The photo series documents the extremely sensitive issue of women trafficking from poor countries of the former Eastern bloc to more developed countries in the West or the Balkans for sexual exploitation. The artist worked with two NGOs to get permission to speak to 17 victims from the Republic of Moldova, who returned to Chisinau after being rescued; she listened to their stories for three weeks, visited the homes they had left with the promise

CUENTO RUMANO EN EL ESPACIO INFINITO

SCURTĂ INTRODUCERE ÎN OPERA LUI SANDU DARIE

SHORT INTRODUCTION TO THE WORK OF SANDU DARIE

Text: Anca Mihuleț

Printre lucrările de artă lăsate în urmă de Sandu Darie la moartea sa în 1991, intrate în custodia Muzeului Național de Arte Frumoase din Havana, a fost descoperită o pictură extravagantă a artistului cubanez de origine spaniolă Rafael Moreno (1887-1955), datând din anul 1946. Tabloul înfățișează o fetiță îmbrăcată sărăcăcios și o femeie cu bustul înflorat din al cărei șold iese un cocotier pe care se cațără o maimuță; hainele celor două personaje sunt inspirate de costumele tradiționale din estul României, în timp ce peisajul care se revelează în fundal este o combinație între exotismul caraibian și blândețea dealurilor din Moldova. Criticul de artă cubanez Orlando Hernández considera că Moreno a încercat o transpunere picturală a unei povestiri populare sau a unui vis relateate cel mai probabil de Sandu Darie la scurt timp după ce a ajuns la Havana. Pictura, intitulată *Cuento rumano* [Basm românesc], nu este deloc caracteristică stilului lui Moreno și este evident influențată de relația cu Sandu Darie, care la momentul mutării la Havana era foarte apropiat de gruparea suprarealistă din România, mai ales de scriitorii Max Blecher, Geo Bogza, Sașa Pană, Stephan Roll, dar și de soția acestuia din urmă, artista Medi Wechsler Dinu, prieteni cu care a menținut o comunicare constantă după ce a părăsit țara.

Traseul lui Sandu Darie de la Roman, orașul său natal, la Havana a fost unul neașteptat; născut în 1908 într-o familie de evrei sub numele de Sandu H. Haymovici, acesta s-a pregătit pentru o carieră în avocatură, urmând studiile la Paris, unde a avut primul contact cu avangarda literar-artistică și unde a produs primele sale caricaturi cu tentă politică. Revine în România în jurul anului 1932 și începe să publice pamflete, scurte comentarii critice și desene sub numele de S. Hay, apărute în presa vremii, cu precădere în *Cuvântul literar*, revista *Adam*, *Adevărul* și *Zorile*. Datorită prieteniei dintre fratele său, Edy Haymovici și Max Blecher, plecați împreună să studieze medicina la Paris în 1928, tânărul Hay devine din ce în ce mai activ în cerul elitei intelectuale coagulate în jurul lui Blecher. De altfel, S. Hay semnează critica pentru unicul volum de poezie al lui Blecher, *Corp transparent*, publicată în revista *Adam*, în 1934; încheierea scurtului text reflectă înțelegerea profundă a modului de lucru al prietenului său, prin introducerea unor idei preluate din discursul suprarealist, pe care le-a combinat cu recursul la imaginație: „Departa, pe litoralul oceanului, la altitudini, între albastrul apei și-al cerului, sub climatele atâtor țări, scrie, talmăcind suferința, nopțile de insomnie și jucăriile rare pe care știe să și le facă în zilele de singurătate. *Corp transparent* – poemele pentru Mărie – îi redau contactul care îi lipsea, legătura cu lucrurile pământului”². S. Hay petrece perioada dinaintea celui de al Doilea

Among the works left behind by Sandu Darie at the moment of his death, in 1991, which entered the collection of the National Museum of Fine Arts in Havana, an extravagant painting from 1946 by Spanish-Cuban artist Rafael Moreno (1887-1955) was discovered. The painting presents a poorly dressed girl and a woman with flowers on her chest, with a coconut tree coming out her hip and a monkey climbing up; the clothes of the two characters are inspired by the traditional costumes of Eastern Romania, while the landscape from the background is a combination between Caribbean exoticism and the gentle hills of Moldavia. Cuban art critic Orlando Hernandez believed that Moreno tried to perform a transposition into painting of a folk story, or a dream probably recounted by Sandu Darie shortly after his arrival in Havana. The painting, called *Cuento rumano* [Romanian Fairy Tale], is not characteristic of Moreno's style and it is obviously influenced by his relationship with Sandu Darie, who, at the moment of his arrival in Havana, was keeping strong ties with the Romanian surrealist group, especially with the writers Max Blecher, Geo Bogza, Sașa Pană, Stephan Roll, but also with Roll's wife, artist Medi Wechsler Dinu, friends with whom he continued to communicate long after he left the country. Sandu Darie's road from Roman, his birth town, to Havana was unexpected; born in 1908 in a Jewish family under the name Sandu H. Haymovici, he trained for a career as an attorney at law, studying in Paris, where he encountered the literary-artistic avant-garde and where he produced his first political caricatures. He returned to Romania around the year 1932 and started to publish pamphlets, short critical comments, and drawings under the name of S. Hay in magazines such as *Cuvântul literar*, *Adam*, *Adevărul*, *Zorile*. Thanks to the friendship between his brother, Edy Haymovici, and Max Blecher, who left together for Paris to study Medicine in 1928, the young Hay became more and more active in the circles of the intellectual elite centered around Blecher. S. Hay signs the criticism for Blecher's only book of poetry, *Corp transparent* [Transparent Body], published in *Adam* in 1934; the ending of his short text reflects a deep understanding of his friend's manner of work, through the introduction of ideas taken from the surrealist discourse, which he combined with the appeal to imagination: "Far away, on the shore of the ocean, at high altitude, between the blue of the waters and that of the skies, under the climates of so many countries, translating suffering, nights of insomnia, and the rare toys which he knows how to create for himself in days of loneliness. *Corp transparent* [Transparent Body] – poems for Mary – give him the contact he was missing, the link with the things of the earth"². S. Hay spent the period before the Second World War



Sandu Darie și soția sa, Lilly, la o petrecere mascată în locuința lor, fotografie nedată. Prin amabilitatea Muzeului Național de Arte Frumoase din Havana. Sandu Darie and his wife, Lilly, at a costume party in their house, year unspecified. Courtesy of the National Museum of Fine Arts of Havana.

ROMAN COTOȘMAN (1935-2006)

Text: Ileana Pintilie

Înainte de a scrie despre diasporă, o noțiune care indică solidaritatea ce ia ființă în cadrul unui grup etnic stabilit departe de țara de origine, ar trebui să reflectăm la termenul de *emigrare*, care indică o ruptură, adesea dureroasă, față de spațiul matriceal. În perioada comunistă, cazurile de emigrare, din ce în ce mai numeroase, erau tratate cu maximă severitate de către statul autoritar, care îi trecea la „index” pe artiștii plecați. Astfel, numele celor care emigrau dispărea din spațiul public, ceea ce echivala cu ștergerea lui din memoria culturală colectivă și conducea în final la distorsionarea cu bună știință a istoriei.

Înclinația spre artă a lui Cotoșman s-a manifestat în paralel cu studiile sale teologice, de unde a preluat o dorință spre absolut, însoțită de o gândire filosofică bine structurată în jurul noțiunii de adevăr. În urma studiilor libere de artă, căutarea unui limbaj vizual esențializat, eludând detaliile nesemnificative, a devenit prioritară pentru el. Această perioadă este caracterizată printr-un mod de a lucra plin de ardoare, în urma căreia au rămas un număr impresionant de desene, schițe și proiecte, ce exprimă o tensiune existențială transformată în energie. După aceste căutări a ajuns la abandonarea picturii figurative, rămasă doar ca un îndepărtat motiv originar, apoi la experimentarea artei abstract-geometrice dar și gestuale. Lucrările transmit importanța demersului de tip conceptual în comparație cu reprezentarea îndreptată înspre percepția imediată. Dar toate aceste cercetări artistice din acea perioadă de tatonări l-au condus în final spre el însuși, spre revelarea conținutului său interior.

Intuițiile lui referitoare la lumea vizualului i-au fost confirmate în 1963, când a intrat în contact cu neoavangarda occidentală, pe care a cunoscut-o în urma unei lungi șederi la Paris. În această perioadă a creat primele monotipuri, tehnică prin care Cotoșman urmărea să obțină o vibrație cromatică și o materialitate nouă, căutări focalizate pe exprimarea unei noi expresivități, rezultând din efecte vizuale și cercetări aplicate stratului pictural devenit „tectonic”.

Monotipurile l-au condus treptat, prin 1964, spre *spargerea semnului plastic*, o sintagmă utilizată de artist pentru a denumi o serie întreagă de lucrări prin care el depășea granițele artistice „permise” la acea dată în arta românească, prefigurând, în mod simbolic, înfrângerea cadrului dogmatic și eliberarea din acea închidere și, câțiva ani mai târziu, emigrarea.

Astfel, experimentele sale s-au multiplicat pe mai multe direcții: pe de-o parte cele purist geometrice, care vor deveni structuri pentru viitoarele *Monotipuri-colaje*, iar altele continuând direcția cromatică. Acestea din urmă aveau înscrise în grosimea pastei de culoare diferite linii trasate gestual care se compuneau asemenea unor motive decorative.

Călătoria la Paris și contactul cu arta optică și cinetică din Franța, cu grupuri artistice (Groupe de Recherche d'Art Visuel) l-au inspirat către o creație mult mai liberă, dedicată structurilor vizuale, ignorând contextul artei locale, aservită din punct de vedere ideologic. La Timișoara a găsit un mediu fertil de intelectuali,

Before writing about the diaspora, a concept that denotes the solidarity that emerges within an ethnic group living outside their native country, we should reflect on the term *emigration*, which indicates an often painful break from one's place of origin. In the Romanian communist period, the authoritarian state treated the increasingly numerous cases of emigration harshly, as artists going abroad were rewritten into the “index.” The names of those who had emigrated would disappear from the public space, which meant their deletion from collective cultural memory, finally leading to an intentional distortion of history.

Cotoșman's inclination towards art evolved in parallel with his studies of theology, where he developed an aspiration towards the absolute, complemented by a well-structured philosophical thinking around the notion of truth. Following his art studies, his priority became searching for an essentialized visual language, one stripped of insignificant details. This period is characterized by feverish work, as he produced an impressive number of drawings, sketches, and projects which express an existential tension converted into energy.

After this search he came to abandon figurative painting, present only as a distant original motive, and to experiment with abstract-geometrical, but also gestural, art. His works convey the importance of concept-based working practice, relative to representation geared towards immediate perception. But all this artistic research in the artist's development period eventually led him to himself, revealing his inner world.

His intuitions regarding the visual world were confirmed in 1963, when he came into contact with the western neo-avant-garde following a long stay in Paris. During this period he created his first monotypes, a technique through which he hoped to develop a certain chromatic vibration and a new kind of materiality. His experiments were directed towards expressing a new expressivity resulting from visual effects and investigations applied onto the painted layer, which becomes “tectonic.”

His monotypes led him gradually, around 1964, towards *breaking the plastic sign*, a phrase the artist used to describe a series of works through which he overcame the boundaries of what was “allowed” in Romanian art at the time, symbolically anticipating the defeat of the dogmatic framework in that closed-off context and, a few years later, his emigration.

So, his experiments multiplied in various directions: first, his geometrical-purist works, which would become structures for his future *Monotype-Collages*, and then those continuing into a chromatic direction. For the latter, the artist drew, in a gestural style, series of lines that combined like decorative patterns into the mass of colored paint.

His trip to Paris and his contact with op-art and kinetic

Roman Cotoșman, *Vidul ritmic I*, 200,5 x 30 x 20,5 cm, acrilic pe lemn, 1991-1993. Prin amabilitatea Galeriei Jecza.

Roman Cotoșman, *Rythmical Void I*, 200,5 x 30 x 20,5 cm, acrylic on wood, 1991-1993. Courtesy of Jecza Gallery.



MĂȘTI, OGLINZI. DIALOG ÎNTRE CRISTINA STOENESCU ȘI DIANA MARINCU

MASKS AND MIRRORS. A CONVERSATION BETWEEN CRISTINA STOENESCU AND DIANA MARINCU

Pentru expoziția *Persona* (5 aprilie – 23 iunie 2019, MUCEM, Marsilia) a avut loc o alegere interesantă a artiștilor din diferite generații, din țară și din diasporă, dar și cu traiectorii variate în plan tematic: Ioana Bătrânu, Răzvan Botiș, Anca Benera & Arnold Estefan, Mircea Cantor, Olivia Mihălțianu, Ioana Nemeș și Anca Munteanu Rimnic. *Persona* este un răspuns sincer despre complexitatea construcției identitare și a comunicării sale în exterior, realizată în cadrul evenimentelor din Sezonul Cultural Franța-România.

CRISTINA STOENESCU: În *The White Team (Satan)* de Ioana Nemeș, dinții aurii ai măștilor, materialele sintetice, soclurile negre și înscenarea instalației în fața unui perete cu o culoare maronie atent selectată induc o dezvălire a unui ideal identitar sau a unui autentic „etno”, așa cum remarcă și Magda Radu în *Carte de artist: Ioana Nemeș* (2015); însă, în același timp, stârnește și o curiozitate sinceră față de universul imaginar maramureșean ce inspiră lucrarea. Are loc un proces de deconstrucție, dar fără ironia ce periclitează adesea tematica identitară. Cum ai realizat selecția lucrărilor? Artiștii invitați au trăit în timpuri mai mult sau mai puțin diferite, alegând să plece sau să rămână în țară, oare au fost toate aceste detalii luate în calcul în intenția expoziției?

DIANA MARINCU: Când am gândit expoziția *Persona*, am încercat să creez o intersecție de poziții artistice distincte referitoare la tema aceasta a identității naționale, chiar așa cum spui, deconstruind clișeele identitare cu care se operează adesea în expoziții dedicate unei nații singulare și încurajate de proiectele de „export” al valorilor naționale. M-am orientat spre artiști ale căror practică și biografie le cunoșteam bine, considerând că aceste trasee distincte pot aduce un plus de relativizare ideii de apartenență. Anca Munteanu Rimnic și Mircea Cantor au ales drumul exilului în Germania și respectiv Franța, păstrând mereu în creația lor referințe care aduc în discuție o moștenire culturală uneori greu de dus, alteori magică în efectele ei, dar întotdeauna generatoare de narațiuni care îmbogățesc semnificațiile unui raport dintre local și global. Cum ai remarcat, nu este vorba despre o simplă ironizare a acestui raport, ci mai degrabă despre un dialog între ipostazele diferite ale unei identități complexe, care

The exhibition *Persona* (5 April – 23 June 2019, MUCEM, Marseille) benefited from an interesting selection of artists from different generations, from Romania and abroad, with different thematic interests: Ioana Bătrânu, Răzvan Botiș, Anca Benera & Arnold Estefan, Mircea Cantor, Olivia Mihălțianu, Ioana Nemeș, and Anca Munteanu Rimnic. *Persona* is an honest answer around the complexity of identity construction and its communication to others, organized in the context of the France-Romania Cultural Season.

CRISTINA STOENESCU: In Ioana Nemeș's *The White Team (Satan)*, the masks' golden teeth, the synthetic fabrics, the black pedestals, and the placement of the installation in front of a wall painted in a carefully selected shade of brown produce together the disenchantment of a certain identity ideal, or of an authentic “ethno” quality, as Magda Radu remarks in her text in *Ioana Nemeș. Artist Book* (2015); however, at the same time, the piece arouses the viewer's curiosity about the imaginary universe in Maramureș, which is the inspiration for the work. There is a process of deconstruction at work, without the irony that often endangers conversations on the matter of identity. How did you select the works? The artists you invited lived in more or less different times, choosing to leave or to stay in their country of origin; did you take all these details into account when planning the exhibition?

DIANA MARINCU: When I conceived *Persona*, I tried to create an intersection of distinct artistic positions around this topic of national identity, as you say, deconstructing the identity clichés that are often employed in exhibitions dedicated to a particular nation stimulated by projects that “export” national values. I looked towards artists whose practice and biography I was familiar with, thinking that distinct career paths could help relativize this idea of belonging. Anca Munteanu Rimnic and Mircea Cantor chose the path of exile in Germany and France respectively, and their work preserves references to a cultural heritage that is sometimes hard to bear and sometimes magical in its effects, but always generating narratives that enrich the meanings of a relationship between the local and the global. As you yourself noted, it is not about satirizing this connection, but rather about creating a conversation between the different aspects



Imagine din expoziție. Prim-plan: Răzvan Botiș, *Fără titlu (după Cucuteni)*, 2018, argilă roșie arsă, dimensiuni variabile. Plan îndepărtat, Ioana Bătrânu, schițe după măști din colecția Muzeului Țăranului Român, 1990, tuș pe hârtie. Dreapta: Răzvan Botiș, ceramică, 2016-2018. Credit foto: T.Chapotot, Sezonul România-Franța. Exhibition view. Foreground: Răzvan Botiș, *Untitled (after Cucuteni)*, 2018, baked red clay, variable dimensions. Background: Ioana Bătrânu, sketches after masks from the Peasant Museum in Bucharest, 1990, ink on paper. Right side: Răzvan Botiș, ceramic series, 2016-2018. Photo credit: T.Chapotot, Romania-France Season.

reclamă universuri simbolice definitorii, uneori reziduale și alteori ancorate în discursurile post-naționale de astăzi. Selecția lucrărilor a creat o constelație de poziții distincte, pe de-o parte diferite din punct de vedere generational, pe de altă parte variate la nivelul subiectelor de cercetare. Lucrarea evocată de tine, *The White Team (Satan)*, a Ioanei Nemeș, artista care în mod tragic ne-a părăsit mult prea devreme, a fost un element important și într-adevăr Magda Radu atinge câteva puncte interesante în textul ei din catalogul Ioanei, aducând laolaltă atât substratul critic al lucrărilor din acea perioadă, referitor la instrumentalizarea folclorului local pentru uz propagandistic în perioada comunistă, cât și efortul de cercetare etnografică al artistei și fascinația veritabilă pentru un tip de gândire pe care îl putem numi în egală măsură primitiv, magic sau păgân. Iar culoarea maro, recurentă pentru lucrările din același ciclu, este astfel descrisă de Ioana Nemeș într-un auto-interviu: „Maroul e orizontal, e o culoare cu care poți să începi ceva.” Așadar, din acest „început de undeva”, din amalgamul de ficțiuni și adevăruri despre România, s-a născut și selecția expoziției – ce poți alege pornind de la motivul măștii, care, în cuvintele etnologului Ioana Popescu, are capacitatea de a dizolva „perdeaua opacă care desparte un individ de celălalt, o lume de alta”.

of a complex identity that lays claim to certain defining symbolic universes, which are sometimes residual and other times anchored in contemporary post-national discourses. The selection of works created a constellation of distinct positions, differing in terms of generation and also in terms of investigated topic. The work you mentioned, *The White Team (Satan)* by Ioana Nemeș, the artist who, sadly, left us too soon, was an important element. It is also true that Magda Radu touches upon some very interesting points in her texts for Ioana's catalog, bringing together both the critical underlayer of her works at the time, referring to the state's use of local folklore for propaganda purposes in the communist period, as well as the artist's ethnographic research and fascination with a way of thinking that we can equally call primitive, magic, or pagan. And the color brown, which appears in multiple works in her series, is described by Ioana Nemeș in a self-interview: “Brown is horizontal, a color to begin with.” So, it is from this “beginning from somewhere,” from the mix of fictions and truths about Romania that the exhibition's selection came about – what you can choose starting from the motive of the mask, which, in the words of ethnologist Ioana Popescu, is able to dissolve “the opaque veil that separates one individual from another, one world from another.”

BERLINUL POST-BERLIN ȘI MITUL ARTISTULUI BERLINEZ

BERLIN AFTER BERLIN AND THE MYTH OF THE BERLINER ARTIST

Text: Valentina Iancu

Berlinul, „sărac, dar sexy”, cum îl numea fostul primar Klaus Wowereit, acomodează astăzi un număr impresionant de artiști. BBC estimează că orașul găzduiește peste 20.000 de creatori, statisticile germane vehiculează însă doar 8000. Urmărind strict cifrele germane, densitatea artiștilor în Berlin este comparabilă cu a New York-ului, așa-zisa capitală a artei contemporane. Ce i-a atras aici pe artiști? În reconfigurarea geopolitică a Europei după dezmembrarea blocului socialist din 1989, orașul Berlin a devenit un simbol al „reunificării” celor două lumi. Distrus de bombardamentele americane și rusești care au oprit politicile expansioniste și totalitare ale Germaniei naziste, Berlinul a supraviețuit unui experiment uman în perioada războiului rece: fragmentarea orașului printr-o graniță zidită între estul comunist și vestul capitalist. În entuziasmul regăsirii, acest oraș traumatizat a început imediat în anii 1990 un program de reconstrucție pe mai multe nivele: politic, social, urbanistic, cultural etc. Atrăși de promisiunea schimbării, un număr mare de artiști din toate colțurile lumii s-au relocalat la Berlin, devenit în scurt timp de la începutul acestui proces o nouă „capitală a artelor” în mitologia culturii actuale. A fost o promisiune a libertății pentru artiști: chirii ieftine, squat-uri, spații industriale refăcute în studiouri enorme, un număr inimaginabil de galerii (chiar dacă majoritatea deosebit de slabe), *artist-run space*-uri, o scenă muzeală în reconstrucție, finanțări publice, nenumărate comunități creative, sute de evenimente zi de zi, plus o viață de noapte foarte dinamică. Descentralizat, cosmopolit, divers, cu o scenă artistică permanent în creștere, Berlinul a reprezentat iluzia posibilităților nesfârșite pentru creatorii din țările ex-comuniste, inclusiv din România. Totul părea posibil, mai ales pentru tinerii veniți din contextele grele ale spațiului ex-sovietic. Pe buzele multor dintre acești berlinezi stă astăzi o frază rostită cu nostalgie și aproape frustrare: „s-a terminat cu Berlinul, nu mai e ce-a fost.” Acest paradis al promisiunilor, occidentul estic și accesibil financiar, unde estul vestului se așteaptă la înțelegere și recunoaștere s-a transformat peste ani într-o metropolă neoliberală ca oricare alta, unde traiul de zi cu zi al artiștilor este o luptă pentru supraviețuire. În ciuda existenței unei infrastructuri care încurajează activitatea creativă, numărul artiștilor depășește considerabil posibilitățile orașului. Berlinul este un oraș precar, poate chiar cel mai sărac oraș din Germania. În plus, Berlinul ieftin al squaturilor de altădată este astăzi profund *gentrificat*, spațiile pentru ateliere sunt

The “poor but sexy” city of Berlin, as former mayor Klaus Wowereit used to call it, is home to an impressive number of artists. The BBC estimates that over 20,000 artmakers live in the city, with German statistics presenting the much lower figure of 8,000. If we go by the German estimates, the density of artists in Berlin is comparable to that in New York, the so-called capital of contemporary art. What has drawn all these artists here, to Berlin?

In Europe’s geopolitical reconfiguration following the breakup of the Socialist Bloc in 1989, Berlin has become a symbol of the two worlds’ “reunification.” Destroyed in American and Russian bombings, which put an end to the expansionist and totalitarian policies of Nazi Germany, Berlin survived a human experiment during the Cold War: the division of the city with a wall separating the communist East from the capitalist West. Already in the 1990s, in the enthusiasm of self-discovery, this traumatized city began a multilayered program of reconstruction: in terms of politics, city life, culture, etc. Drawn by the promise of change, large numbers of artists from all corners of the world moved to Berlin, which quickly became a new “capital of the arts” in our current cultural mythology. For artists, it promised freedom: cheap rents, squats, former industrial spaces repurposed as giant studios, a huge number of galleries (though most are very weak), artist-run spaces, a reemerging museum scene, public funding, countless creative communities, hundreds of events every day, and a very dynamic nightlife. Decentralized, cosmopolitan, diverse, with a permanently growing art scene, Berlin stood for the illusion of endless possibilities for all those artists from former communist countries, including Romania. Everything seemed possible, especially for the young people coming from the tough environments of the former Soviet space.

On many of these Berliners’ lips there is one sentence, one said with nostalgia and almost frustration: “Berlin is done, it’s not what it used to be anymore.” Overnight, this paradise of promises, the eastern and financially friendly west, where the east of the west expects to find understanding and recognition, has become just another neoliberal metropolis, where artists’ day-to-day existence is a struggle for survival. Even though the city has an infrastructure that fosters creative activity, the sheer number of artists exceeds its capacity. Berlin is a precarious city, perhaps the poorest in Germany. Furthermore, the cheap, squat-friendly Berlin of yesteryear is deeply gentrified: studio spaces are quasi-inaccessible, commercial gallery portfolios are



Hortensia Mi Kafchin, *Artificiale*, Ulei pe lemn, 53,5 × 41,5 cm, © Artista, 2020. Prin amabilitatea Galerie Judin, Berlin.
Hortensia Mi Kafchin, *The Fireworks*, Oil on wood, 53,5 × 41,5 cm, © The artist, 2020. Courtesy of Galerie Judin, Berlin.

already full, and hundreds of applications compete for one funding opportunity. The countless exhibitions “around the corner,” whose potential remains outside the power struggles within contemporary art, though unable to take part in the writing of art history, still have a certain impact for a Romanian perception, which is still dramatically affected by peripheral complexes and a blind admiration for the West. Even though the Berlin myth is very much alive in Romania, in Berlin artists are invisible, overwhelmed by a feeling of irrelevance, mere numbers in statistics that maintain the city’s tourist-drawing image as a “capital of the arts.” Between financial pressure and the destructive hedonism of the city’s nightlife, where most “lose themselves,” there is of course a small number of artists who have succeeded in establishing themselves here professionally. It is likely that a large part of the success of the Berlin myth in Romania is due to the success of the two Romanian contemporary art legends Adrian Ghenie and Victor Man. Ghenie and Man are, exceptionally, two artists whose success only grew once they moved to Berlin. A key component of their career is Plan B Gallery, which opened a space in Potsdamer Straße dedicated to promoting and supporting contemporary art, including the two aforementioned artists. The gallery’s presence at countless international art fairs and an impressive network of curators and collectors require labor that is invisible but essential for an artist’s success. Among the emerging artists with at least similar potential, Hortensia Mi Kafchin, originally from Galați, has shown remarkable dedication and an astounding ability to juggle between subjects and media. A graduate of the University of Art and Design in Cluj, Hortensia Mi Kafchin moved to Berlin 4 years ago, after an intense and sustained activity in Romania. The reasons for her relocation are personal, as gender transition is hard, if not near impossible in Romania. Kafchin joined the queer diaspora – people who migrated not because of some wish to leave Romania, but out of a need to continue their lives outside the limits of a profoundly transphobic society. In Romania, trans people rely on a black market for medication, as the state still has not intervened to establish a secure legal frame for gender transition. Kafchin had left behind a successful career built under a male name which is perhaps well-known enough to not bear repeating here. In Romania she had solo shows at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, the Art Museum of Cluj, the Visual Art Museum in Galați, and in certain galleries of the Paintbrush Factory. Benefiting from a solid art education and a powerful imagination, Hortensia Mi Kafchin proposes a complex, dream-like visual narrative, an entire inner universe looking towards the metaphysical, resolved in an authentic visual language that crosses multiple media: painting, drawing, sculpture, installation, video. In a sense, the artist can be seen as a very relevant successor of surrealist techniques (automatic writing being her work’s basic method). In Berlin Hortensia Mi Kafchin continued her work diligently, being currently represented by Judin Galerie.

quasi-inaccessibile, portofoliul galeriilor comerciale este plin de mult, numărul aplicațiilor la toate liniile de finanțare disponibile pentru activități creative ajunge la o concurență de câteva sute de proiecte pe loc. Nenumăratele expoziții de „după colț”, al căror potențial rămâne în afara jocurilor de putere ale artei contemporane, fără capacitatea de a participa la procesele de scriere a istoriei artei, rămân totuși cu oarecare impact în percepția românească, încă afectată dramatic de complexe periferiei și de admirația oarbă a Occidentului. Deși mitul Berlinului e foarte viu în România, în Berlin artiștii sunt invizibili, copleșiți de sentimentul irelevanței, parte doar dintr-o statistică care menține orașul în iluzia de „capitală a artelor” benefică turismului. Între presiunea financiară și hedonismul distructiv al vieții de noapte în care „se pierd” cei mai mulți, există bineînțeles un număr redus de creatoare și creatori care au reușit să se stabilizeze profesional aici. O parte semnificativă a mitului Berlinului în România este probabil un efect al succesului celor două legende ale artei contemporane românești: Adrian Ghenie și Victor Man. Ghenie și Man sunt în mod excepțional doi artiști al căror succes s-a amplificat odată cu stabilirea în orașul Berlin. Un instrument-cheie în devenirea lor îl reprezintă Galeria Plan B, care din 2009 a deschis o filială în Potsdamer Straße, dedicată promovării susținute a artei

LUMINIȚA ȚĂRANU

Prima călătorie în Italia, în 1987, am făcut-o din dorința de a vedea operele marilor artiști ai Renașterii, de a respira antichitatea romană și în același timp de a cunoaște viața artistică contemporană italiană. În avion eram singura persoană tânără care călătorea spre Roma. M-am simțit repede ca „acasă”, Roma era orașul cel mai primitiv din lume. Dar acest voiaj, inițial de documentare, s-a transformat într-un voiaj de viață. În Italia l-am cunoscut pe viitorul meu soț, persoană de mare calitate umană și profesională, arhitectul Pietro Bagli Pennacchiotti, cu care colaborez de 30 de ani, el fiind autorul proiectelor de montaj ale expozițiilor mele personale și al proiectelor tehnice ale lucrărilor mele monumentale.

Metamorfoza reprezintă firul conducător al întregului meu parcurs artistic, care a devenit și metodă de lucru și de cercetare. Consider că lucrul meu reflectă un pasaj / o mișcare care traversează spațiul și timpul, într-o transformare evolutivă și dialectică care analizează raporturi în devenire care duc la stadiul de mutație și metaforă. Primele desene cu metamorfoze făcute în ultimul an de studiu la clasa lui Octav Grigorescu, la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București, litografiile și gravurile realizate în cei doi ani de lucru intens la Atelierul de gravură UAP, lucrări pentru care mi-a fost acordată Bursa UAP în 1987, au reprezentat „bagajul” cu care am venit în Italia. Citind textele lui Filiberto Menna despre semantică și semiologie, mi-am dat seama că reprezentau saltul de calitate în gândirea mea artistică, complicitatea cu arta conceptuală, mai precis, cu arta care promovează ideea și noul, bazată pe cercetare și experimentare.

Primul impact cu profesioniștii italieni ai artei a fost pozitiv. Primul artist pe care l-am cunoscut a fost sculptorița Alba Gonzales, care avusese o expoziție la Muzeul Național de Artă al Republicii, actualul MNAR. Ea m-a pus în contact cu criticul de artă Giorgio Di Genova, autor al operei *Storia dell'Arte Italiana del'900*. El a apreciat lucrările mele și a propus și îngrijit expoziția *Trittico* la Centrul de Artă Experimentală „Luigi Di Sarro” din Roma în 1988, expoziție care mi-a permis să prezint publicului italian operele mele în manieră integrată (*Tavole anatomiche*).

Oportunitatea pe care mi-a oferit-o Italia, Roma mai ales, a constat în confruntarea cu numeroși artiști și cu variate metode de cercetare artistică, expunând de fiecare dată noi lucrări în expoziții colective naționale și internaționale, realizând expoziții personale în muzee și în spații publice.

Consider Italia locul ideal pentru creația vizuală, datorită concentrării de artă, arhitectură și arheologie, conservate în straturile istorice vechi, continuând cu cea mai frumoasă perioadă a umanității, Renașterea, născută în perfecțiunea peisajului *sfumato*, a luminii inefabile, a purității culorilor. Enorma încărcătură de

I first travelled to Italy in 1987 because I wanted to see the works of the great artists of the Renaissance, to breathe in the Roman Antiquity, and at the same time to be acquainted with the contemporary Italian artistic life. During my flight, I was the only young person to travel to Rome. I quickly felt “at home” because Rome was the most welcoming city in the world. However, this initial voyage for gathering information turned into a lifetime one. In Italy, I met my future husband, a person of high human and professional quality, architect Pietro Bagli Pennacchiotti, with whom I have collaborated in the last thirty years; he is the author of the montages in my personal exhibitions and of the technical projects of my monumental works.

Metamorphosis represents the main thread of my entire artistic career, which also became a work and research method. I believe that my work reflects a passage / a movement which transverses space and time in an evolutive and dialectic transformation that analyzes relationships of becoming leading to the state of *mutation* and *metaphor*. The first metamorphosis drawings from the final year of study in the class of Octav Georgescu, at the N. Grigorescu Institute for Plastic Arts in Bucharest, the lithographs and etchings from the two years of intense work at the etching workshop of the Union of Visual Artists, for which I was awarded the Union's grant in 1987, represented the “baggage” I took with me to Italy. Reading the texts of Filiberto Menna about semantics and semiology, I realized that they represented the leap of quality in my artistic thought, the complicity with conceptual art, more specifically, with the art that promotes the *idea* and the *new*, based on research and experiment.

The first impact of the Italian art professionals was positive. The first artist I met was sculptor Alba Gonzales, who exhibited at the National Art Museum of the Republic, the current MNAR. She helped me contact art critic Giorgio Di Genova, author of the *Storia dell'Arte Italiana del'900*. He appreciated my works and proposed and curated the *Trittico* exhibition at the Luigi Di Sarro Center for Experimental Art in Rome, 1988, an exhibit which allowed me to introduce my works to the Italian audience in an integrated manner (*Tavole anatomiche*). The opportunity that Italy and especially Rome offered me was to confront numerous artists, with various artistic research methods, each time exhibiting new works in collective national and international exhibitions and producing personal exhibitions in museum and public spaces.

I believe that Italy is the ideal place for visual creation because of the focus on art, architecture, and archeology, preserved in ancient historical layers, continuing the most beautiful period of human history, the Renaissance, born out of the perfection of the *sfumato* landscape, the ineffable light, the purity of the colors. The enormous

Sus: *Columna mutatio* - LA SPIRALE, Instalație monumentală, 12,50 m x 1,40 m (L x Ø); pictură în serigrafie artistică manuală în straturi pe suport de aluminiu; structură tubulară calandrată în aluminiu; bazament în fier (2015-2017). Mercati di Traiano - Museo dei Fori Imperiali, Roma, Italia, 2017-2018. Credit foto: Sebastiano Luciano.
Top: *Columna mutatio* - LA SPIRALE, Monumental installation, 12.50 m x 1.40 m (L x Ø); painting in manual artistic serigraphy in layers on aluminum support; calendered tubular structure in aluminum; iron base (2015-2017). Mercati di Traiano - Museum of the Imperial Forums, Rome, Italy, 2017-2018. Photo credit: Sebastiano Luciano.

Jos: *COWMAN of the world*, 140 x 180 x 5 cm, pictură spațială pe pânză, 2007. Credit foto Franco Masciol.

Bottom: *COWMAN of the world*, 140 x 180 x 5 cm, spatial painting on canvas, 2007. Photo credit Franco Masciol.



ILEANA PASCALAU

Ileana Pascalau este o artistă care s-a născut și a studiat arta în România, și este stabilită în prezent la Berlin, unde și-a deterritorializat toată munca artistică. Ea descrie mai jos cum munca și preocupările sale artistice au fost impactate de mutarea sa:

„M-am mutat la Berlin în 2012, la scurt timp după ce îmi obținusem licența în arte vizuale la secția de Grafică din București. Cu câțiva ani înainte, la aceeași facultate, absolvisem studiul istoriei artei – un parcurs intelectual care și-a pus amprenta asupra muncii mele de artist. Schimbarea locului s-a petrecut din punctul meu de vedere cât se poate de lin. Plecarea în afară era echivalentă cu o plecare spre interiorul procesului artistic. Păraseam țara pentru a-mi continua studiile cu un Master la Universităt der Künste Berlin, iar pașii mi-au fost înlesniți de faptul că obținusem o bursă DAAD. Știm cu toții cât de vitală e, pentru orice fel de studiu, liniștea provenită din existența unui sprijin financiar. Fără acea bursă nu aș fi plecat atunci.

Institutul unde urma să studiez era plin ochi de alții ca mine: artiști veniți din toate colțurile lumii. Ni se părea foarte firesc să ne dorim să ne aflăm în acel oraș unde arta actuală e la ea acasă. O privire asupra trecutului ne reamintește cât de înrădăcinată în tradiția artistică este practica plecării în scopul cunoașterii. Îmi vin în minte în primul rând acele *Italienischen Reisen* («Călătorii în Italia») ale Renașterii, devenite o adevărată modă în secolul al XVIII-lea și care uneori se desfășurau pe parcursul mai multor ani. Resimțeam deci plecarea în spiritul unei inteligente continuități.

În cadrul acestui articol am fost întrebată cum m-a afectat, citez, *deteritorializarea* activității mele artistice. Sunt de părere că, dat fiind caracterul universal la care neîndoielnic aspiră arta, foarte mulți artiști sunt prin însăși natura acestei profesii încă de la bun început deterritorializați, sau mai degrabă – pentru a evita implicația semantică a vreunei pierderi și a o sublinia în schimb pe cea a unui câștig – poli-teritoriali.

Tot la o poli-teritorialitate se raportează și lucrările mele. În practica mea artistică sunt interesată să analizez fenomene vizuale contemporane cu ajutorul istoriei culturii. Istoria corpului și impactul ei asupra reprezentării și autoreprezentării sexualității în societatea actuală, sunt noțiuni cheie în cercetările pe care se bazează proiectele mele. Corpul uman privit într-un context cultural mai larg care de-a lungul vremii – prin teorii medicale, viziuni sociale și religioase – i-a influențat în mod definitiv istoria și percepția de către societate, reprezintă o temă centrală cu care lucrez. În instalații, sculpturi și lucrări bidimensionale care explorează concepții despre frumusețe, coduri de comportament și de îmbrăcăminte, corpul femeii e analizat în relație cu norme sociale, roluri și prejudecăți provenite din anxietățile societății față de «natura femeii».

Sigur că într-un asemenea context am rămas foarte atentă la ceea ce se petrece în România, continuând să urmăresc situația socio-politică din țară. Acum doi ani am expus la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin o instalație care se raporta în mod explicit la

Ileana Pascalau is an artist who was born and studied art in Romania. Currently, she lives in Berlin, where she deterritorialized her entire artistic work. Below, she describes how her work and artistic interests have been influenced by this move:

“I moved to Berlin in 2012, shortly after I received my degree in visual arts from the department of Graphics, Bucharest. A few years before, at the same faculty, I had graduated from the art history program – an intellectual career which influenced my work as an artist. My move happened as smoothly as possible, in my opinion. Leaving abroad was equal to leaving towards the inside of the artistic process. I was leaving my country to continue my studies with a Master's at the Universität der Künste in Berlin, and my journey was aided by a DAAD grant. We all know how vital the peace offered by the existence of a financial aid is for any kind of study. Without that grant I would not have left.

The institute where I was supposed to study was full of others like me: artists from every corner of the world. It seemed natural for us to want to be in that city, the home of contemporary art. Looking back, we can see that this practice of leaving to gain knowledge is rooted in the artistic tradition. Those *Italienischen Reisen* ('Travels in Italy') during the Renaissance come to mind, a fashionable thing during the 18th century which sometimes took multiple years to complete. I perceived my journey in the spirit of an intelligent continuity. In this article, I was asked how the 'deterritorialization' of my artistic activity affected me. I believe that, given the universal character to which art aspires, many artists are deterritorialized from the beginning by the nature of the profession, or rather, to avoid the semantic implication of a loss and to underline one of a gain, they are poly-territorial.

My works are related to a certain poly-territoriality. In my artistic praxis, I am interested in analyzing contemporary visual phenomena with the aid of cultural history. The history of the body and its impact on the representation and self-representation of sexuality in contemporary society are key concepts in the research that forms the basis of my projects. The human body, in a wider cultural context which throughout time – through medical theories, social and religious perspectives – radically influenced its history and social perception, represents the central topic of my work. In installations, sculptures, and bidimensional works that explore beliefs about beauty, behavior codes, and dress codes, the female body is analyzed in relation to the social norms, roles, and prejudices stemming from society's anxiety towards 'the nature of woman.'

Certainly, in such a context, I have remained very connected to everything that is happening in Romania and I have continued to closely follow the socio-political situation. Two years ago, I exhibited at the Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin an installation which was related to the drastic violence against women in Romania. In 2019, I had the opportunity to exhibit at the Kunsthalle Bega, Timișoara, a related installation about fear and the social restrictions that believed that a



▲ *Pretty consume/d*, rășină epoxidică, viermi, plexiglas, 30 x 25 x 10 cm, 2019.
Pretty consume/d, epoxy resin, worms, plexiglass, 30x25x10 cm, 2019.

◀ *Narratophilia*, cauciuc siliconic, tatuaj, carne măcinată, 26 x 23 x 3 cm, 2020.
Narratophilia, silicone rubber, tattoo, ground meat, 26 x 23 x 3 cm, 2020.

◀◀ *Imitatio Christie's*, beton, 60 x 21 x 7 cm, 2018.
Imitatio Christie's, concrete, 60 x 21 x 7 cm, 2018.



drastica violență împotriva femeilor din România. În 2019 am avut ocazia de a expune la Kunsthalle Bega din Timișoara o instalație conexasă, despre frici și restricții sociale care au echivalat corpul femeii unui pericol ce trebuie «strunit».

Mă consider în continuare foarte legată de România și îmi doresc să expun mai des aici.”

Ileana Pascalau (n.1985, Caransebeș, România) trăiește și lucrează ca artist vizual în Berlin. Își obține licența în istoria artei la Universitatea Națională de Arte București. La aceeași universitate studiază apoi arte vizuale în cadrul secției de Grafică. A obținut burse de studiu și cercetare artistică (Reed Foundation Grant, burse DAAD, bursa Schleswig-Holstein) și a participat la programe de rezidență pentru artiști precum Rondo-Atelierstipendium Graz și rezidența pentru artiști oferită de Institutul Cultural Român din Paris. Între 2010-2012 lucrează ca asistent universitar în cadrul Facultății de Arte Plastice din București. Cu sprijinul unei burse DAAD pentru artiști (2012-2014) își încheie studiile de master la Universităt der Künste Berlin. Din 2017 este doctorand în arte vizuale și predă cursuri de istoria artei în cadrul Muthesius Kunsthochschule Kiel.

woman's body is a danger that needs to be 'restrained.' I am still connected to Romania and I wish to exhibit more here.”

Ileana Pascalau (b. 1985, Caransebeș, Romania) lives and works as a visual artist in Berlin. She received her degree in art history from the National University of Arts, Bucharest. At the same university, she later studied visual arts at the department of Graphics. She received study and artistic research grants (Reed Foundation Grant, DAAD, Schleswig-Holstein) and she participated in artist residency programs such as Rondo-Atelierstipendium Graz and the one offered by the Romanian Cultural Institute in Paris. Between 2010 and 2012 she worked as an Assistant Professor at the Faculty of Plastic Arts in Bucharest. Aided by a DAAD grant, she graduated from the Master's program at Universität der Künste, Berlin. Since 2017, she has been a doctoral student and she has been teaching art history classes at Muthesius Kunsthochschule Kiel.

Translated by Daniel Clinci



▲ Festivitatea de premiere a Galei Premiilor UAP 2019, Combinatul Fondului Plastic, București.

The award ceremony of the UAP Awards Gala 2019, Combinatul Fondului Plastic, Bucharest.

◀ Trofeul Premiilor UAP 2019.

UAP Awards Trophy 2019.

▼ Copertă catalog: Premiile Uniunii Artiștilor Plastici din România 2019.

Catalog cover: Awards of the Union of Visual Artists in Romania 2019.



PREMIILE UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA 2019

THE ROMANIAN VISUAL ARTISTS' UNION AWARDS 2019

Gala Premiilor UAP din 23 octombrie 2020, organizată în urma jurizării proiectelor importante derulate în anul 2019 pe toate domeniile de exprimare din zona artelor vizuale, s-a derulat pentru prima dată în istoria ei într-un context marcat de restricțiile provocate de pandemia declanșată la începutul anului.

Din acest motiv ceremonia decernării premiilor s-a desfășurat online, într-un spațiu de galerie în care au fost expuse lucrările premianților, fără spectatori, fără covor roșu și fără aplauze.

Bucuria succesului a fost trăită în mod individual de către fiecare laureat, dar și de noi toți ceilalți colegi și prieteni, martori la eveniment în spațiul virtual, cu emoția firească unui astfel de moment.

Generosul spațiu al Galeriei S.E.N.A.T. de la Combinatul Fondului Plastic, gazda evenimentului, a fost astfel martorul unui moment expozițional semnificativ ce a putut fi vizitat ulterior de colegi și de publicul consumator de artă.

Evenimentul Galei, programat inițial la Palatul Culturii din Iași în Sala Voievozilor, a fost relocalat la CFP în urma suspendării, din cauza pandemiei, a tuturor acțiunilor culturale din oraș.

Mulțumim pe această cale tuturor celor care s-au implicat la Iași în pregătirea în detaliu a evenimentului începând cu Primăria orașului, Complexul Muzeal Moldova, Filiala Iași a UAP din România. Promitem că odată cu normalizarea situației vom fi onorați să putem organiza, în acest important centru cultural național, o Gală a Premiilor UAP.

Mulțumim de asemenea Ministerului Culturii pentru ajutorul financiar generos acordat într-un context dificil pentru economia țării. Sprijinul constant pe care l-am primit din partea ministerului pe toată această perioadă de criză ce a afectat puternic și sectorul cultural, ne-a ajutat să putem derula și alte proiecte de interes național.

Nu în ultimul rând, mulțumim tuturor artiștilor care nu au renunțat la efortul de a crea, expune și a ține viu interesul publicului pentru artele vizuale. Artiștii au produs în ciuda vremurilor opere semnificative pentru patrimoniul cultural național și au oferit astfel consumatorilor de artă acces permanent la creația contemporană.

Prof. univ. dr. Petru Lucaci
Președinte UAP din România

The VAU prize gala from October 23, 2020, organized after our judges looked at the major projects in all fields of visual art from the year 2019, has taken place, for the first time in its history, in a context marked by restrictions, due to the pandemic which broke out early this year. For this reason, the awards ceremony happened online, in a gallery space where the winners' works were exhibited, with no audience, no red carpet, and no applause.

The joy of success was experienced individually by each winner, but also by each of us, colleagues, friends, and witnesses to the virtual event, everyone feeling the excitement that such an event always produces.

The generous space of S.E.N.A.T. Gallery at Combinatul Fondului Plastic, the host of our event, witnessed an important exhibition, which could later be visited by our colleagues and art-viewers.

The gala, initially scheduled to take place at the Palace of Culture in Iași, in the Voivode Hall, was relocated to the CFP following the cancellation of all cultural events in the city due to the pandemic.

We would like to take this opportunity to thank everyone involved in the meticulous organization of the event, starting with the Iași City Hall, the Moldova Museum Complex, and the Iași branch of the VAU. We promise that, after the situation returns to normal, we will be honored to have the chance to organize a prize gala at this important cultural center.

We would also like to thank the Ministry of Culture for its generous financial help, which came in a difficult situation for the country's economy. The Ministry's constant support during this crisis period, which has strongly impacted the culture sector, helped us be able to undertake several nationally relevant projects.

Finally, we would like to thank all the artists who have not given up creating, exhibiting, and keeping the public's interest in visual art alive. In spite of the times, these artists have managed to create meaningful works for our national cultural patrimony and continued to make contemporary art accessible for art consumers.

Prof. univ. dr. Petru Lucaci
President of the Romanian VAU

Translated by Rareș Crozea



Petru Lucaci. Imagine din expoziția *Material-Scapes*, Muzeul Național de Artă Contemporană București, 2020.
Petru Lucaci. Image from the *Material-Scapes* exhibition, Bucharest National Museum of Contemporary Art, 2020.

PETRU LUCACI. MATERIAL SCAPES

Text: Magda Cârneli

MATERIAL SCAPES

Artist: Petru Lucaci

MNAC, parter

Curator: Sandra Demetrescu

10.06. - 1.11. 2020

Cum scriam și altădată, Petru Lucaci – nume semnificativ al neo-expresionismului pictural din cadrul optzecismului din artele vizuale – a surprins, din anii 2000 încoace, ambianța culturală locală prin virajul lui hotărât și aparent definitiv către explorarea monocromatică a negrului, în toate nuanțele și materialitățile pe care această „non-culoare” le oferă spiritelor exploratoare și aventuroase, până la limita abstractă a indicibilului și informabilului. Această obsesie l-a singularizat pe pictor în mediul românesc, deși demersul său consuna cu ceea ce alți exploratori ai „vidului cromatic”, precum francezul Pierre Soulages sau americanii Clyfford Still, Barnett Newman și Brice Marden, au urmărit să găsească în virtuozitățile catartice și în potențialitățile metafizice ale negrului, în ultima jumătate a secolului XX.

Spirit agil și prolific, tentat de intelectualitate dar și de actualitate, cu un ochi atent la metamorfozele scenei artistice internaționale, Petru Lucaci manifestă de la începutul anilor 2010 un interes evident pentru cele mai noi tehnici și abordări conceptuale ale vizualului. Influențat și de activitatea lui de profesor la Universitatea Națională de Arte din București, atracția către provocările extra-estetice și către sensibilitatea dezinhbată a noilor generații l-au deschis spre zona fotografiei, video-ului și digitalului, într-o înțelegere suplă, expandată și chiar ieșită în spațiul tridimensional, a picturii.

Sub influența acelei părți a tinerei generații care practică un hiperrealism neo-pop, promovat și încurajat chiar de el însuși ca dascăl, Petru Lucaci a devenit receptiv în ultimii ani la tentația fopicturii ca o formă radicală de a recupera adevărul brut, nefiltrat, al lumii concrete care

DIPTYCH. CLAROBSCUR/MATERIAL SCAPES

Artist: Petru Lucaci

Galeria Leilei, București

Curator: Petru Lucaci

8.10. - 8.11.2020

As I wrote another time, Petru Lucaci – a significant name of the pictural neo-Expressionism from the visual arts of the 1980s – has been taking the local cultural milieu by surprise since the 2000s through his determined and apparently definitive move towards the monochromatic exploration of black, in all the nuances and materialities that this “non-color” offers to the explorers and adventurers, up to the abstract limit of that which cannot be said or formulated. This obsession individualized the painter in the Romanian setting, although his approach converges with those of other explorers of the “chromatic void,” such as the French Pierre Soulages or the Americans Clyfford Still, Barnett Newman, and Brice Marden, who sought to find the cathartic virtuosity and metaphysical potentiality of the color black in the second half of the 20th century. Petru Lucaci, an agile and prolific spirit, tempted by intellectualism, but also by current events, with an attentive eye towards the metamorphoses of the international artistic milieu, has been interested since the beginning of the 2010s in the latest techniques and conceptual approaches to the visual. Influenced by his activity as a professor at the Bucharest National

Dreapta, de sus în jos:

Fragmente din instalația *Material-Scapes*, Muzeul Național de Artă Contemporană București, 2020.

Depozit 5, fragment, 4 lucrări 60 x 80 cm, ulei pe pânză.

Right, from top to bottom:

Fragments from the *Material-Scapes* installation, Bucharest National Museum of Contemporary Art, 2020.

Depozit 5, fragment, 4 works 60 x 80 cm, oil on canvas.



FELUL NOSTRU DE A NU OBSERVA

OUR WAY OF NOT OBSERVING

ECHINOCTIU / EQUINOX

Artist: Șerban Savu

Kunsthalle Bega Box, Timișoara

Curator / Expoziție îngrijită de: Mihai Pop

22.05. - 22.07.2020

Pentru primul eveniment cultural deschis la Timișoara după perioada de izolare, atmosfera generală a părut una apăsătoare, complet diferită față de ceea ce știam. Imediat după primirea libertății de a ieși din case, Kunsthalle Bega devine prima galerie din oraș care a oferit posibilitatea de reintâlnire în condiții de siguranță cu publicul local. Aflat la momentul respectiv la cel de-al treilea proiect, Kunsthall Bega reaprinde scena culturală, pofta de artă și de cunoaștere prin picturile lui Șerban Savu în expoziția *Echinox*.

Magia lucrărilor lui Șerban Savu a făcut ca odată intrați în contact cu pânzele acestuia, tot ceea ce a însemnat un sentiment de frustrare și stare de anxietate să fie absorbit în interiorul lor. Pânzele au prezentat, într-un mod ironic și complet subiectiv, tipologia omului sau atitudinea și felul în care populația a resimțit situația de criză. Mai exact, am putut observa: omul fără adăpost, cel care a trăit în singurătate, cel care nu a putut evada în natură, cei care au trecut prin asta împreună. Personajele din lucrările lui Șerban Savu nu se opun ideii de cămin în sine. Ci mai curând, într-o varietate de moduri nedefinite, căminul pare să le fi trădat pe aceste personaje, silindu-le să iasă în noapte bântuind străzile ori să ajungă pe drumuri. Strada pustie, sala de așteptare din gară sau podeaua rece sunt sanctuare pentru cei care, din motive onorabile, nu au reușit să își găsească un cămin în lumea obișnuită.

Un efect colateral al contactului cu acest artist este faptul că începem să observăm în lume lucruri la care, așa cum ne lasă să înțelegem opera lui, și artistul a fost receptiv. Am devenit sensibili. Am observat în jurul nostru diferite tipologii de oameni în contexte pe care nu le observăm în mod obișnuit, sau pe care nu ni le imaginăm cu ușurință. Însă, în ciuda faptului că pentru marea majoritate a personajelor prezentate am putea avea un act de resemnare, Șerban Savu, în schimb, pare că vrea să scoată la lumină latura pozitivă a acestor lucruri. Realitatea pare să îi declanșeze sursele de inspirație, detalii care îi generează ideea și imaginea pe care ulterior o construiește sub formă ideală, trecută desigur prin filtrul istoriei artelor, care pentru el reprezintă o altă modalitate de a observa lumea. Expoziția – îngrijită de către Mihai Pop – nu se prezintă drept una pretentioasă. Nu ametește privirea spectatorului și nu suprasolicită vizual. Privind lucrările expuse, mi-am imaginat involuntar timpul petrecut în atelier, sunetele pașilor de pe podea, mișcările lente, perii pensulelor frecate de pânză, tempo-ul avut, „acelerația” gândurilor. Rutina de analiză a oamenilor de la fereastră ce a rămas neschimbată. Am înțeles

Text: Ioana Terheș

During the first cultural event in Timișoara after a period of isolation, the general atmosphere seemed tense, completely different from what we were used to. Immediately after receiving the freedom of exiting our homes, Kunsthalle Bega became the first gallery that offered the possibility of encountering the local audience in a safe space. At that time, Kunsthalle Bega promoted their third project, reigniting the cultural milieu and the thirst for art and knowledge through the paintings of Șerban Savu, in the exhibit *Echinox* [Equinox].

The magic of Șerban Savu's works made his canvases absorb all our feelings of frustration and anxiety once we came into contact with them. These showed, in an ironic and completely subjective manner, people's typology, or the attitude and the way in which they perceived the crisis. We could specifically observe the homeless person, the one who lived in solitude, the one who could no longer escape into nature, the ones that went through all this together. The characters of Șerban Savu's works are not opposed to the idea of a home. Rather, in a variety of indefinite ways, the home seems to have betrayed these characters, forcing them to go out at night and haunt the streets or end up in them. The empty street, the train station, or the cold floor are sanctuaries for those who have not managed to find a home in the regular world, for honorable reasons.

A collateral effect of the contact with this artist is the fact that we start to notice the same things which the artist noticed, as it can be understood from his works. We have become sensitive. We noticed around us various types of people in contexts which we do not normally notice, or in ones that we do not imagine easily. However, even though for most of the characters we could feel some resignation, Șerban Savu seems to want to bring out the positive aspect of these things. Reality seems to trigger the sources of inspiration, details that generate the idea and the image which he later constructs in an ideal form, through the filter of art history, which for him is just another way of seeing the world.

The exhibit, curated by Mihai Pop, is not a pretentious one. It does not dazzle the spectator's gaze and is not visually overloading. Looking at the works, I imagined the time involuntarily spent in the studio, the sound of the steps on the floor, slow movements, the hairs of the brush on the canvas, the pace, the "acceleration" of thought. The routine to analyze people from the window remained unchanged. I understood then, immediately, how the days of quarantine and the time spent behind the windows was not very different from a regular day in the studio. The artist constantly works because painting



Antechamber, 2016. Prin amabilitatea Fundația PLAN B.
The Antechamber, 2016. Courtesy of Fundația PLAN B.

HORIA BERNEA

GRĂDINI ȘI ICONOSTASE

GARDENS AND ICONOSTASIS

HORIA BERNEA: DE LA GRĂDINĂ LA ICONOSTAS

Muzeul Țăranului Român, București

12.08. - 15.09.2020

Expoziția deschisă la Muzeul Țăranului Român în această vară 2020 sub titlul *De la grădină la iconostas* a fost atât organizată – fără a se anunța astfel în mod programatic – cât și inevitabil parcursă ca un omagiu adus artistului, ca un gest comemorativ sau sumă de gesturi comemorative: anul acesta se împlinesc 20 de ani la moartea lui Horia Bernea, iar expoziția a făcut parte din evenimentele Zilelor Muzeului, fiind parțial dedicată expunerii *Crucea* cu care s-a redeschis muzeul în 1993.

Expoziția cuprinde două secțiuni, distincte dar convergente. Prima dintre ele este cea dedicată operei pictate a lui Horia Bernea. O serie de nuclee tematice se articulează, după cum anunță și titlul ales de curatorii expoziției – Ion Grigorescu, Elena Dana Prioteasa și Horațiu Iovănaș – și care reia parțial titlul unei retrospective din 1997, într-un efort retrospectiv foarte concentrat. Expunerea este una în care sunt prezente cele mai reprezentative teme din pictura lui Horia Bernea, ea nefiind una cronologică, pentru că acest drum de la grădină la iconostas se parcurge atât la nivel tematic, prin selectarea unor instanțe ale unei realități supuse repetitiv investigației, dar și la nivel semantic, întrucât traseul se derulează în mod necesar de la observare către reprezentare, de la realitate către imagine și de la imagine înspre semnificat. Expoziția cuprinde picturi realizate între anii 1966 și 1996, din seriile de *Grădini și Curți*, și din seriile de *Dealuri, Hrană, Prapori, Iconostase, Coloane*, serii care indică cele două mari câmpuri tematice – natura și cultul creștin ortodox. Aceste două zone referențiale sunt în mod conștient asumate de Bernea ca poli ai relației sale cu realitatea și reprezentarea. El ia contact cu cele două ipostaze ale realității și le cercetează atât în detaliu, îndreptându-și atenția asupra peisajului – a locului și spațiului – individualizat, încărcat afectiv, dar și asupra obiectului / lăcașului de cult, ca părți dintr-un întreg / cadru unitar al existenței, culturii și spiritualității umane.

În acest cadru în care nu există tensiune între material și sacru, se derulează firesc întreg parcursul său artistic, care se construiește între acești parametri atât la nivelul expresiei și al relației cu materialitatea picturii cât și la nivel ideatic. După cum afirmă el însuși, „ca pictor, azi, n-ai altă școală decât natura și muzeul. Și eu am învățat de la obiecte și de la natură”. Plecând de la aceste premise, Horia Bernea a extins această concluzie a coerenței și armoniei profunde care se manifestă și leagă toate planurile existenței, și asupra proiectului său muzeal. Existența cotidiană umană, mai ales cea rurală, care nu se regăsește în conflict, ci în armonie

Text: Mălina Ionescu

The exhibition opened this summer at The Romanian Peasant Museum was intended – even if it was not declared so – and naturally experienced as an homage to Horia Bernea, as a commemorative gesture, or rather as a sum of commemorative gestures: it marked 20 years since his passing, and the exhibition was included in the Days of the Museum, as it was partially dedicated to the curatorial project *The Cross*, which officially reopened the museum in 1993.

The exhibition has two distinct but convergent sections. The main one is dedicated to the painting of Horia Bernea. A series of thematic clusters structure, as announced in the title chosen by the curators – Ion Grigorescu, Elena Dana Prioteasa, and Horațiu Iovănaș – as a partial quotation of a 1997 retrospective, a very concentrated, statement retrospective. The exhibition showcases artworks from all of his main series, in an order that is not chronological, but rather illustrates the trajectory from the natural towards the sacred – the two apparently contradictory instances of the investigated reality – and from observation to representation, from reality towards image and from image towards signification. The display includes works from the series of *Gardens and Courtyards, Hills, Banners, Iconostases*, and *Columns*, series that outline his two main thematic areas – nature and the Christian orthodox cult. These two referential fields are designated by Horia Bernea as the poles of his relationship with reality and representation. He researches these two aspects, determines them as parts of a whole, coherent scene for human existence, culture, and spirituality, but also observes them in detail, focusing on the individualized landscape – meaningful places and spaces, and also on objects and places of worship. His entire artistic project unfolds within this territory that holds no tension between the sacred and the material – in concept, expression, and relation with the painterly matter. Horia Bernea stated that “a painter, today, has no school except for nature and the museum. I have also learned from objects and from nature.” Based on these premises, including the formative, fundamental function of a museum, he extended, in his museum project, the conclusion of the profound coherence and harmony that manifests and binds all planes of existence. The everyday existence, especially the rural one – in harmony with both planes of existence – became in itself the subject of a coherent curatorial vision. The long suspension of the Museum’s activity, the unfortunate relocations of its collection, and the shifts in ideology and practice from the four decades of interruption added to the challenge of reopening

Tescani, ulei pe pânză, 35 x 35 cm, 1982, colecția Daniel și Roxana Ghiuruțan, prin amabilitatea proprietarului.

Tescani, oil on canvas, 35 x 35 cm, 1982, Daniel and Roxana Ghiuruțan collection, courtesy of the owner.



cu ambele planuri, devine subiect de cercetare în sine pentru Horia Bernea când concepe o viziune coerentă pentru redeschiderea Muzeului Țăranului Român. Întreruperea în activitatea muzeului, relocările colecției și schimbările de paradigmă din cele patru decenii de întrerupere de sub comunism ridică și problema unei re poziționări față de obiectul expus și a unei revalorizări a însuși modului de expunere. Ori tocmai această unitate a întregii existențe, manifestată în fiecare parte a întregului, este surprinzătoarea soluție, constanta pe care o descoperă și o afirmă Horia Bernea atât în pictura sa, cât și în proiectul său muzeal, în totalitatea colecției expuse și în fiecare dintre componentele sale. În această căutare / nevoie de definire a liantului, a firului roșu unificator, care dă cheia întregii expuneri la nivel formal și conceptual, se articulează ceea ce definește artistul ca „muzeografie teandrică”. Astfel, nu este deloc surprinzătoare cea de-a doua secțiune a expoziției, dedicată conceperii și realizării expunerii *Crucea*, care a marcat redeschiderea oficială a Muzeului Țăranului Român în 1993. Această secțiune cuprinde imagini, înregistrări video și documente din arhiva muzeului – schițe și planuri de expunere desenate, texte și notițe, interviuri, imagini și filme din timpul selecției obiectelor din colecție, din timpul amenajării sălilor și de la inaugurarea muzeului.

Mică și densă, expoziția reușește să conțină și să susțină toate temele majore ale operei lui Bernea, a căror revizitare a fost un prilej de bucurie pentru cei cărora le sunt familiare. În același timp expoziția s-a articulat ca discurs edificator și revelant pentru cei care au luat contact pentru prima dată cu opera sa – atât muzeografică cât și artistică.

such an institution, also due to the major shifts in the relation with the exhibited object and its meaning, with the display and with the very subject of the collection. It was the aforementioned unity between all planes of existence, manifested in each of its parts that provided the unexpected solution, the unchanging constant discovered and affirmed by Horia Bernea in his paintings, in his museum project – in the collection as a whole and in each of the works. In this quest for the red thread connecting everything, he identified the sign of the cross as the – necessarily more essentialized and applied – key that justifies the museum exhibition both formally and conceptually, as he outlined what he defined as “theandric museography.” Therefore it is not unexpected that the second section of the exhibition is dedicated to the curatorial project *The Cross*, which reopened the museum in 1993. This section includes images and footage from the museum’s archive, sketches and interviews, photos of Horia Bernea arranging the gallery spaces and working with the collection. Small but dense, the exhibition contains – and sustains – all of the themes central to the oeuvre of Horia Bernea. The encounter was uplifting for those familiar with his works and edifying for those who happened to meet with his paintings and museum projects for the first time.

Translated by Mălina Ionescu

„FRAME”-URI, VITRINE, FOTOGRAFII

FRAMES, WINDOW DISPLAYS, AND PHOTOGRAPHS

FRAME

Artiști: Arantxa Etcheverria, Carlos Caballero

Sector 1 Gallery, București

Curator: Domenico de Chirico

22.10. – 5.12.2020

Sau „ferestre”, pentru că acesta este toposul principal care guvernează lucrările tridimensionale ale artistei Arantxa Etcheverria din expoziția *FRAME*, pe care a deschis-o împreună cu Carlos Caballero (artist belgian de origine cubaneză), la galeria (nord)bucureșteană Sector 1, pe 22 octombrie 2020. A fost un fel de „reluare a activității” trans-pandemie pentru galeria Andreei Stănculeanu, pentru că această expoziție era pregătită aici încă din primăvară-vară.

Așa cum am mai scris, lucrările și expozițiile Arantxei Etcheverria sunt o recuperare furibundă a modernismului, o căutare „furioasă” a acestuia, într-o lume (și o epocă) inevitabil și fatalmente postmoderne. Artista „suferă” de nostalgia formelor geometrice și a „unghiurilor drepte”, aceasta îi guvernează întregul demers, într-un mod similar celui care, în literatură și în perioada interbelică, a dus la operele unor Valéry, Gottfried Benn sau al nostru Ion Barbu („Castelul tău de gheață, l-am cunoscut, gândire” – sau „Gândire” –, scria acesta din urmă). *By the way*, este ceva cu totul diferit decât ne-am aștepta de la un artist de gen feminin, „prizonier” ori al unei arte „feminine” (*whatever that means*, dar înseamnă destule), eterate, ori al unui radicalism ideologic „de modă nouă”. Așadar, Arantxa Etcheverria răstoarnă așteptările, cele ale receptorului plictisit și care „crede că le știe pe toate”, și asta-i foarte important.

Nu degeaba „arunc” cu toate aceste nume de mai sus. Stabilită în România ca „expată” (originară din Franța), Etcheverria a avut norocul (sau „ghinionul”, ar spune mucaliții) să-și găsească atelierul de creație într-un apartament dintr-o clădire construită în interbelic de artistul (și renumitul arhitect) Marcel Iancu (Janco, cum îl „alintă” francezii), situat pe bulevardul Hristo Botev. Rigoarea și perfecțiunea formelor geometrice și proporțiilor arhitecturale de interior au fascinat-o pe tânăra artistă și de-atunci se află în căutarea unor forme și situații/imagini similare, pe care le găsește hălăduind prin Bucureștiul interbelic (fatalmente Vechi), forme pe care după aceea (și) le aduce în arta sa, „interiorizându-le”.

Este un demers în același timp de recuperare și de actualizare, de (post)modernizare, pentru că artista își lucrează construcțiile geometrice în lemn, pe care-l acoperă cu acrilic și-i dă forma și aparența „perfectă” pe care o vedem acum. („Tot ansamblul se constituie într-o «odă a geometricului», dar nu a celui figurativ din arta cubistă, ci a celui esențializat dintr-o epură”, scriam în 2017 despre expoziția *Interiors* – Arantxa Etcheverria, deschisă atunci la Victoria Art Center.)

Text: Doinel Tronaru

Or simply “Windows,” since this is the topos running through the tridimensional work of Arantxa Etcheverria in *FRAME*, a show that debuted on October 22, 2020 at the (North) Bucharest gallery Sector 1, together with Cuban-Belgian artist Carlos Caballero. This show marks a “return to business as usual” in the trans-pandemic context for Andreea Stănculeanu’s gallery, as the exhibition had been scheduled to open during the spring-summer season.

As I have written before, Arantxa Etcheverria’s work and shows display a fervent, impassioned link to modernism, a visceral search for the aesthetic in an inevitably, fatally postmodern world and epoch.

The artist is stricken by the nostalgia of geometric forms and sharp angles which govern her whole discourse, akin to the way in which during the interwar period this type of intellectualism led to the works of Valéry, Gottfried Benn, or our own Ion Barbu (“I’ve met your icy castle, reason,” or “Reason,” as the latter wrote) in literature. In fact, it’s something strikingly different than what we would normally expect from a female artist, often forced to operate either within the ethereal, “feminine” art paradigm with and all the implications of the term, or following an old-school radical ideology. Thus, Arantxa Etcheverria completely flips the expectations of her bored and know-it-all audience, which I find very important.

The modernist connection runs deeper for the artist, which is why I’m doubling down on my name-dropping: coming to Romania as an expat, the French artist was lucky (or unlucky, as the mean-spirited would say) to find a studio space in an inter-war apartment building designed by artist and brilliant architect Marcel Iancu (or Janco, as the French would nickname him) on Hristo Botev street. This rigor and perfection of geometric forms and interior architecture proportions has fascinated the young artist, who has been spending her time looking for similar images and situations ever since. She finds those wandering through the interwar Bucharest (inextricably linked to the Old Town), translating and interiorizing the forms into her art.

Hers is a work that both recuperates and brings those forms into the present. In a way, she is (post)modernizing these shapes and references. Her geometric constructions are made out of wood covered with acrylic, which gives them their strikingly perfect sheen.

As I wrote in a 2017 piece about her show *Interiors* at Victoria Art Center – “The entire ensemble reads as an ‘ode to the geometric,’ not the figurative strain from cubist art but its essentialized form.”



Vedere din expoziție. Credite foto Alexandru Paul.
Exhibition view. Photo credits Alexandru Paul.

Trecând acum la toposul „ferestrei”, acesta este unul care și deschide, și închide, în același timp (nu degeaba și-a intitulat Bill Gates softul seminal Windows, iar o antologie a tinerilor scriitori români din acei ani se numea „Ferestre 98”). Numai că, dincolo de „ferestrele” expuse și fixate pe perete, „instalațiile” Arantxei Etcheverria conțin „ferestre” care se deschid (sau se închid) spre nicăieri, suspendate în spațiu, la capătul unor trepte care se cer urcate, al unei scări („interioare”). Artista își delimitează astfel spațiul, prin aceste forme care impun autoritate, și-l ia în „posesie”, și-l însușește. Instalațiile sale sugerează, în acest mod, lungul drum spre perfecționare („scara”), având drept capăt (dar și început) „fereastra” care se deschide spre sinele lăuntric, spre propriul interior.

Arantxa l-a cunoscut pe Carlos Caballero „pe teren neutru”, la Bruxelles, prezentați de un prieten comun. Au simțit imediat că sunt afini și au avut noroc, pentru expoziția comună, de un curator tânăr și talentat, care a îmbrățișat proiectul cu entuziasm, italianul (milanez, *more precisely*) Domenico de Chirico. Acesta, din cauza pandemiei, a „executat” panotarea prin indicații telefonice, și totul a ieșit foarte bine. Galerista Andreea Stănculeanu – care a organizat expoziții excelente la această galerie Sector 1 de-a lungul anului pre-pandemie, mare parte dedicate tinerilor artiști clujeni, și e în continuare pusă pe „fapte mari” – ne-a spus: „Am învățat mult de la curatorii cu care-am lucrat, și în continuare am de gând s-o fac”.



Regarding the theme of the window, it represents something that opens and closes at the same time, which might be the reason Bill Gates named his seminal software Windows and a group of young Romanian writers from the era put out an anthology titled *Ferestre 98* [*Windows 98*]. However, apart from “windows” displayed on a wall, Arantxa Etcheverria’s installations contain “windows” that open (or close) onto nowhere, suspended in space, at the top of steps that demand to be climbed, an (inner) staircase.

The artist divides her space through these authoritative forms and claims it, takes possession over it. In this manner, her installations call to mind the long road to perfection (“the ladder”), having the “window” as its starting (and ending) point as a portal to the inner self. Arantxa met Carlos Caballero in Brussels, on “neutral ground,” through a common friend. They had an immediate affinity and were lucky to have the young and talented Milanese curator Domenico de Chirico put together their group show. Because of the pandemic, the curator had to oversee the placement of the works via phone, but the result was remarkable nonetheless. Andreea Stănculeanu, the gallerist that has put on excellent shows dedicated to young artists from Cluj at Sector 1 before the pandemic, is optimistic she will continue to put out ambitious shows. “I had a lot to learn from the curators that I’ve worked with and I will continue to do so in the future,” she says.

Translated by andra nikolayi

WOLFGANG TILLMANS

PRIVIREA BANALULUI ȘI FOTOGRAFIA CA OBIECT

THE GAZE OF THE MUNDANE AND PHOTOGRAPHY AS AN OBJECT

TODAY IS THE FIRST DAY

Artist: Wolfgang Tillmans

WIELS, Bruxelles

Curatori: Devrim Bayar & Dirk Snauwaert

01.02 – 24.05.2020

Este interesant cum, deși este unul din cei mai renumiți fotografi de artă, paleta de lucrări a lui Wolfgang Tillmans este atât de diversă încât, atunci când pășești într-una din expozițiile sale personale, îți poți foarte ușor imagina că te afli într-o expoziție de grup. Sentimentul de aleatoriu al imaginilor ce te înconjoară, diversitatea subiectelor, experimentalismul anumitor lucrări sunt dificil de pătruns.

În calitate de artiste și artiști, percepția lumii este că ne stăpânim mediul și că apoi ne creăm un *look* doar al nostru, pe care publicul și colecționarii îl pot imediat recunoaște și reține. Ceea ce este cel mai neobișnuit în opera lui Tillmans este că lucrările sale par să se bată cap în cap, cheia aflându-se de fapt în scenografia expoziției, o caracteristică ce este bineînțeles mai evidentă în expozițiile personale.

Astfel, lucrarea sa identitară este mai degrabă chiar instalarea *site-specific* a lucrărilor sale, modalitatea sa non-ierarhică de a-și aranja fotografiile, jucându-se cu spațiul, dimensiunea, încadrarea, fixarea, planificând mai întâi totul în atelierul său din Berlin, unde construiește o machetă la scară de 1:10 a galeriei, simțind apoi spațiul când pășește pentru prima dată în el, modificându-și planul în funcție de sensibilitatea spațiului, lucrând împreună cu lucrările, umblând cu ele prin galerie și grupându-le după textură, subiect, culoare sau liberă asociere.

Tillmans și-a început cariera ca fotograf superstar al cluburilor, petrecerilor acid house, house și rave ale anilor '80 și '90 și a devenit de atunci un artist multidisciplinar, a cărui operă îmbină fotografie, video, performance, muzică și activități politice. Crescut în mediul și protestele culturii underground, epidemiei de SIDA, și explorându-și sexualitatea în contextul scenelor timpurii din Berlin și Londra, acesta refuză să își eticheteze lucrările sau să le catalogheze în genuri. Cu așa o diversitate enormă de subiecte, moduri de expunere și medii, lucrările sale nu sunt ușor de asimilat, însă sentimentul când intri într-o expoziție de-a sa este că există o viziune clară, că spațiul a fost proiectat să conțină o perspectivă cosmologică a lumii, de la obiecte la sexualitate la mâncare la lucrări abstracte.

M-am întâlnit des cu lucrările sale în expoziții colective sau în cadrul unor colecții, iar ceva ce am remarcat este că fotografiile sale, când sunt alăturate unora aparținând altor artiști, nu surprind atât de puternic, tocmai datorită banalității subiectelor. Dacă cauți șocantul, straniul, dubiosul sau spectaculosul, Tillmans intenționează să evită pe toate acestea. În schimb, prin ochii unui *millennial*, expozițiile sale pot fi înțelese cu ușurință ca feed-uri de Instagram, nu ca un cont al unei

Text: Gabriela Mateescu

Despite being one of the most internationally acclaimed art photographers, it's striking how Wolfgang Tillmans has such a diverse palette of works that, upon entering one of his exhibitions, you can easily imagine it being a group one. The apparent randomness of everything and the variety of his topics, coupled with his experimental works, is difficult to grasp.

As artists, we're thought to master our medium and to subsequently create a signature look that the public and collectors could instantly recognize and remember. And this is probably what's most unusual in Tillmans's oeuvre, his works seemingly being at odds with one another while the actual key lies in the scenography of the exhibition, a characteristic obviously more visible in his solo shows.

Thus, his signature work has rather become the site-specific installation of his works, his non-hierarchical way of arranging photos, playing with space, size, framing, taping, first drafting it in his studio in Berlin, where he builds a 1:10 scale of the gallery, and then feeling the space when he arrives in it, changing his mind according to the space's sensibility, working with the works, walking with them in his hand and grouping them according to texture, subject, color, or just free association.

Tillmans started as a superstar photographer of the clubs, acid house, house, and rave parties of the '80s and '90s and has become a multidisciplinary artist with works that span across photography, video, performance, music, and political activities. Raised in the environment and protests of the underground culture, AIDS epidemic, exploring his sexuality in the early Berlin and London scenes, he refuses to give his work any labels or talk and explain his genre(s).

With such an encompassing array of subject matter, display, and mediums, his works are not easy to assimilate, but what you feel when you enter his exhibition rooms is a sense of precise vision, the engineering of space to fit a cosmological way of seeing the world, from objects to sexuality to food to abstract pieces.

I've frequently encountered his works in multiple group shows or collections and one key note is that his photos alongside others may not always surprise the viewer, precisely due to the intended banality of the shots. If you are looking for shock, for weirdness, oddity, or the spectacular, Tillmans makes a point in avoiding all that. Instead, through a millennial's eyes his exhibitions can be easily comprehended as an Instagram feed, not as the account of someone specific (that would be too thematic in nature), but as your personal feed after liking various accounts and posts. For a young



Imagine din expoziție. Credite foto Philippe De Gobert.

Exhibition view. Photo credits Philippe De Gobert.

persoane anume (acest lucru ar fi prea tematic), ci ca feed-ul tău personal după ce ai urmărit diverse conturi și postări. Pentru un tânăr utilizator de Instagram sau Pinterest, nu este greu de apreciat diversitatea impresionantă de subiecte. Tillmans însuși spune că lucrările sale nu au sens pentru privitor, acceptând acest fapt, refuzând să își forțeze lucrările să se conformeze unei anumite narative, să le acorde sens, să le traducă pentru un public.

Acesta refuză de asemenea să fie recunoscut drept cronicar al vremurilor sale, așa cum era văzut datorită fotografiilor sale din 1989 din revistele i-D și NME, devenind un reprezentant al tinerilor fresh și petrecăreți ai anilor '90. În practica sa, acesta nu documentează nici viața sa, nici prezentul. Lucrările sale nu reprezintă un jurnal, acesta interacționând activ cu subiecții, fie ei oameni sau obiecte, înscenând locația, hainele, dând instrucțiuni sau aranjând naturi moarte. Tillmans se folosește de mediul său, jucându-se cu accidentul și cu precizia, multe din lucrările sale fiind înscenate (nu poți fi niciodată sigur dacă sunt sau nu).

Însă, începând cu anii 2000, majoritatea lucrărilor sale devin abstracte, iar interesul său pentru fotografie merge cu un pas mai departe, interogând procesul fotografic și însuși mediul, fie că e vorba de hârtie, ramă, lumină, procesul chimic sau camera obscură. Expoziția *Today Is The First Day*, la WIELS Bruxelles, reunește lucrări din toate perioadele sale de creație, amestecate laolaltă în aceleași săli, cu excepția ultimelor încăperi, dedicate „erorilor” de imprimare și filmelor. Putem oare găsi sursa acestei diferențe uriașe?

Cu siguranță este vorba de modul în care Tillmans își aranjează lucrările, precum și modul foarte specific și, în același timp, (aparent) aleatoriu în care privitorul e încurajat să le vizioneze. Pe lângă lipsa manipulărilor majore post-producție, se vede cum artistul își stăpânește perfect mediului chiar și în cele mai banale fotografii. În final, cu acestea te vei întâlni cel mai des în expozițiile lui Tillmans: priviri prețioase asupra cotidianului și banalului. Pe lângă aranjamentul precis, fotografiile sale abstracte sunt cu desăvârșire plăcute din punct de vedere estetic. Intriga doar se adâncește când citim despre cum au fost acestea făcute fără aparat (și despre cum acesta le integrează în practica sa).

În prima cameră din expoziție, ajungi față în față cu trei printuri enorme lipite de perete, două din seria *Freischwimmer* și una din *Sendeschluss / End of Broadcast*, alături de imagini cu naturi statice, corpuri de diverse dimensiuni și cadre. La început pare că imaginile sunt editate digital sau

Instagram or Pinterest user, it's not that difficult to embrace this impressive diversity of subjects. Tillmans himself talks about it as having no sense for the viewer and he embraces this fact and refuses to wrap his work to fit a certain narrative, to give meaning to his works, to translate it for the public.

He also refused to be designated a chronicler of his times, as he was first presented due to his magazine photos from 1989 in i-D magazine and NME, becoming an icon of the fresh, young party people of the '90s. In his practice, he documents neither his life nor the present, his works are not his diary, as he is actively interacting with his subjects, be it people or objects, orchestrating the location, the clothes, giving instructions to mimic, or arranging still lifes. However, Tillmans uses the medium by playing with chance and precision, most of his works being staged or not (you'll never be sure which). But, starting with the 2000s his works are for the most part abstract and his interest in photography has gone beyond, questioning the processes and the medium itself, be it the paper, the frame, the light, the chemistry, or the dark room in the making of photography. The *Today Is The First Day* exhibition at WIELS Brussels brings together works from all his periods, mixed together in the same rooms, with the notable exception of the very last ones – dedicated to printer “errors” and films.

Could we define what's the source of such a huge difference?

It's probably the way Tillmans arranges his works, just as it is very specific and at the same time (seemingly) random way in which the viewer is encouraged to look at these photographs. Along with the lack of any significant manipulation in post-production, one can also sense the complete mastering of the medium, even in the most banal of photographs. This is, after all, what you'll probably encounter most in a Tillmans exhibition, valuable glimpses of the mundane and the banal. Similarly, as if the careful arrangement was not enough, his abstract work is likewise aesthetically pleasing in the truest sense of the word. Reading more about the process of these photographs without a camera (and how he includes them in his overall practice) will only serve to further the intrigue.

Entering the first room of the exhibition you encounter 3 enormous prints, pinned to the wall, two from the series *Freischwimmer* (2004) and one from the *Sendeschluss / End of Broadcast* series (2014) alongside images containing still nature, bodies in different sizes and different frames.

At first one would think they are digitally altered or painted, but the *Freischwimmer* works are created in the dark room using a flashlight or a source of light on a photosensitive paper. The name references the certificate of swimming for German children and evokes a state of colorful underwater dive.

The fact that they are not framed, they just hang there, is what makes the experience even more intense, as what you see is the final product, the paper, and nothing more. The work from *Sendeschluss / End of Broadcast* brings to mind the analog times, when TV broadcasts were interrupted by white noise and is a metaphor for censorship.

“I made this work in St. Petersburg, in 2014 at the height of the Ukraine crisis. And of course, there was an air of potential censorship around Russia already then. When you approach the picture, you think it's a black-

PARADISURILE ARTIFICIALE ALE UNUI CRITIC DE ARTĂ. JORIS-KARL HUYSMANS LA MUSÉE D'ORSAY

ONE ART CRITIC'S ARTIFICIAL PARADISES.
JORIS-KARL HUYSMANS AT THE MUSÉE D'ORSAY

Text: Ioana Vlasiu

JORIS-KARL HUYSMANS ART CRITIC.
FROM DEGAS TO GRÜNEWALD
Musée d'Orsay, Paris
Curatori: André Guyaux & Stéphane Guégan
3.12.2019 - 1.03.2020

HUYSMANS' "EYE" MANET, DEGAS, MOREAU
Musées De La Ville De Strasbourg, Strasbourg
Curator: Estelle Pietrzyk
2.10.2020 - 17.01.2021

În decembrie 2019 se deschideau la Paris două expoziții de răsunet, dedicate unor critici de artă cu biografii și traiectorii intelectuale divergente, prezențe spectaculoase și unul și celălalt în peisajul cultural francez fin-de-siècle – scriitorul de succes convertit la catolicism Joris-Karl Huysmans (1848-1907) la Musée d'Orsay și Felix Fénéon (1861-1944), jurnalist, colecționar, galerist, nu în ultimul rând anarhist nu doar în vorbe, ci pare-se și în fapte, la Orangerie. Dacă nu o noutate absolută – scriitori cu contribuții importante în critica de artă ca Diderot, Baudelaire, Apollinaire au mai făcut în anii trecuți obiectul unor expoziții – astfel de evenimente rămân totuși o raritate.

De ce astăzi Huysmans? Poate pentru că, trăind în vremuri tulburi, el consumă în ritmul agitat al vremii sale și modernism naturalist, și estetism decadent, și primitivism spiritualist (evul mediu este pentru el singura „epocă curată” din istoria umanității), care, revizitate, reșapate, au traversat secolul. Finalul vieții îl găsește retras la mănăstire, încercând în spirit de *revival* medieval să fondeze o comunitate de artiști și să reinvie arta sacră. Misanthropul des Esseintes, eroul romanului care l-a făcut celebru, *À rebours*, apărut în 1884 (titlu românesc *În răspăr*), se clăustrează într-un interior estetizant până la sufocare, se scufundă în dificile lecturi teologice și filozofice, cultivă experiențe limită ale senzorialității, fără să găsească mântuirea în paradisurile artificiale pe care și le inventă. În zilele noastre un scriitor de talia lui Houellebecq îl readuce în atenție pe Huysmans și vibrația decadentistă în penultimul său roman, *Soumission*.

Potrivit unei practici destul de răspândite azi de a apela la artiști contemporani, Francesco Vezzoli, creditat să contribuie, alături de André Guyaux, specialist în literatură franceză, la curatoriatul acestei expoziții în care apar și lucrări proprii, pare să-și fi asumat plinul rolul. Vezzoli sistematizează reduționist în jurul câtorva centre de atracție vizuală parcursul biografic și intelectual al lui Huysmans. Cele trei săli au o dominantă cromatică – alb, roșu, negru. Albul aseptice al

In December 2019, two major exhibitions were opened in Paris. They were dedicated to two art critics with diverging biographies and intellectual paths, both spectacular presences in the French fin-de-siècle cultural landscape – the successful writer who converted to Catholicism Joris-Karl Huysmans (1848-1907) at the Musée d'Orsay and journalist, collector, gallery owner, and anarchist (both in word and in deed, it seems) Felix Fénéon (1861-1944), at the Orangerie. Though such events are not completely new – writers with important art-critical contributions, like Diderot, Baudelaire, and Apollinaire, have been the subject of exhibitions in the past – they are still uncommon.

Why Huysmans today? Perhaps because, having lived through troubled times, he consumed naturalist modernism, decadent aestheticism, and spiritualist primitivism (the Middle Ages were, for him, the only “clean age” in human history), which, revisited and remade, have traversed the century. The end of his life finds him in a monastery, attempting to found a community of artists and resurrect holy art, a medieval revival. Misanthropist Jean des Esseintes, the protagonist of the novel that made him famous, *À rebours* (which came out in 1844), confines himself to an interior that is stiflingly aestheticized. He immerses himself in difficult theology and philosophy books and cultivates experiences at the limits of the sensible, without managing to find salvation in the artificial paradises he invents for himself. Today a writer like Houellebecq brings Huysmans back into view and captures decadent moods in his second-last novel *Soumission*. Today it is quite common practice to invite contemporary artists to work on such events. Artist Francesco Vezzoli

Giovanni Boldini, *Contele Robert de Montesquiou (1855-1921), scriitor, 1897.*
Paris, Musée d'Orsay. Credit foto ©RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

Giovanni Boldini, *The count Robert de Montesquiou (1855-1921), writer, 1897.*
Paris, musée d'Orsay. Photo ©RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.



PENTRU CINE BAT CLOPOTELE LA ORADEA. INTERVIU CU CURATORUL AMI BARAK

FOR WHOM THE BELL TOLLS IN ORADEA. AN INTERVIEW WITH CURATOR AMI BARAK

Text: Gizela Horváth

Ami Barak este curator independent, născut în România; trăiește și lucrează la Paris de multă vreme și a fost curatorul a numeroase expoziții, printre altele a pavilionului României la a 54-a ediție a Bienalei de la Veneția din 2011, sau a ediției 2017 a Bienalei Art Encounters, Timișoara. Interviul de față a fost luat cu ocazia vernisajului expoziției *Pentru cine bat clopotele*, care a avut loc în Galeria Uniunii Artiștilor Plastici din Oradea din Cetatea Oradea pe 3 septembrie 2020, al cărei curator este Ami Barak.

DIN ÎNTÂMPLERE

HG: Cum ajunge cineva, născut în zorii socialismului în România, curator de artă în Paris, cu semnificativă activitate internațională?

AB: M-am născut din întâmplare la Năsăud (părinții mei tocmai se aflau în vizită acolo), dar am copilărit la Baia Mare, până în 1970, când am intrat la facultate la București, unde am studiat istoria și teoria artei. Când am terminat în 1974, am emigrat în mod legal în Israel, iar statul român mi-a retras cetățenia, pentru că pe vremea aceea erai considerat un „trădător”. Astfel, timp de o lună de zile, am fost un apatrid, ceea ce a fost, pentru mine, o situație ideală, filosofic vorbind.

HG: Și ați putut reveni în România doar după 1990?

AB: În România m-am întors în 1995, într-o vizită oficială. Am trăit în Israel din 1974 până în 1982, opt ani, iar în 1982 am ajuns la Paris la fel, dintr-o întâmplare. Am aplicat în mai multe locuri pentru un doctorat, dar întrebarea era cine mă acceptă cu o bursă, deoarece nu puteam să învăț pe buzunarul meu, care era total gol. Guvernul francez mi-a oferit această oportunitate, așa am ajuns în Paris. Odată ce m-am găsit în Franța, m-am simțit mult mai bine decât în altă parte. Francezii spun: „cherchez la femme” – așa și eu, am dat de nevastă-mea. Am făcut studii de istoria artei, dar istoria trecutului m-a interesat mai puțin decât istoria prezentului.

AM FĂCUT PARTE DIN GENERAȚIA LUMPEN-CURATORILOR

AB: În '77 am făcut prima mea expoziție, din întâmplare. Am ținut cursuri într-o mică școală de fotografie, postliceală, o școală privată, axată mai ales pe fotografie industrială, publicitară. Prima expoziție curatoriată de mine a fost la această școală de fotografie. E important de amintit că am făcut parte din generația



Ami Barak is an independent curator born in Romania who has been living and working in Paris for a long time. He has curated numerous exhibitions, among which the Romanian Pavilion at the 54th Venice Biennale in 2011 and the 2017 edition of the Art Encounters Biennial in Timișoara. The following interview was conducted at the opening of the exhibition *For Whom the Bell Tolls*, curated by Ami Barak, at the UAPR Gallery in the Oradea Fortress, on September 3, 2020.

IT JUST HAPPENED

HG: How does someone born at the dawn of Romanian socialism become a Paris-based art curator with an important international activity?

AB: I happened to be born in Năsăud (my parents were there on a visit), but I grew up in Baia Mare until 1970, when I got into university in Bucharest, where I studied

lumpen-curatorilor – nu știam exact ceea ce facem, nu eram școliiți pentru aceasta. Făceam act de curatorie fără să știu că e act de curatorie. Precum domnul Jourdain, burghezul gentilom al lui Molière, care făcea proză fără să știe! Profesia de curator e o profesie recentă.

HG: În Codul Profesiilor din România a fost introdusă în 2017.

AB: În Franța în 2016. Eu am luptat pentru acceptarea în limba franceză a termenului „curator”. Înainte se folosea termenul de „comisar de expoziție”, ceea ce mie îmi suna dubios. Actul de naștere al curatoriei artistice este în 1969, cu expoziția *When Attitudes Become Form*, curatoriată de Harald Szeemann. Existăm de cincizeci de ani ca profesie. Curatorul este cel care face legătura dintre idei, opere și artiști. Culmea e că azi majoritatea curatorilor n-au ca educație istoria artei. Mulți vin dinspre științele sociale, sociologie, filosofie, științele economice. Există azi o formație academică a profesiei de curator, începând de la masterat, la care poți veni cu orice diplomă de licență. Țin minte că atunci când am început să predau practică curatorială în anii '90, trebuind să dau prima bibliografie studenților, nu găseam cărți. Pe când azi, ce să spun, în fiecare marți și vineri apare câte o carte *On Curating*.

EXPERIENȚE CRUCIALE

AB: În anii '90 mă interesam intens de ceea ce se numea scena emergentă, adică artiștii care ajung să facă primii pași indiferent de vârstă, numele noi care ajung pe scena artistică. Aveam reputația de a fi unul din cei care știu ce se întâmplă. În Franța am fost primul care a făcut o expoziție cu Douglas Gordon în 1994, la Montpellier. I-am expus pe Dominique Gonzales-Foerster, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Chris Burden... Eram un cenaclu restrâns care aveau această reputație. Cei pe care îi expuneam primeau un soi de confirmare, apoi continuau pe plan internațional, pe urmă în bienale etc. Eram atent la scena artistică, fiind în legătură cu colegi, cu artiști... În 1993, la Paris, m-am întâlnit cu Sharon Essor, directoarea galeriei Lisson din Londra, o galerie importantă deja în anii '70, anii '80. Era însoțită de un artist tânăr, cu care am stat la o cafea și o bere, și care la un moment dat mi-a spus că ar fi interesant să vizitez Glasgow. Personalitatea artistului mi-a plăcut și, aflându-ne la începutul culturii mobilității, am luat avionul și m-am dus la Glasgow. Acest tip despre care vorbesc era Douglas Gordon. Acolo am dat de o întreagă generație: Jonathan Monk, Martin Creed, Martin Boyce, Simon Starling. Erau ateliere colective, nu aveau resurse dar erau activi și interesanți. Așa, dintr-o întâmplare, am dat de un loc ce începuse să fie localizat pe hartă. La Glasgow am asistat la nașterea unei scene artistice. O altă experiență crucială a fost o călătorie la Los Angeles în 1992, fără un scop precis. În cinci zile i-am văzut pe Paul McCarthy, John Baldessari, Chris Burden și Nancy Rubins, Mike Kelley, Charles Ray; o pleiadă de artiști și am fost uluit. A fost un șoc, o lume incredibil de intensă, super interesantă și diferită.

EXPANSIUNEA LUMII ARTEI

AB: Asistăm de câteva decenii la o incredibilă expansiune a lumii artei. Când am ajuns la Paris la începutul anilor '80, am făcut un stagiul la Muzeul de Artă Modernă de acolo, iar primul vernisaj a fost pentru Hanne Darboven în 1984. În ciuda renumelui artistei, au fost puțini participanți la vernisaj, cam 50-60 de

art theory and history. When I graduated in 1974, I legally emigrated to Israel, and the Romanian state withdrew my citizenship because doing that made you a “traitor.” So for a month I was stateless, which for me, philosophically speaking, was an ideal situation.

HG: And you were only allowed to return to Romania after 1990?

AB: I returned to Romania in 1995 on an official visit. I lived in Israel from 1974 to 1982, eight years, and in 1982 I happened to move to Paris. I had applied for a PhD at a number of places, but the question was who was also going to give me a grant, as I couldn't finance my studies out of my own pocket, as it was empty. The French government offered me a chance, so I went to Paris. In France I felt much better than in other places. The French say: *cherchez la femme* – so I found my wife. I studied art history, but the history of the past was of less interest to me than the history of the present.

I WAS PART OF THE LUMPEN-CURATOR GENERATION

AB: In '77 I happened to organize my first exhibition. I used to teach at this small photography school, a kind of junior college, a private school focused mostly on industrial photography, advertising. The first exhibition I ever curated was at this school.

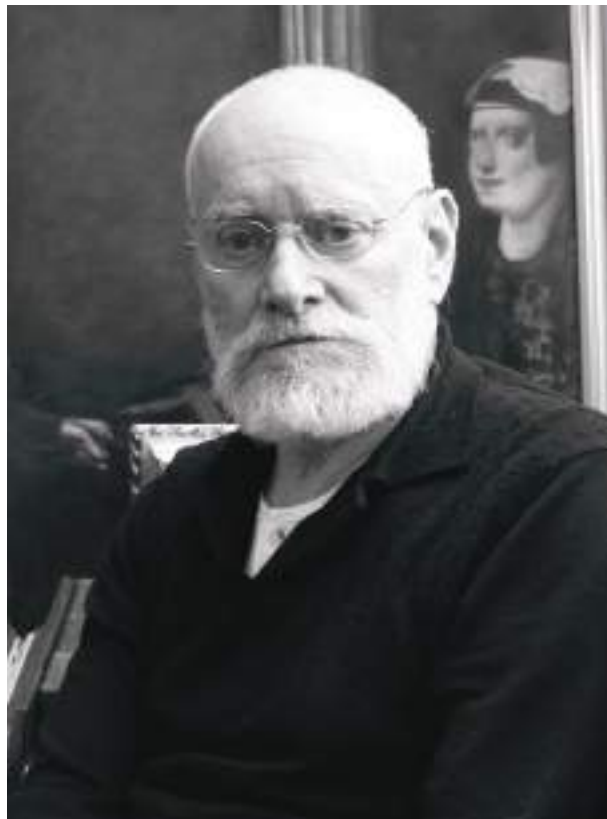
It's important to note that I was part of the lumpen-curator generation – we didn't know exactly what we were doing, we hadn't been trained for it. I was curating without knowing that what I was doing was curating. Like Monsieur Jourdain, Molière's bourgeois *gentilhomme* who was writing prose without knowing it! The profession of curator is a recent one.

HG: It was introduced in the Romanian Occupational Classification System in 2017.

AB: And in the French one in 2016. I fought for the acceptance of the term *curator* (*curateur*) into the French language. Before that, they used the phrase *commissaire d'exposition*, which sounded weird to me. The birth of art curating was in 1969, with the exhibition *When Attitudes Become Form*, curated by Harald Szeemann. We have existed as a profession for fifty years. The curator is the one who traces the connections between ideas, works, and artists. What's fascinating is that most curators do not have an art history background. Most come from the social sciences, sociology, philosophy, and economics. Nowadays there are master's programs in curating, which you can apply to with any bachelor's degree. I remember that when I started teaching curating practice in the '90s and I had to give my students their first bibliography, I couldn't find books, while today, well, it's like every other day you get a new book with *On Curating* in the title.

CRUCIAL EXPERIENCES

AB: In the '90s I was intensely studying what was called the emergent scene, that is, the artists who were starting out, regardless of age, the new names asserting themselves on the art scene. I had the reputation of being one who knew what was going on. In France, I was the first to organize an exhibition with Douglas Gordon, in 1994, at Montpellier. I exhibited Dominique Gonzales-Foerster, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, and Chris Burden... We were a small circle who shared this reputation. Those I exhibited got a sort of confirmation. They then went on to exhibit abroad, in biennials, etc. I was paying attention to the art scene, as I was in close



„Orice mare artist își creează un tip antropologic propriu. Tipul antropologic al picturii lui Vladimir Zamfirescu este chipul întors, chipul care se retrage; chipul eluziv; chipul răsucit nu înăuntru, ci înspre despicătura prin care toată suferința lumii fie se scurge în afară, fie se revarsă, valuri-valuri, înăuntru. Temele lui sunt parte dintr-o cosmogonie care ar fi completă numai dacă pictorul ar fi nemuritor și ar putea picta toată eternitatea. El nu este Dumnezeu, este un interpret al nodurilor creației. Un nod este un prilej de poticnire a vieții, o problemă: lucrul de care te împiedici când mergi întins, bucuros că toate îți merg. În miezul lor care despică lumea, viețile noastre sunt făcute din poticneli, din noduri, din împiedicări: iubirea, moartea, izgonirea, crima, trădarea, tortura, frumusețea. Tablourile lui Vladimir Zamfirescu sunt priviri aruncate acestor noduri ale vieții. Deși religioase în temă, ele nu aparțin exercițiului religios.”

Horia-Roman Patapievici

„Puțini sunt pictorii care trăiesc astăzi, cu sinceritate, destinul adevărat al culturii: speranțele și tulburarea ei, patetica ei descumpănire. Vladimir Zamfirescu e din această categorie; arta sa este o liturghie închinată amurgului tuturor zeilor și mai cu seamă sfâșietor de frumosului amurg al zeilor picturii. Una dintre teme picturii sale este – nu întâmplător – tocmai virtuozitatea, virtuozitatea aceea rămasă singură atunci când miturile agonizează. În numele talentului său supraabundent, Vladimir Zamfirescu poate încerca totul și poate reuși totul cu strălucire.”

Andrei Pleșu

„În persoana lui Vladimir Zamfirescu, Biserica Ortodoxă

VLADIMIR ZAMFIRESCU (1936-2020)

“Any great artist creates their own anthropologic framework. In Vladimir Zamfirescu’s painting, this framework is the elusive, avoidant face, the profile that faces away, the turned visage that does not look inward, but towards the slit from which all of the world’s suffering either pours out or overflows inside, in rippling waves. His themes are part of a cosmogony that would be complete only if the painter were immortal and spent the eternity painting. He is not God, but a mere interpreter of the intricacies and ligatures of creation. A knot represents a roadblock in life, a problem – the obstacle you stumble over on your happy-go-lucky path. At their analytical, splitting-hairs core, our lives are comprised of wavering, of faltering, of knots: love, death, exile, crime, betrayal, torture, beauty. Vladimir Zamfirescu’s paintings are glimpses towards these knots of life. While religious in theme, they do not seek to be a religious endeavor.”

Horia-Roman Patapievici

“Few are the painters that genuinely live the true destiny of culture nowadays: its hopes and its pitfalls, its pathetic disenchantment. Vladimir Zamfirescu is one of them; his art is a liturgy dedicated to the twilight of all gods, the painstakingly beautiful twilight of the gods of painting more precisely. One of the recurring themes in his paintings (and not by chance) is virtuosity, that lonely, lingering prowess that endures when myths are aching. In the name of his overflowing talent, Vladimir Zamfirescu could try everything and would be able to brilliantly achieve anything.”

Andrei Pleșu

“With Vladimir Zamfirescu’s passing, the Romanian Orthodox Church has lost (hopefully not forever) an exceptional icon-maker, perhaps the most gifted out of all those who dared explore the mystery of *theandrikos* head-on in recent times... Luckily, the Grace of icon-maker Vladimir was soon integrated by the abstruse medium of culture... Thus, image culture was enriched with the tone of a striking painterly creation, subliminally haunted by the unparalleled spirit of the icon. Behold the obscure origin of the frayed morphologies and noble sfumatos that Vladimir Zamfirescu’s art had been presenting for years.”

Sorin Dumitrescu

“Just outside the mannerist space, neighboring El Greco, is where Vladimir Zamfirescu feels truly free. His itinerary also traces the baroque philosophy of chiaroscuro, the



De la stânga la dreapta: *Sebastian*, ulei pe pânză, 160 x 110 cm, 2000; *Sărutul*, ulei pe pânză, 160 x 110 cm, 2005; *Flagelarea*, ulei pe pânză, 160 x 110 cm, 2001. Credite foto Nicu Ilfoveanu și Bogdan Bordeianu.

From left to right: *Sebastian*, oil on canvas, 160 x 110 cm, 2000. *The kiss*, oil on canvas, 160 x 110 cm, 2005. *Flagellation*, oil on canvas, 160 x 110 cm, 2001. Photo credits Nicu Ilfoveanu and Bogdan Bordeianu.

Română a pierdut (poate nu pentru totdeauna) un iconar de excepție, poate cel mai dăruit dintre toți cei care s-au încumetat în vremuri recente să abordeze frontal misterul expresiei teandrice... Din fericire, harisma iconarului Vladimir a fost repede preluată de mediul prolix al culturii... Cultura imaginii s-a îmbogățit astfel cu timbrul unei creații picturale insolite, bătuită subliminal de duhul inconfundabil al icoanei. Iată originea tainică a morfologiilor efilate și a nobilelor sfumato-uri cu care, ani în șir, ne-a deprins arta lui Vladimir Zamfirescu.”

Sorin Dumitrescu

„În afara spațiului manierist, din vecinătatea lui El Greco, acolo unde Vladimir Zamfirescu se simte pe deplin liber, itinerariul său mai cuprinde filosofia barocă a clar-obscurului, caligrafia suavă și angelică a elenismului, grafia pură a picturii nordice, din specia Cranach-Holbein, senzualitatea lascivă a simbolismului și pe cea sangvină a expresionismului, pentru ca finalmente să ajungă, în albul imaculat al unui reflex suprematist, în care austeritatea misticului și polemica lui Malevici cu materia cromatică se întâlnesc inevitabil.”

Pavel Șușară

„Arta este descoperirea realului, «starea de punere de sine în operă a realului ființării într-un adevăr», lucrare cu atât mai anevoioasă cu cât eul se ascunde în el însuși pentru a se căuta perpetuu în trecut, prezent ori viitor. Opera stă astfel în doi timpi metafizici, al treilea rămânând să fie simultan și martor prezent făptuirii.”

„Pânzele pe care le pictez sfidează obsesia originalității. Într-o civilizație a computerului, omul își pierde ființa din pricina inventivității care îl depășește.”

Vladimir Zamfirescu

suave and angelic calligraphy of Hellenism, the pure graphics of Northern painting of the Cranach-Holbein variety, the lascivious sensuality of symbolism and the blood-red eroticism of expressionism, only to finally reach the immaculate white of a Suprematist reflex, where mystical austerity and the polemic of Malevich with chromatic matter inevitably meet.”

Pavel Șușară

“Art is the discovery of reality, ‘the state of transposing into oeuvre of the reality of Being into Truth,’ a work all the more difficult as the ego hides into oneself in order to perpetually seek itself in the past, present, or future. Thus, the oeuvre is placed within two metaphysical times, the third remaining at the same time a present witness of creation.”

“The canvasses I paint defy the obsession of originality. In a computer civilization, man is losing his being because of the inventivity that surpasses him.”

Vladimir Zamfirescu

Translated by andra nikolayi

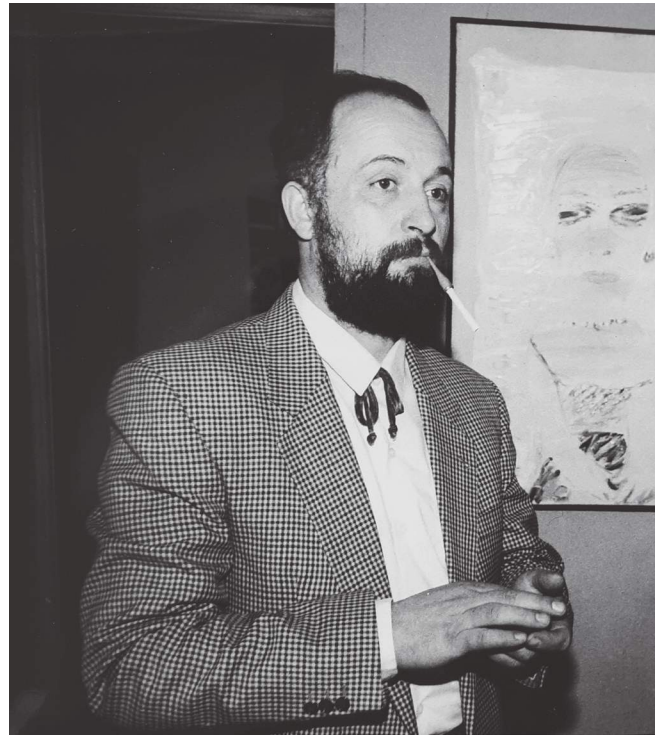
RUSU GRIGORIAN (1950 - 2020)

Text: Cătălin Davidescu

Sunt ceva ani de când am început să gândesc altfel despre oamenii dragi care pleacă. Probabil este vârsta, sau propriile mele temeri nemărturisite, poate nici măcar gândite. Cert este însă refuzul meu organic de a-i trece în neființă, într-o categorie unde substanța materială a existenței lor nu mai poate fi cuantificată. Înțeleg că este un mod de a-mi sublima realitatea, dar o fac conștient pentru a le perpetua existența/coexistența împreună cu mine și cu un prezent căruia eu încă îi aparțin. Aceeași reacție am avut-o când am aflat că bunul și vechiul meu prieten, Rusu Grigorian, a plecat. Anul trecut, în vară, ne-am văzut ultima dată. Bănuiam că timpul, distanța, nu o să ne mai dea răgazul să ne revedem, așa că, fără să ne spunem vorbe inutile, ne-am retrăit în liniște acele clipe frumoase care încarcă orice prietenie adevărată. Faptul că plecase demult din Craiova, că trăia de peste două decenii la New York, nu a însemnat pentru niciunul dintre noi că ne înțelegem mai greu. Păstrasem aceeași lungime de undă pe care nici provinciile și nici izolările fiecăruia dintre noi nu reușiseră să o estompeze. Împărtășeam teritoriul comun al unor valori în spiritul cărora ne formasem iar distanța sau diferența de notorietate nu era decât un amănunt de care nu ne-am împiedicat niciodată. Doar împreună participasem, la începutul anilor '90, la Sibiu, la un simpozion făcut de Liviana Dan, despre „Provincie și provincialism”, unde cu toții realizasem că provincia este o amărățată stare de spirit, indiferent de meridian. În ceea ce-l privește, se decisese să plece din Craiova pentru că devenise un loc prea apăsător. Deși se bucura de recunoașterea majorității colegilor de breaslă, a generațiilor de elevi pe care îi formase la Liceul de Artă din oraș, a multor nume sonore de artiști, care îi propuneau să vină la București, simțea că este timpul să aibă și o altă experiență. Destinul i-a scos în cale America, cu ceea ce era mai important din ea, New York-ul. A fost o provocare pe care și-a dorit-o cu toată ființa lui (s-a lăsat chiar și de fumat) iar gesturile meschine ale unora dintre concitadini l-au determinat să nu aibă regretul acestei opțiuni radicale. În toată acea perioadă premergătoare plecării sale ne întâlneam foarte des, aproape zilnic, motiv pentru care îmi permit să fiu atât de ferm în afirmații.

De fapt, plecarea lui ne-a schimbat amândurora destinul pentru că, la rândul meu, hotărâsem să plec dintr-un loc unde devenisem incomod pentru a-mi încerca destinul ca freelancer. Nu prea știam atunci ce înseamnă, dar intuiția de a ne despărți, eu mai „soft”, el hotărât și fără regrete, de vechile noastre vieți, acum știu că a fost cea corectă.

O sumară rememorare a activității sale este necesară mai ales pentru că, după emigrare, a fost ținta unor grave deformări de imagine din partea celor care nu i-au acceptat verticalitatea, considerând-o o simplă aroganță.



It's been a few years now since I started changing the way I think about my dear departed friends and loved ones. It might be something that comes with age, or my own unspoken, unthinkable fears. The only certainty is my refusal to see them as gone, as part of a category where their material existence cannot be quantified anymore. I understand it's a way of sublimating my reality, but I'm consciously making the effort to perpetuate their (co)existence alongside me and the present in which I still belong. I had the same reaction when I found out my dear old friend Rusu Grigorian had passed away. We've last seen each other last year, during the summer. I had a feeling that time and distance would not allow us to see each other again, so we then silently relived those precious moments that come with true friendship, without relying on any sappy words. His leaving Craiova a long time ago and living in New York for over two decades didn't seem to have affected our relationship. We were still on the same wavelength, a link that neither small town living nor our own anxieties managed to alter. We had the common ground of shared values that shaped us and the distance or our difference in status and notoriety were details that never interfered with our friendship. It was him that accompanied me in the early '90s to a symposium on small towns and the peripheral ethos, organized by Liviana Dan in Sibiu, where we all came to the conclusion that small towns are just a miserable state of mind, regardless of coordinates. In his case, he decided to leave Craiova because he was growing increasingly weary with the city. He was ready for a change, despite his colleagues' approval, the classes of students he formed at the local High School of Fine Arts, and the number of accomplished artists who were inviting him to move to Bucharest. Destiny pointed him towards America and its greatest gem, New York City. This was a challenge he wanted with all his being (going as far as to quit smoking) and the petty gestures of some of his peers made his bold choice all the more clear. We'd been seeing each other a lot during the time before his

Născut în anul 1952, în comuna Baba Ana din județul Prahova, Rusu Grigorian absolvă Academia de Arte „Nicolae Grigorescu” din București în 1980, fiind repartizat la Liceul de Artă din Craiova, unde va rămâne până la plecarea sa definitivă din țară.

În acest răstimp de aproape două decenii, va avea o activitate susținută, deschizând expoziții personale la București, Cluj, Craiova, Constanța. În perioada 1980-1998 participă la manifestările Atelierului 35 din Craiova, care, în perioada anilor '80, a fost unul dintre cele mai importante centre artistice ale generației, dar și la numeroase expoziții naționale și internaționale, printre care Bienala de la Veneția (1989), Bienala de la São Paulo (1990). După 1990, este ales președintele Filialei UAPR din Craiova și, ulterior, până în 1996, când își dă demisia din învățământ, este director al Liceului de Artă din Craiova. În 1998 emigrează în America, unde se stabilește la New York. Calitățile sale manageriale dar și cele artistice îl fac să devină, într-un timp relativ scurt, director artistic la o importantă firmă de design din New York, unde va coordona activitatea unei numeroase echipe de artiști, designeri și arhitecți. Concomitent cu această activitate își continuă și munca de pictor, reușind să deschidă câteva expoziții al căror succes s-a materializat în preluarea și reprezentarea opereii sale de către o cunoscută galerie newyorkeză, Island Weiss Gallery.

În ultimele două decenii, prezența sa în spațiul artistic românesc a fost, din păcate, aproape inexistentă. O expoziție retrospectivă, organizată de Muzeul de Artă Râmnicu-Vâlcea (2012), unde există un important fond de lucrări ale sale, precum și selectarea sa în cadrul expoziției *Artistul și puterea. Ipostaze ale picturii 1950-1990*, nu reușesc să contureze personalitatea acestui important reprezentant al generației '80. Faptul că după o perioadă lungă petrecută în S.U.A. lucrările păstrează aceeași structură abstract-expresionistă, a cărei singură nuanțare constă într-o „înseninare” a paletei, care devine mai blândă, este un semn că ecartul de imagine dintre Est și Vest, care ne-a tot complexat mai bine de un secol, este acum istorie, consistența și calitatea imaginii sunt cele care dau credit demersului.

Formula stilistică de maturitate a lui Grigorian Rusu mărturisește constanța preocupărilor sale, nu în sensul unei autopastișe, ci al aprofundării dialogului cu sine. Articularea stărilor de spirit, marcate inițial de neliniști identitare, a fost urmată de un sentiment de eliberare atunci când ființa sa a decis să nu mai poarte povara. Acum când timpul care i-a fost dat s-a oprit, continuă cel al operei.

departure, almost daily, which is why I am so firm in my statements.

His departure changed both of our destinies, as I myself was considering leaving the place that had become increasingly hostile to try my luck as a freelancer. We didn't know it at the time, but our decision to part ways, one more determined than the other in our choice of leaving behind our old lives, has been the right one. I find a brief listing of his accomplishments necessary, especially since his image has been gravely distorted by people who interpreted his sense of virtue as arrogance after he left the country.

Rusu Grigorian was born in 1952 in Baba Ana, Prahova County. He graduated from the Nicolae Grigorescu Art Academy in Bucharest in 1980 and was assigned a teaching position at the High School of Fine Arts Craiova, where he would remain until his move abroad. During this time, he had an active artistic career, with solo shows in cities like Bucharest, Cluj, Craiova, and Constanța. Between 1980 and 1998 he contributed to numerous events at Atelier 35 Craiova, one of the most important art institutions of the '80s, as well as exhibiting in various national and international exhibitions, including the Venice (1989) and São Paulo (1990) Biennials. After 1990, he was elected president of the Craiova chapter of the Romanian Artists' Union and was the director of the High School of Fine Arts Craiova until 1996, when he stepped down from his education position. He moved to the United States in 1998 and settled in New York. His managerial and artistic qualities quickly led to an artistic director position at an important design firm, working with various teams of artists, designers, and architects. He continued to paint during this time, having a few successful shows that resulted in his work being represented by the reputed Island Weiss Gallery. Unfortunately, his presence in the Romanian art space has been almost nonexistent during the past couple of decades. A retrospective show organized by the Râmnicu-Vâlcea Art Museum, which owns a significant part of his works, in 2012 and his participation in the group show *Artistul și puterea. Ipostaze ale picturii 1950-1990* [*The Artist and Power. Aspects of painting 1950-1990*] the same year fail to capture the full extent of his personality, especially since he was such a key piece of the '80s generation.

The fact that his work retains the same abstract-expressionist language, with a slight brightening and softening of his palette, even after a long sojourn in the United States, proves that only the quality and consistency of the image is what validates one's work and that the great East versus West divide that has been crippling us for over a century is now history. The stylistic choices in Rusu Grigorian's later work attest to his sustained interests, not as self-parody but as a deepening self-reflection. An identity anxiety in expressing his states of mind was followed by a liberating feeling once his being decided to stop caring for the burden. When his given time ran out, the one of his work endures.

Translated by andra nikolay