Gyöngyi Kerekes, *Nostalgia grădinii*, acțiune, hârtie fotografică alb-negru, 16x16 cm, parte din expoziția „Mobilul - fotografia", Oradea, 1986.
Gyöngyi Kerekes, *Nostalgia of the Garden*, action, black and white photographic paper, 16x16 cm, part of the exhibition "The Mobile - Photography", Oradea, 1986.

SUMAR / CONTENTS

VOCEA UNEI COMUNITĂȚI, MEMORIA UNEI ISTORII: ARTA MAGHIARĂ ÎN ROMÂNIA

THE VOICE OF A COMMUNITY, THE MEMORY OF A HISTORY: HUNGARIAN ART IN ROMANIA

Text: Gabriela Mateescu

Temele dosarelor revistei noastre au acoperit în ultimii ani atât evenimente majore desfășurate în Europa (Bienala de la Veneția) sau în România (Bienala Art Encounters, Timișoara – Capitală Europeană a Culturii), cât și texte dedicate unor mari artiști români (Geta Brătescu, Sorin Oncu sau Hedda Sterne) ori explorării unor medii artistice (Arta conceptuală, Performance, Sticla, Pictura, Fotografia, Curatoriatul etc.). Numărul de față celebrează activitatea artiștilor maghiari din România. În urma dosarului dedicat artei din Republica Moldova și artiștilor moldoveni care trăiesc și activează în România, în vara lui 2024 am primit sugestia din partea colaboratorului nostru, Horațiu Lipot, de a lucra împreună la acest nou dosar.
Astfel, Revista *ARTA* deschide discuția asupra temei cu artiști și autori care au fost prezenți în mod constant din 2010 încoace în paginile revistei noastre, aducând în actualitatea anului 2025 o direcție esențială pentru cercetarea istoriei artei din România. Cu o selecție de texte care traversează mai bine de un secol de istorie a artei, într-o perioadă în care România a trecut prin schimbări teritoriale și sociale majore, dosarul realizat împreună cu Horațiu propune noi teme de reflecție asupra rolului artiștilor maghiari în istoria artei locale și asupra prezentului cultural multietnic din țara noastră.
Viziunea redacției s-a conturat prin parcurgerea unui secol de istorie artistică transilvăneană și prin invitarea istoricului și criticului de artă băimărean Tiberiu Alexa, care deschide dosarul trecând în revistă repere ale artei moderne și contemporane specifice Transilvaniei, cu punctarea relevanței Centrului Artistic Baia Mare pentru dezvoltarea picturii românești[1], maghiare și europene în acest „spațiu de afluire/confluire culturală transnațională”.
A vorbi despre arta maghiară în România înseamnă a înțelege un capitol important din istoria artei locale, regionale și europene, cu rădăcini puternice în fenomenul artistic de la Baia Mare. Colonia de artiști fondată de Simon Hollósy între 1896-1901, alături de Școala Liberă de Pictură întemeiată în 1902 de István Réti, János Thorma, Béla Grünwald (Iványi) și Károly Ferenczy, dimpreună cu Societatea Pictorilor Băimăreni înființată în 1910 de aceeași patru artiști precedenți – și legalizată juridic în 1911, au reprezentat axul „vertebral” în jurul căruia aveau să se coaguleze structura instituțională, cultura organizațională și sferele de activități (educație, expoziționism și promovare publică, colecționism public și privat, pluralism stilistic și estetic) specifice unui veritabil Centru Artistic. Impactul cumulat al acestora a acoperit o plajă de realizări și de consecințe incomparabil mai amplă și complexă decât cele ale unei școli, acționând asemenea unui laborator

In recent years, the themes of our magazine's features have covered major events in Europe (the Venice Biennial) and Romania (the Art Encounters Biennial, Timișoara – European Capital of Culture), as well as texts dedicated to great Romanian artists (Geta Brătescu, Sorin Oncu, and Hedda Sterne) and the exploration of artistic media (conceptual art, performance, glass, painting, photography, curating, etc.). This issue celebrates the art of Hungarian artists in Romania. Following the issue dedicated to art in the Republic of Moldova and Moldovan artists living and working in Romania, in the summer of 2024 we received a suggestion from our collaborator, Horațiu Lipot, to work together on this new issue.
So, *ARTA* Magazine opens the discussion on the topic with artists and authors that have been present consistently since 2010 in different parts of our magazine summary, bringing to the forefront of 2025 an essential direction for research into the history of art in Romania. With a selection of texts crossing more than a century of art history, at a time when Romania underwent major territorial and social changes, the folder created together with Horațiu proposes new themes for reflection on the role of Hungarian artists in local art history and on the multi-ethnic culture present in our country.
The editorial team's vision was shaped by reviewing a century of Transylvanian artistic history and by inviting the historian and art critic from Baia Mare, Tiberiu Alexa, who opens the file by reviewing landmarks of modern and contemporary art specific to Transylvania, highlighting the relevance of the Baia Mare Artistic Center for the development of Romanian[1], Hungarian and European painting in this "space of transnational cultural influx/confluence".
Talking about Hungarian art in Romania means understanding an important chapter in the history of local, regional and European art, with strong roots in the artistic phenomenon from Baia Mare. The artists' colony founded by Simon Hollósy between 1896-1901, together with the Free Painting Society founded in 1902 by István Réti, János Thorma, Béla Grünwald (Iványi) and Károly Ferenczy, together with The Painters' Society of Baia Mare established in 1910 by the same four previous artists - and legalized in 1911, represented the "vertebral" axis around which the institutional structure, organizational culture and spheres of activity (education, exhibition producing and public promotion, public and private collecting, stylistic and aesthetic pluralism) specific to a genuine Artistic Center would begin to exist. Their cumulative impact covered a range of achievements and consequences incomparably broader and more complex than those of a school, acting like a laboratory of

► László Ujvárossy, *Generator de amintiri*, parte din expoziția „Mobilul - fotografia”, Oradea, 1988.
László Ujvárossy, *Generator of Memories*, part of the exhibition "The Mobile - Photography", Oradea, 1988.

de idei, obiective și practici artistice care au respins rigiditatea canonică a academismului neoclasic și au pus în prim-plan studiul după natură, praxisul creativ în priză directă (aer liber) a peisajului, îmbinate cu analiza psihologiei (individuale, colective) și investigarea experiențelor intelectual–sociale ale individului uman. Deschiderea spre *plein-air*, dialogul cu modelele franceze și atragerea a sute de tineri artiști din Europa Răsăriteană, Centrală și de Sud-Est, au transformat colonismul artistic de la Baia Mare într-un fenomen internațional. Moștenirea sa a influențat în profunzime atât arta din Transilvania (maghiară, germană, românească, armenească, slovacă etc.) cât și pe cea din România, marcând începutul unei tradiții moderne în care libertatea expresiei și căutarea autenticității au rămas esențiale. Dincolo de rolul său pedagogic, Centrul Artistic Baia Mare a coagulat o comunitate artistică diversă, pluralistă estetic și deschisă, care a contribuit la profesionalizarea picturii de șevalet. De-aici s-a născut o linie de continuitate ce a influențat – inclusiv – generații succesive de artiști maghiari din România și Ungaria, de la cei atașați transilvanismului și păstrării tradițiilor, până la moderniști, avangardiști și, mai târziu, la artiștii experimentali transavangardiști și postmoderniști ai anilor 1970–1980.
„Diferența specifică importantă a ecosistemului creativ băimărean a fost aceea că, de-a lungul istoriei sale, arta a putut să se dezvolte armonios ca parte naturală a vieții orașului. Este un fapt că, în ultimii 120 de ani de istorie, Baia Mare a fost, și încă este, împletită cu prezența Artei. Și nu este o coincidență faptul că recenta generație de artiști născuți și educați la Baia Mare a fost apreciată la nivel internațional: Adrian Ghenie, Mircea Suciu, Cantemir Hauși, Bogdan Rața, printre alții.” (Cosmin Nasui, „Minoritățile etnice în cultura vizuală – focus România”, Postmodernism, 2018).
Textul Ilenei Pintilie analizează tendințele acționiste din Transilvania anilor 1980, evidențiind afirmarea unei generații de artiști rebeli față de canoanele oficiale, care au explorat instalația, performance-ul, happening-ul, body art-ul și land art-ul ca forme de rezistență culturală în fața cenzurii comuniste. Artiști maghiari și români din regiune (Ujvárossy, Bone, Gerendi, Găină, Elekes, Ütö) au dezvoltat acțiuni experimentale cu caracter participativ, ritualic sau critic, adesea în mod clandestin. După 1989, aceste practici underground au ieșit la lumină, fiind asumate public și multiplicate, în timp ce festivaluri precum Zona și AnnArt au consolidat scena performance-ului. Astfel, Transilvania a devenit un spațiu esențial pentru dialogul artistic postmodern și pentru conectarea la rețelele internaționale, marcând tranziția spre libertatea expresivă a anilor 1990-2000.
Maria Zintz evocă, la rândul ei, efervescența artistică a anilor 1980 la Oradea, unde tinerii artiști se adunau pentru a explora libertatea creativă prin desen, pictură, instalație, performance și artă intermedială, în spațiile UAP din oraș, dar mai ales sub umbrela Atelier 35 Oradea. Grupul era animat de solidaritate, dialog și entuziasm, organizând expoziții precum „Dialog I” la Galeria UAP Oradea (1981), cele trei mari expoziții „Mobil-Fotografia” (1984, 1986, 1988) în Oradea, dar și „Medium” (1981) la Sfântu Gheorghe. Artiști precum György Jovián, Ioan Bunuș, László Ujvárossy, Anikó Gerendi, Károly Ferenczi și alții au marcat scena locală prin inovație și atitudine critică, transformând Oradea într-un pol important al artei contemporane românești. În pofida

ideas, objectives and artistic practices that rejected the canonical rigidity of neoclassical academism and put in the foreground the study of nature, the creative praxis in direct contact (open air) with the landscape, combined with the analysis of psychology (individual, collective) and the investigation of the intellectual-social experiences of the human individual.
The opening towards plein-air, the dialogue with French models and the attraction of hundreds of young artists from Eastern, Central and South-Eastern Europe, transformed the artistic colonialism of Baia Mare into an international phenomenon. Its legacy profoundly influenced both the art of Transylvania (Hungarian, German, Romanian, Armenian, Slovak, etc.) and that of Romania, marking the beginning of a modern tradition in which freedom of expression and the search for authenticity remained essential. Beyond its pedagogical role, the Baia Mare Artistic Center grasped a diverse, aesthetically pluralistic and open artistic community, which contributed to the professionalization of easel painting in Romania. From here a line of continuity was born that influenced – inclusively – successive generations of Hungarian artists in Romania and Hungary, from those attached to Transylvanism and the preservation of traditions, to modernists, avant-gardists and, later, to the experimental transavant-garde and postmodernist artists of the 1970s–1980s.
"The important specific difference of the Baia Mare creative ecosystem was that, along its history, art was able to harmoniously develop as a natural part of the city life. It is a fact that in the last 120 years of the history, Baia Mare was and still is intertwined with the presence of Art. And there is no accident that the recent generation of the artists born and educated at Baia Mare have been internationally acclaimed: Adrian Ghenie, Mircea Suciu, Cantemir Hauși, Bogdan Rața among others." (Cosmin Nasui, *Ethnic Minorities in visual culture* – focus Romania, Postmedernism, 2018).
Ilena Pintilie's text analyzes the actionist trends in Transylvania in the 1980s, highlighting the emergence of a generation of artists rebelling against official canons, who explored installation, performance, happening, body art, and land art as forms of cultural resistance in the face of communist censorship. Hungarian and Romanian artists from the region (Ujvárossy, Bone, Gerendi, Găină, Elekes, Ütö) developed experimental actions that were participatory, ritualistic, or critical in nature, often clandestinely. After 1989, these underground practices came to light, being publicly acknowledged and multiplied, while festivals such as Zona and AnnArt consolidated the performance scene. Thus, Transylvania became an essential space for postmodern artistic dialogue and for connecting to international networks, marking the transition to the expressive freedom of the 1990s and 2000s.
Maria Zintz also recalls the artistic fervor of the 1980s in Oradea, where young artists gathered to explore creative freedom through drawing, painting, installation, performance, and intermedia art in the city's UAP galleries, but especially under the umbrella of Atelier

► **Baia Mare – Colonia Pictorilor, 1893: vizita redacției revistei *Arta* în colocviu cu artiștii băimăreni. Credit foto: Valentin Ganța. Prelucrare digitală © colecția Tiberiu Alexa.**
Baia Mare – Painters' Colony, 1893: visit of the editorial staff of the *Arta* magazine in colloquium with artists from Baia Mare. Photo credit: Valentin Ganța. Digitized processing © Tiberiu Alexa collection.

contextului restrictiv al epocii, comunitatea artistică și-a afirmat nevoia de libertate, generând o explozie creativă ce le-a influențat carierele și a consacrat orașul ca spațiu al experimentului.
În secțiunea Portofolii, redacția a încercat să prezinte atât cariera artiștilor consacrați, cât și pe cea a unor artiști tineri, precum și activitatea unor centre importante de promovare a artei maghiare din diferite orașe ale țării: Ágnes-Evelin Kispál, Ütő Gusztáv, Gyöngyi Kerekes, József Bartha și artist-run space-ul coordonat de el - B5 Studio, Spațiul Expozițional de Artă Contemporană MAGMA, Centrul de Artă din Transilvania.
Viziunea colegului nostru Horațiu Lipot s-a concentrat asupra unui număr de artiști, grupări artistice, inițiative culturale și instituții legate de limba și identitatea maghiară din România – fie emigrați, fie rămași în țară – a căror reputație internațională este confirmată, dar care beneficiază, pe plan local, de o vizibilitate redusă. Structura gândită de el abordează atât perioada imediată de după formarea identității naționale (cu problematica transilvanismului discutată de Alexandru Antik), cât mai ales perioada postbelică și contemporană, prin două interviuri cu Alexandru Antik și Székely Sebestyén György, precum și prin portofoliile lui Kincső Bede și Szacsva Y Pál.
La invitația lui, Iréne Kányádi urmărește istoria grupului MAMŰ, Mara Rațiu propune o cartografiere calitativă a inițiativelor artiștilor maghiari contemporani din Cluj și prezentarea pe scurt a unor nuclee de comunități artistice, iar Cristina Stoenescu discută despre schimbările politice din Ungaria într-o abordare „la intersecția dintre artă și politică, teorie și practică", analizând ca exemple portofoliile artiștilor Anca Benera și Arnold Estefán, respectiv Vilmos Koter.
Cel de-al doilea Dosar al acestui număr este dedicat Bienalei Art Encounters de la Timișoara, care în acest an aniversează un deceniu de existență în paginile noastre. Bienala a apărut încă din 2015 în revista *ARTA*, cu un dosar coordonat de Sorina Jecza. Tradiția continuă și în acest an, prin contribuțiile Mariei Sârbu și ale Dianei Marincu, care prezintă „highlight-urile" acestei ediții aniversare prin autorii invitați să contribuie la discutarea realizărilor ei.

Notă
1. Vezi și expoziția programată între septembrie 2025 și februarie 2026 la Muzeul Național de Artă al României, „József Klein și Școala de la Baia Mare", curatoriată de Erwin Kessler.

Atelier creativ cu copii, parte din programul de sensibilizare pRObleMA, proiect de GAL Sepsi, MAGMA, 2023. Credit foto: MAGMA.
Creative workshop with children, part of the awareness program pRObleMA, a project by GAL Sepsi, MAGMA, 2023. Photo credit: MAGMA.

35 Oradea. The group was driven by solidarity, dialogue, and enthusiasm, organizing exhibitions such as "Dialog I" at the UAP Oradea Gallery (1981), three major exhibitions named "Mobil-Fotografia" (1984, 1986, 1988) in Oradea, and "Medium" (1981) in Sfântu Gheorghe. Artists such as György Jovián, Ioan Bunuș, László Ujvárossy, Anikó Gerendi, Károly Ferenczi, and others marked the local scene with innovation and critical attitude, transforming Oradea into an important center for Romanian contemporary art. Despite the restrictive context of the era, the artistic community stated its need for freedom, generating a creative explosion that influenced their careers and established the city as a space for experimentation.
In the Portfolios section, the editorial team sought to present both the careers of established artists and those of young artists, as well as the activities of important artistic spaces promoting Hungarian art in various cities across the country: Ágnes-Evelin Kispál, Ütő Gusztáv, Gyöngyi Kerekes, József Bartha, and the artist-run space he coordinates – B5 Studio (Târgu Mureș), MAGMA Contemporary Art Space (Sfântu Gheorghe) and the Transylvanian Art Center (Sfântu Gheorghe).
Our colleague Horațiu Lipot's vision focused on a number of artists, artistic groups, cultural initiatives, and institutions related to the Hungarian language and identity in Romania – whether emigrants or those who remained in the country – whose international reputation is confirmed but who enjoy limited visibility locally. The structure he devised addresses both the period immediately following the formation of national identity (with the issue of Transylvanism discussed by Alexandru Antik) and, in particular, the post-war and contemporary periods, through two interviews with artist Alexandru Antik and curator and gallerist Székely Sebestyén György, as well through the portfolios of young Kincső Bede and Szacsva Y Pál.
On his invitation, Iréne Kányádi traces the history of the MAMŰ group, Mara Rațiu proposes a qualitative mapping of contemporary Hungarian artists' initiatives in Cluj and a brief presentation of some artistic community centers, while Cristina Stoenescu discusses political changes in Hungary from an approach "at the intersection of art and politics, theory and practice," analyzing the portfolios of artists Anca Benera and Arnold Estefán, and Vilmos Koter, respectively, as examples.
The second Dossier of this issue is dedicated to the Art Encounters Biennial in Timișoara 2025, which celebrates a decade of existence in our pages this year. The biennial first appeared in ARTA magazine in 2015 with a feature coordinated by Sorina Jecza. The tradition continues this year with coordinators Maria Sârbu and Diana Marincu, who introduce the highlights of this anniversary edition through the voices of the authors invited.

Translated by Liliana Popescu

Endnote
1. See also the exhibition scheduled between September 2025 and February 2026 at the National Museum of Art of Romania, "József Klein and the Baia Mare School," curated by Erwin Kessler.

UN SEGMENT AL ARTIȘTILOR MAGHIARI ORIGINARI DIN ROMÂNIA
A GLIMPSE OF HUNGARIAN ARTISTS FROM ROMANIA

Text: Horațiu Lipot

Casa Tranzit, Cluj-Napoca.

Un caz care mi se pare a funcționa ca o parabolă în ilustrarea interesului meu pentru tema acestui dosar al revistei *Arta*, pe care, pentru efectul plastic, îl vom intitula „Curiosul caz al domnului MN", ține de una dintre rarisimele situații când, în scena artistică locală, au fost promovate biografia și lucrările unui duo artistic inventat. Sub pretextul completării unui gol în istoria culturală locală, care ar fi definit o epocă printr-o poziție de avangardă și de actualitate artistică, proiectul a purtat titlul „Oare munții știu?" și a fost conceput, produs, curatoriat, prezentat și nicicând dezvăluit de Mircea Nicolae. În cadrul acestuia, erau atribuite biografii și lucrări conceptuale primului cuplu artistic gay din România, format din artiștii Ion Râmnic și István Mihály, grup „descoperit" de MN în timpul unei rezidențe de cercetare la Târgu Mureș. Anecdota pe care doresc să o evidențiez este că, atunci când a trebuit să recurgă la inventarea unor artiști cu practici novatoare, sincron cu tendințele aparatului cultural și ale societății occidentale, MN a apelat la personaje și istorii specifice acestui areal multietnic, provenite din comunitatea maghiară. Aceasta implică, din perspectiva mea, o judecată prin care artiștii comunității sunt priviți în istoria postbelică drept primii racordați la actualitățile artistice globale.
Cum este evident, dosarul de față nu poate epuiza toate direcțiile și abordările legate de o temă atât de complexă. Prin urmare, selecția de articole propuse pentru acest dosar, precum și portofoliile artiștilor incluși aici, urmăresc să prezinte poziții și atitudini ale unor personalități artistice reprezentative comunității maghiare, care, prin lucrările și poziționările lor, nu

A case that serves as a parabola illustrating my interest in the theme of this issue of Arta magazine. For dramatic effect, we will call it *The Curious Case of Mr. MN.*, and I can tell you it concerns one of the rarest situations in which the biography and works of a fictional artistic duo were promoted in the local art scene. Under the pretense of filling a gap in local cultural history, which would have defined an era through an avant-garde and artistically relevant position, the project was titled *Do the Mountains Know?* and was conceived, produced, curated, presented, and never revealed by Mircea Nicolae. Within this project, biographies and conceptual works were attributed to the first gay artistic couple in Romania, consisting of artists Ion Râmnic and István Mihály, a group "discovered" by MN during a research residency in Târgu Mureș. The anecdote I want to highlight is that, when MN had to resort to inventing artists with innovative practices, in line with the trends of the cultural apparatus and Western society, he turned to characters and histories specific to this multi-ethnic area, originating from the Hungarian community. This implies, in my view, a judgment whereby artists from the community are seen in postwar history as the first to connect with global artistic developments.
Obviously, this dossier cannot cover all the directions and approaches related to such a complex topic. Therefore, the selection of articles proposed for this folder, as well as the portfolios of the artists included here, aim to present the positions and attitudes of artistic personalities representative of the Hungarian community who,

Echipa Protokoll în curte la revista *Ideea*, Cluj-Napoca, 2016.
Protokoll team in the courtyard at *Ideea* magazine, Cluj-Napoca, 2016.

Vilmos Koter, *... unitatea vieții*, afișe, Art Encounters Biennial, Timișoara, 2019.
Vilmos Koter, *... unity of life*, posters, Art Encounters Biennial, Timișoara, 2019.

se subsumează ideologiei culturale oficiale, cea a transilvanismului, atitudine tradiționalistă ce a definit și continuă să definească politica culturală instituțională a minorității maghiare din România postbelică. Artiștii propuși (cu excepțiile necesare pentru a evidenția metodologia aplicată) adoptă o atitudine critică față de diferite aspecte ale viziunii tradiționaliste menționate, implicându-se social și artistic în schimbarea contextului cultural, fie prin propuneri utopice, fie prin atitudini critice sau prin instituirea unor modele și norme de reorganizare socială sau instituțională. Se poate afirma că, în multe cazuri, aceștia devin „minoritarii" minorității etnice, opunându-se politicii cultural-artistice oficiale a minorității maghiare, care își asumă drept misiune apărarea valorilor identitare și tradiționale.
Devine limpede că acest eșantion artistic ar fi putut fi mult mai amplu. Ceea ce am încercat a fost să aducem în prim-plan personalități și practici artistice care nu se bucură de aceeași reprezentare și recunoaștere pe plan național ca alți actanți culturali ai comunității maghiare, dar care, urmând cariere internaționale, în multe cazuri, beneficiază de o mai bună vizibilitate internațională și de o practică receptivă la actualitățile sociale și politice. Dosarul trădează și formația profesională a celui care l-a propus, cea de curator, ceea ce poate explica numărul ridicat de portofolii în detrimentul articolelor istorice sau contextuale. În aceeași direcție, dar și ca element de noutate pentru revista *Arta*, veți întâlni în acest număr și o lucrare adaptată mediului scrisului, inserată în paginile următoare. Recunosc că aceasta a fost și o dorință personală și, cred, în acord cu realitățile aparatului cultural actual, ca un periodic consacrat prin excelență criticii și istoriografiei să fie, măcar parțial, ocupat și de artiști.
Desigur, o asemenea tematică nu este lipsită de riscuri și dificultăți, fiind asociată – așa cum simțul comun ne sugerează – cu unul dintre subiectele sociale cele mai sensibile din România modernă. Prin urmare, departe de a formula concluzii definitive prin acest număr, ne

through their work and positions, do not subscribe to the official cultural ideology of Transylvanianism, a traditionalist attitude that has defined and continues to define the institutional cultural policy of the Hungarian minority in post-war Romania. The proposed artists (with the necessary exceptions to highlight the methodology applied) adopt a critical attitude towards various aspects of the aforementioned traditionalist vision, becoming socially and artistically involved in changing the cultural context, either through utopian proposals, critical attitudes, or by establishing models and norms for social or institutional reorganization. It can be said that, in many cases, they become the "minority" of the ethnic minority, opposing the official cultural and artistic policy of the Hungarian minority, which takes on the mission of defending identity and traditional values.
It becomes clear that this artistic sample could have been much broader. What we have attempted to do is to bring to the spotlight artistic personalities and practices that do not enjoy the same representation and recognition at the national level as other cultural actors of the Hungarian community, but which, pursuing international careers, in many cases, benefit from greater international visibility and a practice that is receptive to social and political developments.
The record also reveals the professional background of the person who proposed it, that of a curator, which may explain the high number of portfolios at the expense of historical or contextual articles. In the same direction, but also as a novelty for Arta magazine, you will find in this issue a work adapted to the written medium, inserted in the following pages. I admit that this was also a personal desire and, I believe, in tune with the realities of the current cultural apparatus, that a periodical devoted par excellence to criticism and historiography should also be, at least partially, occupied by artists.
Of course, such a theme comes without risks and challenges, as it's linked – as common sense suggests – to one of the most sensitive social issues in modern

limităm la prezentarea unor atitudini specifice unor perioade bine definite istoriei artistice locale. Totuși, cred că merită, în încheiere, să indicăm și câteva studii și anchete recente care au avut în centru un subiect de factură similară, pentru ca cei interesați să își poată completa cunoștințele cu alte puncte de vedere și reprezentări.
Din zona artelor vizuale amintim: publicația *100 de ani. Arta plastică maghiară în Transilvania*, apărută la Editura Fundației pentru Școală, Cluj-Napoca (2019); expoziția și publicația „Destin și simbol. Arta plastică maghiară / 1920-1990", Muzeul Național de Artă din Budapesta (2015); dosarul găzduit de *Arta*, în colaborare cu Artportal.hu, intitulat „Narațiuni vecine" (2019); studiul lui Klaus-Jürgen Hermanik, „Arta și artiștii ca intermediari în gestionarea identității și etnomanagement: exemple din minoritatea germană din Ungaria și minoritățile maghiare și germane din Transilvania" (2013); colocviul organizat în 2007 la Universitatea Sapientia din Miercurea Ciuc pe tema „Imaginea maghiarului în cultura română"; sau, într-un sens mai larg, expoziția și publicația realizate de Cosmin Năsui, „Minorități etnice în cultura vizuală din România". Dacă în toate aceste contexte vorbim de studii, metoda anchetei a fost abordată cu precădere de scena literară. Amintim, în acest sens, anchetele revistei *Korunk* (nr. 10/2018) sau pe cele ale revistei *Vatra*, care a încurajat frecvent dialogul româno-maghiar, oferind o imagine a Transilvaniei ca spațiu de convergență multiculturală, reflectată în numeroase inițiative editoriale: „Ce sau cum scriu maghiarii din România" (2021), „Gesta Hungarorum" (2014) sau recentul volum *Confluențe literare româno-maghiare. Traducătorii* (2025). Nu poate lipsi aici menționarea activității revistei *Provincia* (1999-2002), singura revistă de studii apărută bilingv (română-maghiară), dedicată integral ideii de transilvănism ca identitate supranațională și regională. Grupul coagulat în jurul acesteia a înaintat chiar și un memorandum în Parlamentul României, fapt ce a condus, din păcate, la întreruperea apariției revistei.
În final, trebuie să îmi exprim, deopotrivă, regretul și eșecul că aceste texte nu au fost traduse și în limba maghiară, respectând politica revistei, prin care materialele sunt traduse exclusiv în limba engleză.

Romania. Therefore, far from drawing definitive conclusions on this issue, we limit ourselves to presenting attitudes specific to well-defined periods in local artistic history. However, I believe it is worth concluding by pointing to a few recent studies and surveys that have focused on a similar topic, so that those interested can expand their knowledge with other perspectives and representations.
In the field of visual arts, we mention: the publication *100 Years. Hungarian Fine Arts in Transylvania*, published by the Foundation for School Publishing House, Cluj-Napoca (2019); the exhibition and publication "Destiny and Symbol. Hungarian Fine Arts / 1920-1990", National Museum of Art, Budapest (2015); the dossier hosted by Arta, in collaboration with Artportal.hu, entitled *Neighboring Narratives* (2019); Klaus-Jürgen Hermanik's study, *Art and Artists as Intermediaries in Identity Management and Ethnomanagement: Examples from the German Minority in Hungary and the Hungarian and German Minorities in Transylvania* (2013); the colloquium organized in 2007 at Sapientia University in Miercurea Ciuc on the theme "The Image of Hungarians in Romanian Culture"; or, in a broader sense, the exhibition and publication by Cosmin Năsui, *Ethnic Minorities in Visual Culture in Romania*.
If we are talking about studies in all these contexts, the survey method has been approached primarily by the literary scene. In this regard, we recall the surveys conducted by *Korunk* magazine (no. 10/2018) or those by *Vatra* magazine, which frequently encouraged Romanian-Hungarian dialogue, offering an image of Transylvania as a space of multicultural convergence, reflected in numerous editorial ventures: *What or how do Hungarians in Romania write* (2021), *Gesta Hunganorum* (2014) or the recent volume *Romanian-Hungarian literary confluences. Translators* (2025).
We cannot fail to mention here the activity of the Provincia magazine (1999–2002), the only bilingual (Romanian-Hungarian) academic journal dedicated entirely to the idea of Transylvanism as a supranational and regional identity. The group that formed around it even submitted a memorandum to the Romanian Parliament, which unfortunately led to the magazine being discontinued.
Finally, I must express both my regret and disappointment that these texts have not been translated into Hungarian, in accordance with the magazine's policy of translating materials exclusively into English.

Translated by Liliana Popescu

► Szabolcs KissPál, proiectul *De la munții falși la credință (Trilogia maghiară), Ascensiunea penei căzute*, video, 2016.
Szabolcs KissPál, *From Fake Mountains to Faith (Hungarian Trilogy)* project, *The Rise of the Fallen Feather*, video, 2016.

REPERE ALE ARTEI MODERNE ȘI CONTEMPORANE ÎN SPAȚIUL TRANSILVĂNEAN
LANDMARKS OF MODERN AND CONTEMPORARY ART IN THE TRANSYLVANIAN REGION

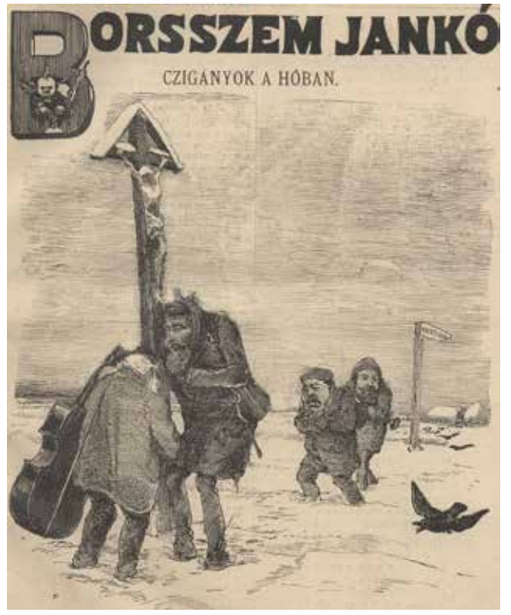
Text: Tiberiu Alexa

Sándor Bihari, *În fața judecătorului*, ulei pe pânză, 111,2x173 cm, inv. nr. 5204, 1886. Credit foto © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / Muzeul de Arte Frumoase – Galeria Națională Maghiară, Budapesta (în expunere permanentă).
Sándor Bihari, *In front of the Judge*, oil on canvas, 111,2x173 cm, inv. no. 5204, 1886. Photo credit © Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery (on permanent view).

Componenta creativă maghiară reprezintă, fără îndoială – alături de cele românească și germană (săsească) –, una dintre constantele majore care au însoțit evoluția istorică a artei în spațiul transilvan lărgit[1], începând de după creștinarea ungurilor sub regele Ștefan I cel Sfânt (și extensia practicilor creative artistice cu și după modele estetice și de rit religios apusean) și până în zilele noastre. Traversarea etapelor Evului de Mijloc, de la romanic la neoclasicism, trecând prin etapele goticului, Renașterii, manierismului și barocului, sunt documentate – amplu, detaliat și competent – în paginile subcapitolelor consacrate Transilvaniei din întregul prim volum și, respectiv, din prima parte a celui de al doilea volum ale memorabilului tratat de istorie a artei din România, elaborat și publicat de Academia Română în 2018[2]. Apoi, în următoarele două veacuri de după 1800 (cu prelungiri în prezentul secol al XXI-lea), și în regiunea noastră – ca mai peste tot în spațiile Europei Centrale, Răsăritene și Balcanice, paginile istoriilor cultural-artistice s-au scris prin alternanțe între tendințele sincretizării cu și după modele estetice internaționalizate și, respectiv, procese autodeterminative naționaliste identitar etniciste. Pendularea între etnic și transetnic (cu momentul de vârf al acutei crize conflictuale consumat în împrejurările revoluționarismului pașoptist – 1848-1849) s-a edificat pe fundalul dezvoltării evolutive capitaliste în spațiul transilvan din veacurile XIX-XX, unul dintre efectele

The Hungarian creative component represents, without a doubt – alongside the Romanian and German (Saxon) ones – one of the major constants accompanying the historical evolution of art in the broader Transylvanian space,[1] starting with the Christianization of Hungarians under King Stephen I the Saint (and the extension of artistic creative practices with models based on Western aesthetics and religious rites), continuing to the present day. The passage through the stages of the Middle Ages, from Romanesque to Neoclassicism, including the phases of Gothic, Renaissance, Mannerism, and Baroque, is extensively, thoroughly, and competently documented in the chapters dedicated to Transylvania within the entirety of the first volume and, respectively, in the first part of the second volume of the memorable treatise on Romania's art history elaborated and published by the Romanian Academy in 2018.[2] Then, in the following two centuries after 1800 (with extensions in the present 21st century), and in our region – as elsewhere in Central, Eastern and Balkan Europe, the pages of cultural-artistic histories were written through alternations between syncretization tendencies with and after internationalized aesthetic models and, respectively, nationalist and ethnic identity self-deterministic processes. The oscillation between ethnic and transethnic (with its peak moment within the acute conflictual crisis consummated in the circumstances of the Pașoptist revolution – 1848-1849), was built against the background of the evolutionary capitalist

Parcul public al orașului Baia Mare. Cele două ateliere din lemn construite de Primăria locală (1896-1900) pentru sezoanele colonizărilor băimărene ale Școlii Hollósy (în uz până în 1924). Carte poștală de epocă: litografie tipografică pe carton, cca. 10x14 cm, anii 1910. Prelucrare digitală © colecția Tiberiu Alexa.
Public City Park in Baia Mare. The two wooden structure studios built by the local City Hall (1896-1900) in benefit of the Baia Mare colonizing seasons of the Munich based Simon Hollósy Private School of Painting (in function until 1924). Vintage postcard: typographic lythoprint on cardboard, about 10x14 cm. , around 1910th. Digitized processing © Tiberiu Alexa collection.



Ödön Kacziány, *Muzicanți romi înzăpeziți* [în preajma Crăciunului, venind dinspre Cluj], caricatură publicată în revista de satiră politică *Borsszem Jankó* [*Chipăruș*], Budapesta, 1891, nr. 51/1249.
Ödön Kacziány, *Snowy Roma Musicians* [around Christmas, coming from Cluj], caricature published in the political satire magazine *Borsszem Jankó*, Budapest, 1891, no. 51/1249.

majore fiind constituirea și afirmarea, economico–socială și spiritual culturală, a rețelei de centre urbane de tip burghez – industrial-financiar–comercial și / ori administrativ: Cluj, Oradea, Arad, Timișoara, Sibiu, Baia Mare, Târgu Mureș, Bistrița, Alba Iulia, Brașov, Sfântu Gheorghe, Blaj, Sighetu Marmației, Satu Mare, Reghin, Dej, Miercurea Ciuc etc. Numeroase dintre aceste centre au ajuns, către anul 1900, să își dezvolte și să-și susțină semnificative comunități proprii de artiști plastici, sprijinindu-le creativitatea și manifestările publice, respectiv, „consumându-le" producțiile prin mecanisme ale unor „piețe locale de comerț cu artă" aflate atunci *in statu nascendi*.
Structurarea societală polietnică a acestor centre urbane – cu reflectări esențiale și în câmpurile spiritual-religios și cultural-artistic – a purtat pe mai departe, adânc în secolele al XIX-lea și al XX-lea, amintiri și o parte a consecințelor aranjamentelor juridico-politice și (parțial) etnico-medievale ale Fraterna Unio: maghiarimea (nobiliară); germanimea (patriciatul orășenesc saxon/săsesc) și secuimea (liberă și de limbă și de cultură maghiară). Suprapunerea și mixajul reverberațiilor acestor „amintiri întunecate" ale Evului de mijloc cu noul identitarism al etnicităților naționale (română, sârbească, ungurească, nemțească, armenească, slovacă, evreiască, cehească etc.) aduse în scenă de mecanismele și realitățile societale capitalist-burgheze aveau să genereze – în epocile modernă și contemporană – un tablou multietnic eclectic, complicat și complex, la care sensibilitatea timpului prezent se raportează / se referă întrebuințând conceptul postmodern de multiculturalism – adeseori dovedind înțelegeri istorice parțiale, adecvări contextuale relative și / sau percepere cultural-estetice discutabile. Să mai notăm, aici, că aducerea în discuție, astăzi, a stratificărilor „enclavizate etnic" pentru evoluția

development in Transylvanian space in the 19th-20th centuries, one of the major effects being the socio-economical and spiritual establishment and affirmation of the network of urban centers of the bourgeois type – industrial-financial-commercial and/or administrative: Cluj, Oradea, Arad, Timișoara, Sibiu, Baia Mare, Târgu Mureș, Bistrița, Alba Iulia, Brașov, Sfântu Gheorghe, Blaj, Sighetu Marmației, Satu Mare, Reghin, Dej, Miercurea Ciuc, etc. Many of these centers, by around 1900, had begun to develop and sustain significant communities of visual artists, supporting their creativity and public manifestations, while at the same time "consuming" their productions through the mechanisms of "local art markets," which were then *in statu nascendi*.
The polyethnic societal structuring of these urban centers – with essential reflections also in the spiritual–religious and cultural–artistic spheres – carried forward, deep into the 19th and 20th centuries, memories of and a part of the consequences of juridico–political and (partially) ethnico–medieval arrangements of the Fraterna Unio: the Hungarians (the nobility); the Germans (the Saxon urban patriciate); and the Székelys (free of Hungarian language and culture). The overlapping and intermingling of reverberations of these "dark memories" of the Middle Ages with the new identitarianism of national ethnicities (Romanian, Serbian, Hungarian, German, Armenian, Slovak, Jewish, Czech, etc.), brought onto the stage by mechanisms and societal realities of the capitalist–bourgeois world, were to generate – in the modern and contemporary epochs – an eclectic, complicated, and complex multiethnic tableau, to which the sensibility of the present refers by employing the postmodern concept of multiculturalism – often revealing partial historical understandings, relative contextual appropriations, and/or debatable cultural–aesthetic perceptions. Let us note here that bringing up the issue of "ethnic enclaves" for artistic evolution in the "extended" Transylvanian space (similar to those in other national spaces that succeeded the breakdown of old dualistic "imperial constructions" such as Austro-Hungarian, Tsarist Russian, and Prussian-German) is always a sensitive, delicate, and somewhat risky topic (and will most likely remain so for a long time to come!). However, reading and perceiving them correctly and in a historically and culturally-anthropologically nuanced way is indispensable for a proper understanding of the realities and evolutionary-creative processes – that have taken place in this part of Europe, which seems to never cease to "consume" convulsive and traumatic experiences with ancient roots, "lost" far back in the past. A first Transylvanian peculiarity worth mentioning is that the specificities of the historical lessons of Transylvanian cultural experiences, both modern and contemporary (whether collaboratively convergent or competitively adversarial), transcend, contradict, and (sometimes) compensate (to a significant extent) for the contradictions – often antithetical and conflicting – recorded simultaneously in the experiences of political, administrative, socio-economic coexistence. Ultimately, the universality of artistic language has always constituted (and often in antinomic contrast to the actions of geopolitical vectors) an organic socio-cultural bond that also has the quality of hosting/allowing the cohabitation of diversities with flows of creative convergence.
Against the backdrop of such a projection, we therefore have to look towards a Transylvania whose modern and

TRANSILVANISMUL. DE LA PĂSTRAREA TRADIȚIEI LA CULTUL IDEOLOGIC ÎN ARTĂ

TRANSYLVANISM. FROM THE PRESERVATION OF TRADITION TO IDEOLOGICAL CULT IN ART

Text: Alexandru Antik

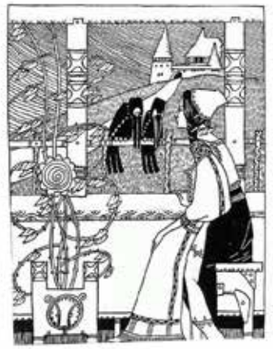
Motto: Ideologia păstrării tradiției rigidizează creația, transformând-o tot mai mult într-un limbaj convențional și cultic

Motto: The ideology of preserving tradition stiffens creation, gradually transforming it into a conventional and cultic language

Inițiale și ornamente decorative Art Nouveau din cărțile bibliofile ale lui William Morris.
Art Nouveau initials and decorative ornaments from the bibliophile books of William Morris.

Trăsătura oficială a spiritualității comunității artistice maghiare din România este transilvanismul. Curentul transilvanismului a fost inițiat de un grup de intelectuali maghiari la începutul secolului XX, cu scopul de a elabora politici culturale zonale și minoritare, privind dezvoltarea și păstrarea tradițiilor culturale ale comunității maghiare în contextul dat al istoriei. Obiectivele și inițiativele transilvanismului au fost determinate de aspectele politice și culturale în diferite perioade ale istoriei comunității maghiare din Transilvania. Înainte de 1918, inițiatorii transilvanismului au propus o politică mai independentă față de Budapesta privind dezvoltarea economică și culturală a regiunilor transilvane. După 1918, în Ardealul de după Trianon, până la al Doilea Război Mondial, erau mai multe propuneri privind legitimarea autonomiei transilvane, cea mai îndrăzneață dintre acestea era proiectul „Elveției orientale" de Oszkár Jászi, care viza întărirea spiritului de autonomie a Transilvaniei și implementarea unor programe de autogestionare economică. După al Doilea Război Mondial, transilvanismul a fost prezent doar tacit în opinia publică maghiară din România, adepții curentului au încercat să contrabalanseze politica naționalist-comunistă a statului român în ce privește omogenizarea populației, și, totodată, a manifestat o străduință constantă pentru păstrarea tradițiilor culturale ale minorității maghiare. După 1989, în urma schimbării regimului politic din România, problemele transilvanismului au reapărut pe

The official characteristic of the spiritual identity of the Magyar artistic community in Romania is Transylvanism. The Transylvanist current was initiated by a group of Magyar intellectuals at the beginning of the 20th century, with the goal of developing regional and minority cultural policies, aimed at preserving and fostering the cultural traditions of the Magyar community within the given historical context.
The aims and initiatives of Transylvanism were shaped by the political and cultural realities of different historical periods experienced by the Magyar community in Transylvania. Prior to 1918, the initiators of Transylvanism advocated for a more independent policy with respect to Budapest, concerning the economic and cultural development of the Transylvanian regions. After 1918, in the post-Trianon region of Ardeal, up until the Second World War, several proposals emerged supporting the legitimization of Transylvanian autonomy, the boldest among them was Oszkár Jászi's "Eastern Switzerland" project, which sought to strengthen the spirit of autonomy in Transylvania and implement programs for economic self-management. After the Second World War, Transylvanism remained only tacitly present in the public discourse of the Magyar community in Romania, adherents to the current sought to counterbalance the nationalist-communist policies of the Romanian state aimed at homogenizing the population, while simultaneously striving to preserve the cultural traditions of the Magyar minority. After 1989, following the regime change in Romania, Transylvanist issues re-emerged on the public agenda; one could point, first and foremost, to the polemics surrounding subsidiarity, regionalization, and cultural and territorial autonomy, topics explored in articles published in the monthly journal *Provincia* (2000–2002)[1], issued in both Magyar and Romanian.
The spirituality of Transylvanism, its ethics of assumption and its models of action found their most effective expression in 20th-century Magyar literature. This spirituality took shape in literary societies, groups, associations, forums, and literary journals[2] (for a more in-depth discussion of this topic, see the Magyar Literary Dictionary of Romania[3]). If before the First World War (within the Magyar state framework) the primary goal was the formation of a cultural consciousness specific of the Ardeal region, then after the war (as the Magyar



Ilustrație dintr-o carte bibliofilă realizată de Károly Kós apărută în "Atila királyról ének" [Cântecele Regelui Attila], linogravură, publicată în Magyar Iparművészet [Artele aplicate maghiare], 1909.
Illustration from a bibliophile book by Károly Kós appearing in "Atila királyról ének" [Songs of King Attila], linocut, published in Magyar Iparművészet [Hungarian Applied Arts], 1909.

Gravura lui Károly Kós reprezentând casa lui, numită „Várjuvár" [Cetatea Ciorii], din Stana, județul Sălaj, apărută în Erdélyi dolgok [Chestiuni transilvănene], 1910.
Engraving by Károly Kós depicting his house, called "Várjuvár" [Crow's Fortress], in Stana, Sălaj County, published in Erdélyi dolgok [Transylvanian Matters], 1910.

▲ Linogravură a lui Károly Kós reprezentând conacul unui nobil secuiesc din Boroșneu Mic, Județul Covasna, din secolul XVIII, publicată în Erdély Kulturtörténeti vázlat [O schiță a istoriei culturale a Transilvaniei], editura Erdélyi Szépmíves Céh, 1934.
Linocut by Károly Kós depicting the mansion of a Szekler nobleman from Boroșneu Mic, Covasna County, from the 18th century, published in Erdély Kulturtörténeti vázlat [A Sketch of the Cultural History of Transylvania], Erdélyi Szépmíves Céh Publishing House, 1934.

Wekerletelep (colonia Wekerle) este un ansamblu de locuințe și un cartier rezidențial pentru muncitori urbani, proiectate de Károly Kós pe modelul caselor și cartierelor muncitorești din Anglia proiectate de William Morris pe la sfârșitul secolului al XIX-lea. Cartierul Wekerle a fost construit în anii 1912-1913 la Budapesta, astăzi este Piața Károly Kós.
Wekerletelep (Wekerle Colony) is a housing estate and residential district for urban workers, designed by Károly Kós on the model of the houses and working-class districts in England designed by William Morris in the late 19th century. The Wekerle district was built in 1912–1913 in Budapest, today it is Károly Kós Square.

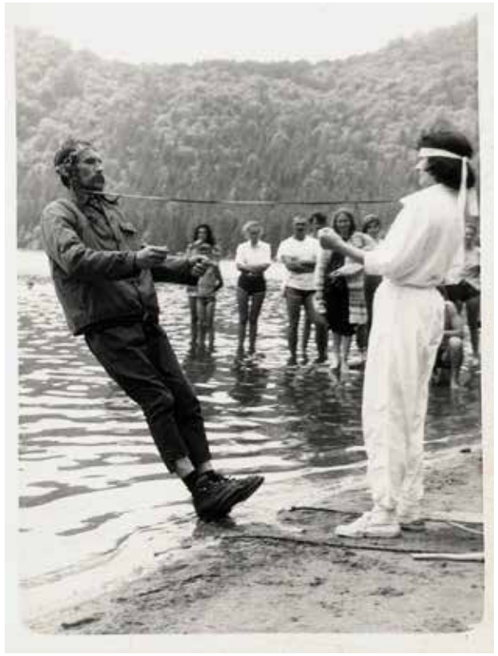
ordinea de zi; aș trimite aici în primul rând la polemicile din jurul subsidiarității, regionalizării și autonomiei culturale și teritoriale, articole care au apărut în revista lunară *Provincia* (2000-2002)[1], publicate în limba maghiară și în limba română.
Spiritualitatea transilvanismului, eticile sale de asumare și modelele de acțiune s-au articulat cel mai eficace în literatura maghiară a secolului XX. Această spiritualitate s-a întrupat în societăți literare, grupări, asociații, forumuri și reviste literare[2] (vezi mai pe larg despre acest subiect Dicționarul literar maghiar din România[3]).
Dacă înainte de Primul Război Mondial (în cadrul statal maghiar) scopul determinant a fost formarea conștiinței culturale ardelenești, după Primul Război Mondial (după regruparea maghiarimii transilvane pe poziții minoritare), spiritualitatea transilvanismului s-a manifestat prin programe culturale, etici de asumare și modele de acțiune ale comunității maghiare din Ardeal. După al Doilea Război Mondial, în perioada comunistă, spiritul transilvanismului s-a menținut prin politicile cultural-minoritar maghiare, prin apărarea identității și/sau a limbii și/sau a religiei, prin păstrarea valorilor și tradițiilor culturale, fie în cadrul instituțional dat, fie în mod tacit vizavi de politicile culturale oficiale.
Nu putem vorbi despre istoria transilvanismului fără prezentarea aspectelor artistice ale acestui curent. Mai ales, pentru că la temelia spiritualității transilvanismului stau concepțiile lui Károly Kós, el fiind artist și arhitect, între altele. Kós a fost o personalitate complexă (am putea zice un polihistor, într-o persoană arhitect, grafician, proiectant de cărți, redactor, editor, profesor,

population of Transylvania regrouped from a minority position), the spirituality of Transylvanism manifested through cultural programs, ethical frameworks of self-assumption, and community models of action within the Magyar population of the Ardeal region. After the Second World War, during the communist period, the spirit of Transylvanism persisted through Magyar minority cultural policies, through the defense of identity and/or language and/or religion, and through the preservation of cultural values and traditions, either within the given institutional framework or tacitly, in opposition to official cultural policies.
We cannot speak of the history of Transylvanism without addressing the artistic aspects of this current. Especially since the foundations of Transylvanist spirituality lie in the ideas of Károly Kós, who was, among other things, both an artist and an architect. Kós was a complex figure (one might call him a polymath: architect, graphic artist, book designer, editor, publisher, professor, and politician). He left behind a unified cultural legacy across all these fields, an oeuvre that embodied the spirit of Transylvanism. In his architectural, graphic, and typographic works, he developed and applied a distinctive popular Secessionist style. He was responsible for the founding of the *Miklós Barabás Guild* in 1929, an institution that operated until 1944 and was re-established in 1994. This artistic institution was created with the purpose of organizing and managing the artistic activity of Magyar artists. Both this spirituality and the institution itself became a cultural model of Transylvanism, one that continues to shape the

TENDINȚE ACȚIONISTE ÎN TRANSILVANIA (1980-1990)[1]

ACTIONIST TENDENCIES IN TRANSYLVANIA (1980–1990)[1]

Text: Ileana Pintilie



Gusztáv Ütő, Réka Kónya, Festivalul AnnART4, 1993. Credit foto / Photo credit: **Gusztáv Ütő.**

A scrie despre arta maghiară din Transilvania ar putea părea un act provocator izolaționist, capabil să dea naștere unor controverse. Dar, la o privire mai atentă, nu poate fi negat un anume context specific mai ales transilvănean, și mai ales în anii 1980, în care s-a afirmat public o nouă generație de artiști, ce aduceau în prim-plan noi mijloace de expresie – instalația, obiectul și acțiunea. Această artă orientată spre concept, deschisă experimentului și multimedialității a fost alimentată de un „vânt de schimbare” – *postmodernismul*, manifestat în România în toate domeniile, începând cu literatura și continuând cu artele vizuale. O primă caracteristică a acestei perioade ar fi afirmarea unei generații dinamice, critice și mai ales rebele față de „canoanele” ideologiei de partid din timpul comunismului. Criticarea societății socialiste aflate în pragul colapsului, revolta împotriva ordinii rigide de factură neostalinistă din timpul dictaturii lui Ceaușescu au caracterizat generația optzecistă (dar nu numai), generație care s-a manifestat radical prin intermediul rețelelor artistice, adevărate alternative la spațiul public.

Discutând despre acționism în România în această decadă, trebuie să admitem că termenul circumscrie o diversitate destul de mare de creații care ar trebui clasificate pe anumite categorii: happening, performance art, body-art sau land-art. Deși variate ca forme de manifestare, aceste tendințe acționiste au rezultat din experimentele personale, de „atelier” ale unor artiști, interesați fie de înnoirea radicală a limbajului vizual, fie de modalitățile de exprimare libere, dezinhibate, din timpul unui regim care a practicat constant cenzura în spațiul public.

Amalgamul acesta de forme artistice, exprimând nevoia sinceră de creativitate necenzurată, a apărut din plin în Transilvania[1], regiune situată în vestul României și care, prin tradițiile sale multiculturale, a fost mai apropiată de Occident decât restul țării. Câțiva artiști aparținând unor generații anterioare, ajunși la maturitate, au servit drept modele tinerilor optzeciști, a căror admirație s-a îndreptat spre acești veritabili neoavangardiști. La Timișoara, grupul Sigma s-a bucurat de o aură sporită și de prestigiul pedagogic al lui Ștefan Bertalan și Constantin Flondor, doi creatori experimentați, cu un traseu individual bine conturat, dar și cu o activitate inovatoare și originală în cadrul grupului. Numeroși dintre foștii lor discipoli s-au răspândit ulterior în diferitele centre universitare din țară, contribuind, prin activitatea lor, la consolidarea generației optzeci (Laurențiu Ruță, Iosif Király, Sorin și Tudor Vreme, Marcel Breilean etc.).

Pentru mulți tineri artiști ai generației 1980, Ion Grigorescu a fost un model atât prin atitudinea lui critică față de societate, pe care o comenta de pe pozițiile unui intelectual de stânga (*Dialog cu Președintele Ceaușescu,* 1978), cât și prin modul în care îmbina arta corporală cu fotografia și filmul de S 8 mm, dar și pictura cu obiectul și instalația într-un mod extrem de original. Grigorescu n-a ezitat să colaboreze cu diferiți colegi mai tineri, unul dintre aceștia fiind, la un moment dat, Károly Elekes, un artist din Târgu Mureș. Dar și Ion

Writing about Magyar art in Transylvania might seem like a provocative, isolationist gesture, one liable to stir controversy. However, upon closer inspection, one cannot deny the existence of a specific Transylvanian context, particularly in the 1980s, when a new generation of artists began to assert themselves publicly, highlighting new modes of expression – installation, object-based art, and action. This conceptually driven art, open to experimentation and multimedia, was propelled by a “wind of change” – *postmodernism*, which manifested across Romania in all cultural spheres, starting with literature and continuing into the visual arts. A primary characteristic of this period was the emergence of a dynamic, critical, and above all rebellious generation that stood in opposition to the ideological “canons” of the communist party. The critique of a socialist society on the brink of collapse and the revolt against the rigid, neo-Stalinist order imposed during Ceaușescu’s dictatorship characterized the so-called ‘80s generation (though not exclusively), a generation that expressed itself in radical ways through artistic networks that functioned as genuine alternatives to the public sphere.

When discussing actionism in Romania during this decade, we must acknowledge that the term encompasses a fairly broad range of creative practices that should be classified into distinct categories: happening, performance art, body art, or land art. Although diverse in their modes of expression, these actionist tendencies stemmed from personal, studio-based experiments by artists who were either interested in a radical renewal of visual language or sought freer, uninhibited forms of expression during a regime that consistently enforced censorship in the public sphere. This amalgam of artistic forms, expressing a genuine need for uncensored creativity, emerged strongly in Transylvania,[2] a region in western Romania which, through its multicultural traditions, remained more connected to the West than other parts of the country. Several artists from earlier generations, who had reached artistic maturity, served as models for the younger artists of the 1980s, whose admiration was directed toward these authentic neo-avantgardists. In Timișoara, the Sigma group enjoyed an elevated aura and the pedagogical prestige of Ștefan Bertalan and Constantin Flondor, two experienced creators with distinct personal trajectories, as well as a record of innovative and original activity within the group. Many of their former students later dispersed across various university centers in the country, contributing through their work to the consolidation of the ‘80s generation (Laurențiu Ruță, Iosif Király, Sorin and Tudor Vreme, Marcel Breilean, etc.).

For many young artists of the 1980s generation, Ion Grigorescu served as a model both through his critical stance toward society, articulated from the position of a leftist intellectual (*Dialogue with President Ceaușescu*, 1978), and through the way he blended body art with photography and Super 8 film, as well as painting with object-based works and installation, in an extremely original manner. Grigorescu did not hesitate to collaborate with various younger colleagues, one of whom, at a certain point, was Károly Elekes, an artist from Târgu Mureș. Ion Bitzan, Horia Bernea, Alexandru Chira, Sorin Dumitrescu, and Wanda Mihuleac also captured the interest of young magyar artists from Transylvania, who invited them on several occasions to the “Medium” exhibition in Sfântu Gheorghe, an event organized with great dedication over the course of a decade by Imre Baász.

In Cluj, a central avant-garde figure was Ana Lupaș, who pursued an open-ended concept of action, which she termed *process*. In her work, the artist focused on the idea of value, without ideological compromise, and her example spread easily within the student groups she mentored over the years and continued to keep close, engaging them in various exhibition projects. Groups of young people from Cluj and Oradea[3] were inspired by her presence on the international art scene, as well as by the participatory projects she proposed, structured like a kind of play, in order to sustain their collaboration (*Ana Lupaș’s Coat*). Among these disciples and continuators of her ideas, one might name Alexandru Antik, László Ujvárossy, Rudolf Bone, Nicolae Onucsan, Dorel Găină, Anikó Gerendi, Gina Hora, and, of course, many others. The action *Ana Lupaș’s Coat* (1988-1989) – a textile object with two sides, one black and the other in a “camouflage” pattern – consisted of its circulation through several artist studios in Oradea. Those who took part in the action would adopt the coat by wearing it in a personal manner, as a deliberate act of assuming its meaning. The idea of an object that circulates and becomes both a link between people and a means of personalization, its ludic nature, all these were defining elements of this unique action. Among those who wore Ana Lupaș’s coat was Anikó Gerendi, in a performance that suggested a kind

◄ **Nemere Kerezsi, *Omagiu*, Omagh, Irlanda de Nord, 2007. Credit foto: Ileana Pintilie.**
Nemere Kerezsi, *Tribute*, Omagh, Northern Ireland, 2007. Photo credit: Ileana Pintilie.
▼ **Nemere Kerezsi, *Coincidențe inspiratoare*, expus în proiectul „Borderline”, Timișoara, 2007. Credit foto: Ileana Pintilie.**
Nemere Kerezsi, *Inspiring Coincidences*, exhibited in the “Borderline” project, Timișoara, 2007. Photo credit: Ileana Pintilie.

MAMŰ

Text: Irene Kányádi

Programul cercului de creație MAMŰ (Marosvásárhelyi Műhely – Atelierul din Târgu Mureș) nu a forțat pe nimeni să vadă Câmpia ca fiind verde.
Mai mult, nu doar culorile, ci și spațiul, obiectele, materialele, tectonica și uneltele erau toate diferite. Fiecare își imagina diferit nu doar Câmpia, ci și Dealurile (mormintele misterioase).
Artiștii, utilizând body art, fotografia, culoarea, spațiul, timpul, materialul, ba chiar și efectele sonore și mijloacele literare, au creat un mare câmp comun în care fiecare și-a păstrat viziunea și perspectiva individuală. Și nimeni nu putea acuza această polifonie de a fi „neînțeligibilă”.[1]

MAMŰ, *Memorial Bunuș*, Dâmburile Umede [Vizeshalmok], Târgu Mureș, 1982.
MAMŰ, *Bunuș Memorial*, The Wet Hills [Vizeshalmok], Târgu Mureș, 1982.

MAMŰ (Atelierul Târgu Mureș), sau, altfel spus, acronimul pentru „MA (azi) MŰvek (opere) ce se nasc”, denumește o grupare artistică care s-a dezvoltat în jurul anului 1978 și a avut o activitate accelerată între anii 1980 și 1984. Ca suport instituțional al acestei grupări a servit *Atelier 35*, o organizație care, înainte de 1989, reunea artiști vizuali sub 35 de ani, funcționând ca o subdivizie de tineret a Uniunii Artiștilor Plastici din România (UAP) și având filiale în toată țara. Gruparea cunoscută sub numele de *Cercul Apollo* din Târgu Mureș la inițiativa lui Ágoston Vilmos între anii 1975 și 1978 a adoptat denumirea de MAMŰ. Ágoston Vilmos a fost „un scriitor-estet legat de cercul de artiști nu numai prin legături de prietenie, dar și ca un camarad intelectual”[2], a cărui activitate teoretică a contribuit în mare măsură la formarea spiritului grupului.
Putem distinge două perioade majore ale activității MAMŰ: perioada de funcționare în Transilvania, din 1978 până în 1984, și activitatea grupului reorganizat după relocarea colectivă în Ungaria, începând cu 1991 – un grup cultural și artistic care este activ și în zilele noastre[3]. Prezenta lucrare explorează, fără a fi exhaustivă, principalele aspecte ale caracteristicilor activității primei perioade.

Proiect de emblemă. / Emblem project.

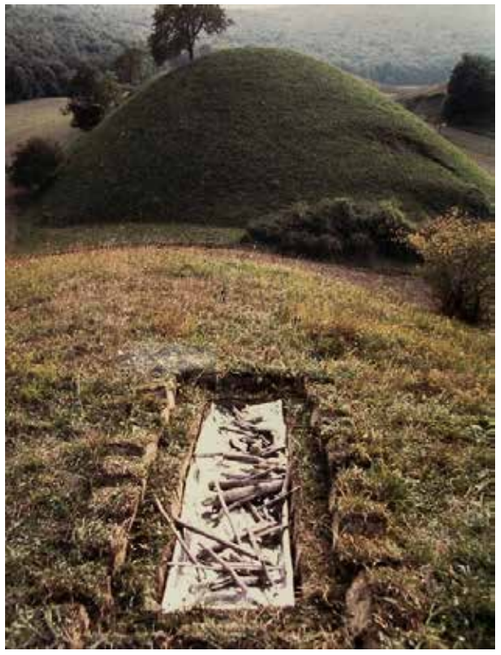
The creative programme of MAMŰ (Marosvásárhelyi Műhely – the Târgu Mureș Workshop) never forced anyone to see the Field as green.
In fact, not only the colors but also the space, the objects, the materials, the tectonics, and the tools were all different. Each imagined not only the Fields but also the Hills (the mysterious tombs) in their own way.
The artists, using body art, photography, color, space, time, material, even sound effects and literary devices, created a vast shared field in which each retained their own vision and perspective. And no one could accuse this polyphony of being “incomprehensible”.[1]

MAMŰ (the Târgu Mureș Studio), or, in other words, the acronym for *MA* (today) *MŰvek* (works) being born, refers to an artistic group that developed around 1978 and reach an accelerated pace between 1980 and 1984. The institutional support for this group was provided by Atelier 35, an organization that, before 1989, brought together visual artists under the age of 35, functioning as a youth subdivision of the Romanian Union of Visual Artists (UAP), with branches throughout the country. The group known as the *Apollo Circle* in Târgu Mureș, initiated by Ágoston Vilmos between 1975 and 1978, adopted the name MAMŰ. Ágoston Vilmos was “a writer-aesthete connected to the artists’ circle not only through friendship, but also as an intellectual comrade”,[2] whose theoretical work greatly contributed to the formation of the group’s spirit.
We can distinguish two major phases in MAMŰ’s activity: its operation in Transylvania, from 1978 to 1984, and the activity of the reorganized group following its collective relocation to Hungary starting in 1991 – a cultural and artistic group that remains active to this day.[3] The present study explores, without claiming to be exhaustive, the main characteristics of the group’s activity during its first phase.
During its activity in Transylvania, MAMŰ primarily brought together young artists from Târgu Mureș with progressive and unconventional artistic visions. Among the members were Krizbai Sándor, Nagy Árpád Pika, Garda Aladár, Szabó Zoltán Judóka, György Csaba Borgó, Ady József, Diénes Attila, Vécsi Nagy Zoltán, and others –

MAMŰ, Acțiune de „panglică”, malul Mureșului, 1979.
MAMŰ, “Ribbon” action, Mureș riverbank, 1979.

În timpul activității sale din Transilvania, MAMŰ a reunit în primul rând tinerii din Târgu Mureș care aveau viziuni artistice progresiste și neconvenționale. Printre membri s-au numărat Krizbai Sándor, Nagy Árpád Pika, Garda Aladár, Szabó Zoltán Judóka, György Csaba Borgó, Ady József, Diénes Attila, Vécsi Nagy Zoltán etc., un grup inițial de aproximativ treizeci de persoane.
Formarea grupului este strâns legată de personalitatea definitorie a pictorului și profesorului Nagy Pál (1929–1979), care a predat la Liceul de Muzică și Arte Plastice din Târgu Mureș între 1952 și 1976. Metodele pedagogice-artistice ale lui Nagy Pál, bazându-se pe o abordare experimentală și pe importanța exprimării libere, au educat generații de artiști în Transilvania. El și-a încurajat elevii în special spre un comportament experimental nonconformist, intermedial și interdisciplinar. Din cauza morții sale tragice, survenite la doar cincizeci de ani, Nagy Pál nu a mai apucat să vadă cum foștii săi elevi au înființat comunitatea artistică MAMŰ, a cărei activitate a fost marcată de acțiuni și manifestări alternative și de dorința de a reînnoi curentele artistice clasice.
Membrii MAMŰ considerau că: „1. arta plastică este mișcare, prezență, participare, planificare, colectivism, acțiune. 2. individul nu poate realiza artă totală, doar colectivul poate. 3. credeau în dragostea pentru estetica vie, ce izvorăște din naturalețe. 4. afirmau că nu este nevoie de artă înflorită, transplantată din oraș la sat! 5. arta este locul ideal pentru acțiunea colectiv-individuală.”[4]
Apariția lor, tendințele lor stilistice și principiul lor de funcționare au fost determinate de trei noduri culturale importante: pe de o parte, evenimentele culturale din *Ungaria,* mai ales prin relația dezvoltată cu *Atelierul „Vajda Lajos”* din Szentendre și cu *Studioul Tinerilor Artiști* din Budapesta; pe de altă parte, impactul teatrului de avangardă polonez și al *Bienalei de Grafică de la Cracovia*; și, în al treilea rând, influența *Bucureștiului*, mai ales datorită revistelor *Arta* și *Secolul 20*.
În perioada lor transilvăneană, membrii MAMŰ au elaborat două *programe-cadru*, în care au formulat diverse obiective generale. *Primul* a fost formulat între 1980-1981, în care au accentuat în principal importanța întâlnirii dintre artă și viață, cum ar fi: excluzând constrângerea secțiunii de aur din operele de artă, ei au abandonat sistemele tradiționale de compoziție, au considerat că acțiunile compensatorii sunt mai importante decât pictura și credeau că trebuie distruse

an initial group of around thirty individuals.
The formation of the group is closely tied to the defining figure of painter and teacher Nagy Pál (1929–1979), a teacher at the Music and Fine Arts High School in Târgu Mureș between 1952 and 1976. His pedagogical-artistic methods, grounded in an experimental approach and the importance of free expression, educated generations of artists in Transylvania. He especially encouraged his students toward an experimental, nonconformist, intermedial, and interdisciplinary practice. Due to his tragic death at the age of only fifty, Nagy Pál did not live to see his former students founding the MAMŰ artistic community, whose activity would be defined by alternative actions and manifestations, and a desire to renew classical artistic currents.



MAMŰ, *Oase*, Dâmburile Umede [Vizeshalmok], Târgu Mureș, 1982.
MAMŰ, *Bones,* The Wet Hills [Vizeshalmok], Târgu Mureș, 1982.

The members of MAMŰ believed that: “1. visual art is movement, presence, participation, planning, collectivism, action. 2. the individual cannot create total art, only the collective can. 3. they believed in a love for living aesthetics, which springs from naturalness. 4. they asserted that there is no need for ornate art transplanted from city to village! 5. art is the ideal space for collective-individual action.”[4]
Their emergence, stylistic tendencies, and operational principles were shaped by three major cultural nodes: on one hand, cultural events in *Hungary*, particularly through the relationship developed with the *Vajda Lajos Studio* in Szentendre and the *Studio of Young Artists* in Budapest; on another hand, the influence of Polish avant-garde theatre and the *Krakow International Print Biennial*, and thirdly, the influence of *Bucharest*,

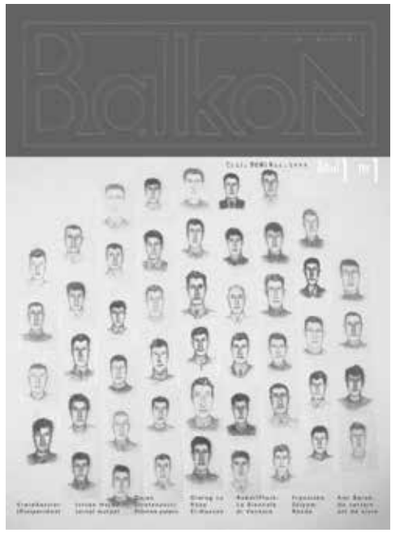
DESPRE ETNICII MAGHIARI DIN LUMEA ARTEI CONTEMPORANE CLUJENE: O CARTOGRAFIE AFECTIV-INTELECTUALĂ

ON HUNGARIAN ETHNICITY IN CLUJ'S CONTEMPORARY ART SCENE: AN AFFECTIVE-INTELLECTUAL CARTOGRAPHY

Text: Mara Rațiu

Mă aflu încă sub efectul complicatului proces de alegeri prezidențiale inițiat în noiembrie 2024 și finalizat în mai 2025. Știm cu toții, în turul doi al alegerilor din luna mai a acestui an comunitatea maghiară din Transilvania a votat masiv împotriva candidatului extremist și aceasta în pofida poziției Guvernului Orbán de care comunitatea în cauză depinde în bună măsură din perspectiva finanțărilor mai mult decât semnificative care îi sunt adresate. Certitudinea că toți cunoscuții mei de etnie maghiară aderă la valorile democratice și proeuropene mi-a creat un confort mental extraordinar ce m-a determinat să reflectez din nou asupra aportului multiculturalismul local în formarea identității mele sociale și, mai apoi, profesionale. Concluzia – în eboșă – la care am ajuns este că formarea mea identitară a fost profund marcată de dialogul cu etnicii maghiari din viața mea. Eficiența acestui dialog li se datorează în primul rând lor: calitatea limbii române vorbite de majoritatea dintre aceștia este uluitoare, în timp ce comportamentul lor socio-profesional se caracterizează prin seriozitate și predictibilitate, inculcând un valoros sentiment de siguranță în volatilul context românesc.
Din perspectiva lumii artei contemporane românești, interesul meu de cercetare privind înțelegerea acesteia în evoluția sa de după 1989 s-a articulat la începutul anilor 2000. Plonjarea în comunitatea artistică, imediat după finalizarea studiilor de filosofie, a echivalat cu o revelație în sensul înțelegerii dimensiunii socio-profesionale a artei care până atunci îmi fusese obturată de propriile prejudecăți domeniale, precum și de discursul public asupra artei, de sorginte romantică. Ca și consecință, am început să mă interesez de artiștii individuali și de poziționarea lor în câmpul artei[1], dar mai ales de instituțiile / organizațiile cu care aceștia erau asociați. Mi-am îndreptat, deci, atenția spre tot ceea ce se petrecea pe scena culturală clujeană cu conștiința clară a importanței edificării de noi instituții / organizații de artă contemporană: construcții „alternative" la așa-numitele instituții „oficiale", adică la cele moștenite din regimul comunist: Uniunea Artiștilor Plastici și academiile de artă, devenite între timp universități. Dintre toate aceste inițiative mă voi opri, în cele ce urmează, la cele fondate de etnici maghiari, anticipând, în fapt, concluzia parcursul de față: respectivele inițiative se întâmplă să fie unele dintre cele mai longevive și aceasta în pofida unui climat socio-politico-economic neprietenos cu organizațiile din zona culturală ce a făcut ca majoritatea demersurilor instituționale din arta contemporană să aibă viață scurtă. Prima inițiativă de acest fel cu care am luat contact a

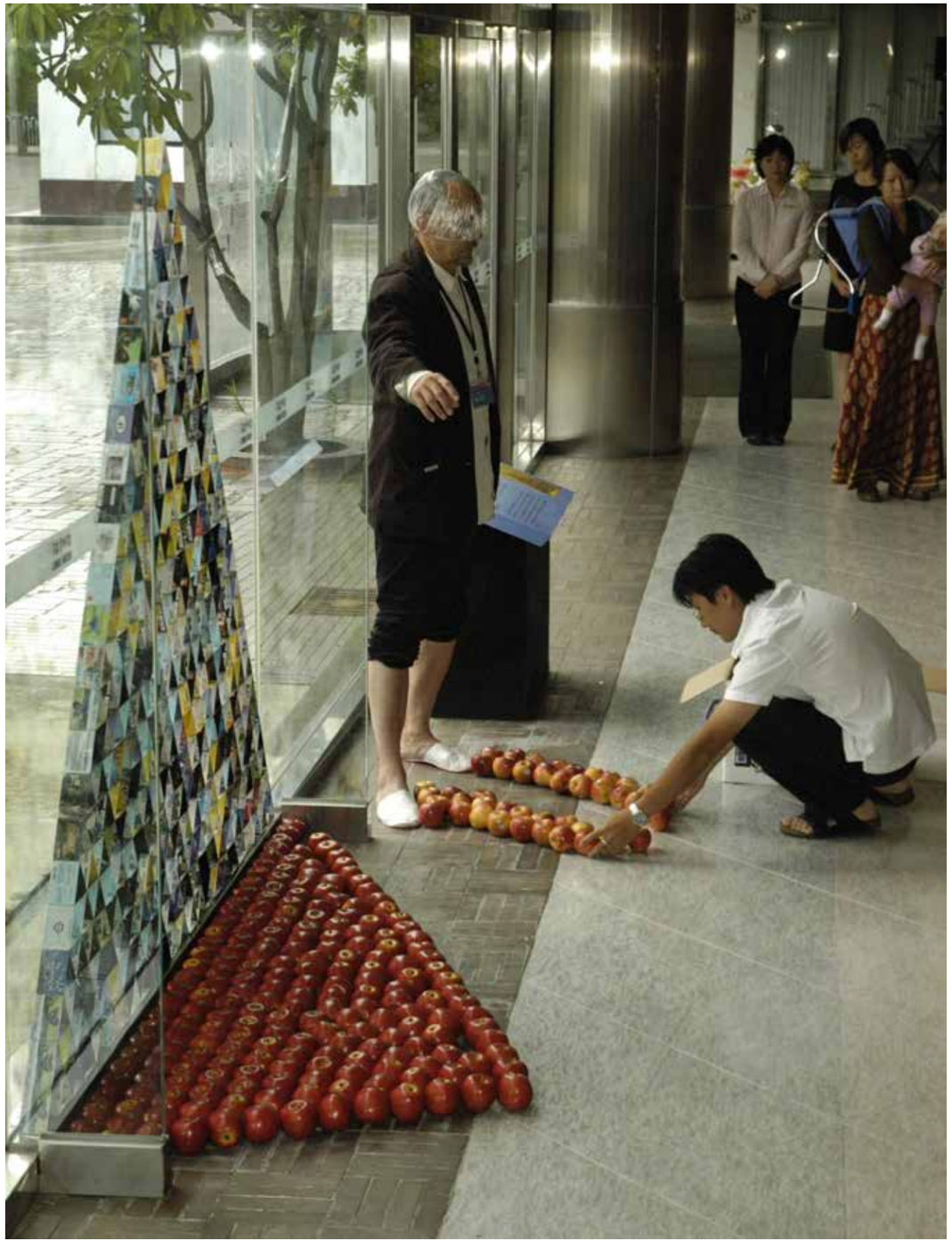
I am still under the effect of the complicated presidential election process initiated in November 2024 and finalized in May 2025. As we all know, in the second round of the elections held in May of this year, the Hungarian community of Transylvania voted massively against the extremist candidate, and this in spite of the position of the Orbán Government, upon which that community depends to a considerable extent in terms of the more than significant financial support it receives. The certainty that all my Hungarian acquaintances adhere to democratic and pro-European values has created for me an extraordinary mental comfort, which has led me to reflect once again on the contribution of local multiculturalism to the formation of my social identity and, later, of my professional one.
The conclusion, still in draft form, to which I have arrived is that my identity formation has been profoundly marked by dialogue with the Hungarian ethnics in my life. The efficiency of this dialogue is owed primarily to them: the quality of the Romanian language spoken by most of them is astounding, while their socio-professional behavior is characterized by seriousness and predictability, instilling a valuable sense of security within the volatile Romanian context.
From the perspective of the Romanian contemporary art world, my research interest concerning its understanding in its evolution after 1989 took shape at the beginning of the 2000s. Immersing myself in the artistic community, immediately after completing my philosophy studies, was equivalent to a revelation in terms of understanding the socio-professional dimension of art, which until then had been obscured for me by my own disciplinary prejudices, as well as by the public discourse on art of romantic origin. As a consequence, I began to take an interest in individual artists and their positioning within the field of art[1] but especially in the institutions/organizations with which they were associated. Therefore, I directed my attention to everything that was happening on the cultural scene of Cluj, with a clear awareness of the importance of building new institutions/organizations of contemporary art: "alternative" constructions to the so-called "official" institutions, that is, those inherited from the communist regime, like the Union of Fine Artists and the academies of art, which had meanwhile become universities.
Among all these initiatives, I will focus, in what follows, on those founded by ethnic Hungarians, in fact anticipating the conclusion of the present discussion: those particular initiatives happen to be among the most long-lived ones, and this despite an unfriendly socio-political and



Revista ***Balkon* nr. 1** / *Balkon* Magazine no. 1**, 1999.**

fost revista *Balkon*, editată între 1999 și 2001 de editura Idea: Design & Print, în colaborare cu revista omoloagă din Budapesta. Editura în cauză fusese fondată la începutul anilor '90 de către Timotei Nădășan, de etnie (parțial) maghiară, fost student și cadru didactic al Academiei de Arte Vizuale „Ioan Andreescu" – actuala Universitate de Artă și Design din Cluj-Napoca. Tim – cum îi spun cunoscuții – demisionase de la Academie, fiind profund dezamăgit de sistemul osificat al instituției al cărei *aggiornamento* se petrecea extrem de lent. Cu o impresionantă pasiune domenială, cu o forță și o luciditate antreprenorială rar întâlnite, cu un simț estetic incredibil de rafinat și cu sensibilitate intelectuală pentru spectrul ideologico-teoretic al artei de sorginte critică, Timotei Nădășan a inițiat prin revista *Balkon*, devenită în 2001 revista *Idea: artă & societate*, cea mai longevivă publicație de artă contemporană din România postdecembristă și cea mai apreciată la nivel internațional, dovadă fiind multiplele colaborări ale acesteia cu prestigioase organizații europene de profil. Revista *Idea: artă & societate*, în strânsă legătură cu colecțiile de carte ale editurii, a fost gândită de Tim alături de colectivul redacțional compus din profesioniști români și maghiari, mai toți cu formație filosofică – profesori și cercetători de referință –, sau artistică.
Cunoașterea celei de-a doua inițiative despre care vreau să vorbesc mi-a fost mediată de revista *Balkon*, respectiv de articolele sintetizatoare ale dezbaterilor dedicate artei contemporane organizate de Timotei Nădășan la și în colaborare cu *Casa Tranzit* în anii 1999-2000. *Fundația Casa Tranzit* fusese inițiată în 1997 de un grup de artiști și intelectuali cu scopul întemeierii unui centru de artă „independent"[2]. Dintre inițiatori se desprinde figura lui Könczei Csilla – antropolog și cadru didactic universitar la Universitatea Babeș-Bolyai – care a preluat coordonarea proiectului până în zilele noastre. Stabilirea Fundației în fosta sinagogă Poale Tzedek (sau Țedek) de pe malul Someșului, str. Bariției, a însemnat reintrarea edificiului, nefolosit din 1974, în circuitul public, precum și inițierea unui lung șir de proiecte și evenimente, finanțate din varii surse – de regulă internaționale – și care au implicat, de-a lungul celor aproape trei decenii de existență, majoritatea actorilor culturali din scena locală. Ce diferențiează Casa Tranzit de alți actori culturali este orientarea spre toate genurile de artă, de la

economic climate for organizations in the cultural sphere, a climate that has caused most institutional endeavors in contemporary art to have a short life.
The first such initiative with which I came into contact was the *Balkon* magazine, published between 1999 and 2001 by the publishing house Idea: Design & Print, in collaboration with its counterpart magazine from Budapest. The publishing house in question had been founded at the beginning of the 1990s by Timotei Nădășan, of (partially) Hungarian ethnicity, former student and member of the teaching staff at the "Ioan Andreescu" Academy of Visual Arts, the current University of Art and Design of Cluj-Napoca.
Tim, as his acquaintances call him, had resigned from the Academy, being deeply disappointed by the ossified system of the institution, whose aggiornamento was taking place extremely slowly. With an impressive professional passion, with a rare entrepreneurial strength and lucidity, with an incredibly refined aesthetic sense, and with an intellectual sensitivity for the ideological–theoretical spectrum of critical art, Timotei Nădășan initiated through the *Balkon* magazine – which in 2001 became *Idea: Art & Society* magazine, the most long-lived contemporary art publication of post-December Romania and the one most appreciated internationally, as proven by its multiple collaborations with prestigious European organizations in the field.
The *Idea: Art & Society* magazine, in close connection with the publishing house's book collections, was conceived by Tim together with the editorial collective composed of Romanian and Hungarian professionals, most of them with a philosophical background (distinguished professors and researchers), or with an artistic one.
My acquaintance with the second initiative I wish to discuss was mediated by the Balkon magazine, namely by the summary articles of the debates on contemporary art organized by Timotei Nădășan at and in collaboration with Casa Tranzit in the years 1999–2000. The Casa Tranzit Foundation had been initiated in 1997 by a group of artists and intellectuals with the purpose of establishing an "independent" art center[2]. Among the initiators stands out the figure of Könczei Csilla, anthropologist and university lecturer at Babeș-Bolyai University, who has coordinated the project up to the present day.The establishment of the Foundation in the former Poale Tzedek (or Țedek) synagogue on the banks of the Someș River, on Bariției Street, meant the reintegration of the building, unused since 1974, into public circulation, as well as the initiation of a long series of projects and events financed from various sources – generally international – and which, over the nearly three decades of its existence, have involved the majority of the cultural actors from the local scene.
What differentiates Casa Tranzit from other cultural actors is its orientation towards all genres of art: from poetry to contemporary theatre, from alternative music to the most progressive forms of contemporary art.
The cultural profile of Casa Tranzit was, from the very beginning, doubled by an interest directed toward marginalized communities such as the local Roma community, while, from an academic perspective, the excellent conferences, debates, and round tables organized or hosted by the Foundation define Casa Tranzit as a true intellectual arena of Cluj.
All this is owed to Könczei Csilla, due to her anthropological background characterized by integrative



Ütő Gusztáv, *Umbrā de mere*, Muzeul Juming, Taiwan, 2003. Credit foto: Bogdan Achimescu.
Ütő Gusztáv, *Shadow of apples*, Juming Museum, Taiwan, 2003. Photo credit: Bogdan Achimescu.

PORTOFOLII
PORTFOLIOS

DIALOG HORAȚIU LIPOT – ALEXANDRU ANTIK: DESPRE NOUL SĂU PROIECT, „PERFORMANCE-URILE OAMENILOR BĂTRÂNI”

HORAȚIU LIPOT IN CONVERSATION WITH ALEXANDRU ANTIK: ON HIS NEW PROJECT “THE PERFORMANCES OF OLD PEOPLE”

Alexandru Antik, machetă pentru instalația *Voyeur-ul morții*.
Alexandru Antik, model for the installation *The Voyeur of Death*.

Horațiu Lipot: Te salut, Alexandru! Dă-mi voie, te rog, să încep cu o observație. Am constatat că nu prea folosești formula interviului direct, ci pe cea a auto-interviului. Consideri că există o problemă cu acest soi de dialog?
Alexandru Antik: Depinde de temă, context și cine te intervievează. Adevărul este că, în ultima perioadă, acest gen al interviului a devenit un instrument „parazit” în practica multora. De multe ori, mi se întâmplă ca studenți sau masteranzi să mă abordeze punând sub nasul meu un microfon și întrebări stupide. Constați imediat că ei nu au depus un minim efort să se documenteze în privința temei pe care o abordează. În această situație, am dezvoltat o reacție față de aceste abordări și îi rog pe solicitanți să-mi trimită un set de întrebări privind problematica lor. Totodată, îi întreb cine le este coordonatorul lucrării de cercetare. Astfel pot evita tot felul de întrebări și răspunsuri care nu au legătură cu tema cercetată.

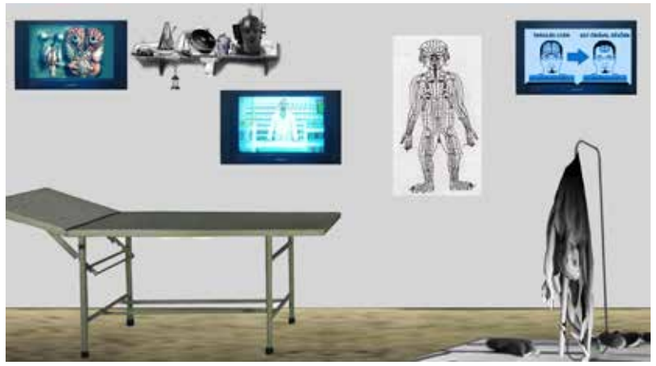
HL: Să revenim la forma aceasta a auto-chestionării. Pentru că ai vorbit de contextul universitar, când acest lucru survine în urma unor contexte de cercetare, ca interviurile luate de criticii sau istoricii de artă, observi și acolo același aspect?

Horațiu Lipot: Alexandru, greetings! Let me begin with an observation. I’ve noticed you rarely opt for a straightforward interview format, preferring instead self-interview. Is there something about this type of dialogue that appeals to you – or perhaps something about the conventional format that doesn’t?
Alexandru Antik: It really depends on the theme, the context, and who’s doing the interviewing. Lately, the interview genre has, in many cases, become something of a “parasitic” tool. Too often, students or graduate researchers approach me with a microphone and a list of trivial questions. It’s immediately obvious they’ve made no effort to research the subject. In those cases, I’ve developed a kind of reflex: I ask them to send me their questions in advance, along with the name of their thesis advisor. This way I can avoid exchanges that have nothing to do with the topic at hand.

HL: And when it comes to the academic context, say, interviews by art historians or critics, do you notice the same problem?
AA: I’ve worked very well with theoreticians throughout my career. Of course, sometimes my projects haven’t drawn their attention. That’s normal, not every presentation deserves it. But for me, a solo exhibition should be a significant moment in an artist’s career. I’ve always wanted my motivations to be voiced. That’s why I’ve often written about my own work.
Today, it’s rare to attend a vernissage without several speeches. I used to envy the “corifei”, those leading cultural figures, from Plato all the way to the present, perhaps because of a curiosity that’s driven me to taste the theoreticians’ “apple of knowledge.” In short, the self-interview emerged out of necessity. In two recent projects, an exhibition at the Parter Gallery and a catalogue, I’d been in dialogue with two theoreticians for nearly two years, providing constant updates. But at some point, you can’t just keep waiting. Also, I have to say that in the end, I find the self-interview format enriching.

HL: I also think that you see these forms of dialogue the same as one of the processes at the core of your artistic practice – the experiment. Now that we’re on the subject, what’s next after your latest exhibition “Hypotheses and Molds”?
AA: Thanks for asking. The exhibition you mentioned took several years to prepare. It required a certain rigor, and less of the playful creativity, where the retrospective meets the artist’s present. After such an exhibition, you feel the need to do something “crazy.” Of course, not with

AA: Nu am reticențe față de teoreticieni. Cu unii am conlucrat foarte bine pe parcursul carierei mele. Se întâmpla, câteodată, ca manifestările mele să nu capteze atenția lor. E normal, nu fiecare prezentare de a ta merită atenție. Dar consider că o expoziție personală trebuie să fie un eveniment în cariera unui artist. Am hotărât să consacrez cumva expoziția mea. De ce să rămână motivațiile mele fără un discurs? Așa că am scris eu despre motivațiile expoziției și creațiilor mele.
Astăzi, aproape nu poți întâlni un vernisaj fără 3-4 vorbitori. De altfel, am invidiat pe corifeii artei de la începutul carierei mele. Ei au fost și sunt mai speciali decât artiștii, începând de la Platon și până la Corifeii zilelor noastre. Poate, cu această curiozitate, se explică îndrăzneala mea de a gusta din „mărul cunoașterii” teoreticienilor. Deci poți spune că am găsit forma auto-interviului din necesitate. Spre exemplu, în două dintre proiectele mele recente, expoziția de la galeria Parter sau în cazul catalogului. Acolo, comunicam deja de o perioadă de aproape doi ani cu doi teoreticieni, dând constant indicații despre statusul proiectului. Însă nu poți aștepta la nesfârșit! Dar mai e și altceva, în final, genul ăsta de text, al auto-interviului, pe mine m-a îmbogățit.



Alexandru Antik, machetă pentru instalația *Transplanturi spirituale*.
Alexandru Antik, model for the installation *Spiritual transplants*.

HL: Mai înțeleg de aici că vezi aceste forme ale dialogului ca pe unul din procesele ce se află în centrul practicii tale artistice – experimentul. Iar acum, că am ajuns la acest subiect, ce urmează după ultima ta expoziție, „Ipoteze și Matrițe”?
AA: Mulțumesc de întrebare. Expoziția pe care ai amintit-o am pregătit-o timp de mai mulți ani. A fost o expoziție care necesita o anumită rigoare, și mai puțin un joc al creativității, unde retrospectivul s-a întâlnit cu prezentul artistului. După o asemenea expoziție, simți nevoia să faci ceva „trăznit”. Sigur, nu cu dezinvoltura și flerul tinereții, ci cu un imbold bătrânesc, care mă îndeamnă să mă detașez de gândurile apăsătoare ale vârstei, ca să nu am în față numai degradarea fizică și spirituală a mea, ci și acele provocări și surse de energii performative, care mă împing să trec peste impedimentele ivite cu bătrânețea. Să nu mă înțelegi greșit! Nu m-am gândit să mă duc la sala de fitness, nu voiam să adopt o formă de spiritualitate sau pastile de

Alexandru Antik, *O plimbare itinerantă prin locuri prețioase din tinerețea mea*,
Alexandru Antik, *An Itinerant Walk to Cherished Places from my Youth*,

the ease and flair of youth, but with an old man’s impulse – the one that pushes me to detach myself from the heavy thoughts of age, so that I’m not faced only with my physical and spiritual decline, but also with those performative challenges and energy sources that help me overcome the obstacles brought by aging.
I’m not talking about going to the gym, adopting a new spirituality, or taking anti-aging pills. One day, I had a small moment of joy: a “crazy” idea came to me – to create performances for and by old people.

HL: I wouldn’t call that crazy. Maybe unusual, oxymoronic, but provocative precisely for that reason. Performance art usually relies on movement and spatial impact, qualities not typically associated with old age.
AA: Exactly. I want to explore performative situations that emerge in old age. That stage when very little motivates you to be performative. I’m interested in the intersection between life and art, between intimate events and public spectacle, between performance and its documentation. Older people want to live a quiet life, whether they’re artists or have other professions. They respond less and less to the incitements and provocations of the outside world; their vital momentum decreases, as does their appetite for exceptional actions. More and more, they are haunted by the thought of death, which warns them that their thread will be cut, their career, hobbies, and existential relationships will end. They face a major final event – they will die.
Perhaps this warning pushed me to give my first project in this series the title *Death Must Be Lived*. More precisely, death must be lived here and now, while you’re still alive.

HL: Can you share more details about these works? Will they be live performances, films, photographic documentation, or remain textual?
AA: I’m developing several projects in parallel, still in the

JÓZSEF BARTHA
ARTEAST / B5 ȘI PRACTICA PERSONALĂ
ARTEAST / B5 AND THE PERSONAL PRACTICE

Text: Kata Ungvári-Zrínyi

Curtea clădirii cu spațiul B5 Studio.
Building housing the B5 Studio space.

József Bartha (n. 1960, Odorheiu Secuiesc) este un artist conceptual a cărui creație este inspirată de realitatea socială. Locuiește și lucrează în Târgu Mureș.
O parte importantă a activității sale culturale este faptul că, pe lângă munca sa creativă[1], a fost activ ca organizator de artă încă de la începutul carierei sale, menținând contacte active cu artiști locali și internaționali. În timp ce primele sale activități de organizare cu artiști și colegi organizatori[2] din jurul său au fost spontane, fără sprijin financiar și / sau instituțional semnificativ, proiectele sale din ultimele decenii s-au desfășurat într-un cadru instituțional: sub auspiciile Fundației ARTeast, pe care a înființat-o în 1999, și în spațiul artistic B5 Studio, înființat acum 18 ani (pe care Bartha l-a creat prin deschiderea și transformarea atelierului său de la UAP). Principalele direcții ale activităților Fundației ARTeast sunt destul de bine definite: o perspectivă conceptuală, un accent puternic pe contextul (contextele) local(e), o atitudine critică, implicare socială și dorința de a integra arta contemporană a regiunii în scena artistică internațională.

József Bartha (b. 1960, Odorheiu Secuiesc) is a conceptual artist whose work is inspired by social reality. He lives and works in Târgu Mureș.
An important part of his cultural activity is that, in addition to his creative work,[1] he has been active as an art organizer since early on in his career, maintaining active contacts with local and international artists as well. While his early organizing activities with artists and fellow organizers[2] in his surroundings were spontaneous, without major financial support and/or institutions, his projects of the last decades have been carried out in an institutional framework: under the auspices of the ARTeast Foundation, which he founded in 1999, and in the artist-run space of the 18-year-old B5 Studio (which Bartha created by opening and converting his studio from UAP). The main trajectories of the ARTeast Foundation's activities are quite distinct: a conceptual perspective, a strong focus on local context(s), a critical attitude, social involvement and a desire to integrate the contemporary art of the region into the international art scene.
The B5 Studio, while occasionally serving as a personal workspace for Bartha's larger projects, is an ideal exhibition space, with a zone for residents as well as a studio section. The B5 Studio is also home to an archive of more than 30 years of art organization connected to Bartha. B5's repertoire so far includes exhibitions, residency programs, artist talks, performances, video screenings, workshops, and multidisciplinary events for the community. The space itself as well as the foundation's organizational activities have expanded through close collaboration with the artist duo Monotremu (Laura Borotea și Gabriel Boldiș) between 2013-2020, there is an active partnership with the MAGMA exhibition space in Sfântu Gheorghe and collaborations with the Tranzit House in Cluj and with the Minitremu. Another important element in the profile of the venue is that it is often open to Bartha's scenography classes (exhibitions, closing exhibitions, performances), which are led with the collaboration of Szilárd Miklós.
In Bartha's art, the strong social focus results in both object constructions that communicate through simple, suggestive visual language in metaphorical content structures, as well as interventions and (formerly) performances/happenings embedded in the fabric of reality. His style is mostly openly confrontational, dealing with issues in a raw, humorous and playful way. A surreal poeticism takes hold in some of his themes – and this becomes more pronounced in his later works, sometimes overflowing into a much more affective approach.
At the beginning of his career, he was primarily preoccupied with identity, but the subject matter then expanded to include various specific social phenomena, with more complex layers concerning community,

▲ József Bartha, *În căutarea paradisului*, instalație, versiunea MAGMA, 2024. Credit foto: MAGMA.
József Bartha, *In Search of Paradise*, installation, MAGMA version, 2024. Photo credit: MAGMA.

◄ József Bartha, *Ciocolată și vanilie – Pinocchio n-a murit*, versiunea Galeria de Artă, Muzeul Haáz Rezső, serie de instalații, 2024-2025.
József Bartha, *Chocolate and vanilla – Pinocchio is not dead*, Haáz Rezső Museum Art Gallery version installation series, 2024-2025.

society, art and cultural politics. His work *Retouch - Almost identical*, although still playing with image pairs and repetition, has much more complex layers: transgenerational connections, the experience and consciousness of different eras, their impact on the age of a person, and their unchanging, defining role in the human psyche despite changes in the social system.
As the thematic of identity unfolds, the focus on locality becomes the main focus of Bartha's artistic approach. This is due to the fact that the specific context[3] of Târgu Mureș offers a rich source of inspiration. Issues of nationality and nationalism are thus brought to the fore: the battle of the statues in the local public space, spanning several decades, is circumvented – the two bronze mayors swap places on their pedestals, as do the busts of Ferenc Rákóczy the second and Mihai Viteazul,[4] and the bilingual street sign draws attention to parallel realities in a lenticular print teasing local conditions (*Feri and Mișu – both ends of the rope*)
The installation *Tshardash* (from the Hungarian folk dance csárdás), which creates a dance of two flags sewn entirely of white material (3 horizontal bands and, respectively, 3 vertical bands) between fans, symbolizes the similarity of national symbols and their emptying out along propaganda lines, as well as the incitement of antagonism by the political sphere.
We are immersed in dimensions of community in the case of the *Transylvanian Sampler Soup* (2008), a multidisciplinary art project (be it through stories, wisecracks/rules or even the uniqueness/diversity of

MAGMA CONTEMPORARY MEDIUM (SFÂNTU GHEORGHE) – GENEZĂ ȘI NEMESIS. DE LA REZISTENȚĂ LA „REZISTENȚĂ ÎN CULTURĂ” ȘI NU NUMAI

NENESIS AND NEMESIS. FROM RESISTANCE TO “RESISTANCE IN CULTURE” AND BEYOND

Text: Tímea Bakk-Dávid

Imre Baász, *Dacă nu dai apă, nu primești apă, Dacă nu dai pâine, nu primești pâine, Dacă nu dai viață, nu primești viață, spectacol*, Festivalul AnnART, 29 iulie 1990. Credit foto: Attila Kopacz.
Imre Baász, *If You give No Water, You get No Water, If You give No Bread, You get No Bread, If You give No Life, You get No Life*, performance, AnnART Festival, 29 Iulie, 1990. Photo credit: Attila Kopacz.

Mulți vizitatori ai orașului Sfântu Gheorghe întreabă cum poate funcționa cu succes un spațiu expozițional de artă contemporană într-un oraș mic și cum a fost posibilă „cultivarea” de-a lungul deceniilor a unui public care înțelege arta și este dispus să interpreteze lucrările contemporane, fiind sensibil la „mesajul” lor.
Să nu facem greșeala de a ne imagina acest loc ca un oraș utopic, idilic, al artiștilor, în care programul săptămânal al fiecărui locuitor include mersul la teatru, expoziții, concerte, spectacole, lansări de carte, ca și cumpărăturile în Kaufland. Și, deși educația artistică și arta educației au, fără îndoială, mult de-a face cu abilitățile receptive-creative-interpretative-critice pe care un individ le dezvoltă în copilărie, adolescență și, mai apoi, la maturitate, acestea se manifestă întotdeauna ca abilități, calități și atitudini individuale, personale.

Many visitors to Sfântu Gheorghe ask how a contemporary art exhibition space can operate successfully in a small town and how it has been possible to “cultivate,” over decades, an audience that understands art and is willing to interpret contemporary works, being attentive to their “message.”
Let’s not make the mistake of imagining this place as a utopian, idyllic city of artists, where every resident’s weekly schedule includes going to the theater, exhibitions, concerts, shows, book launches, and shopping at Kaufland. And although artistic education and the art of education undoubtedly have a lot to do with the receptive-creative-interpretative-critical skills that an individual develops in childhood, adolescence, and later in adulthood, these always manifest themselves as individual, personal skills, qualities, and attitudes.
A key factor that has shaped the Magma exhibition space’s journey to date is that, despite all its international aspirations, the place where it was born and came of age is in the Székely Land, a predominantly Hungarian region: in Sfântu Gheorghe.
To understand the success of the Magma exhibition space, we must try to understand this “belonging to Sfântu Gheorghe” and why this particular, indisputable component of local identity is inseparable from Magma.
The city suffered significantly from the assimilationist and destructive decisions of the national-communist dictatorship before 1989. From a conglomerate with an inflated population, subjected to large-scale spatial, economic, and social transformations, forced urbanization, from the ashes of personal tragedies, exoduses, and an old, irretrievable belonging to Sfântu Gheorghe, the new city was born in the last forty to fifty years. Many other settlements that have undergone similar collective traumas are still *something* fragmented, unevenly developed, and in a state of constant transition due to a lack of internal organization and cohesive forces, made up of neighborhoods stuck together, from which most young people emigrate due to a lack of personal prospects and common visions.
However, in Sfântu Gheorghe, a new type of community has emerged, bringing together those who stayed behind, those who returned,[1] and newcomers[2] from a wide variety of fields, and the main driving force has not been the economic and competitive sector, but the cultural one. Theaters, international cultural festivals (Reflex, PulzArt, SepsiBook, Flow), museums, the cinema, local music and literature, art exhibitions, libraries, schools, folk, traditional, and artisanal artistic activities, as well as numerous NGOs and associations have offered and continue to offer a wide range of cultural products in Romanian and Hungarian.
These are important institutions for preserving and passing on identity, which were recognized by both the Hungarian elite, the local majority, but in a constant defensive mode against assimilation due to their minority status, and the Romanian elite, who felt a greater need to assert their presence as a local minority. However, the domination of rival nationalist narratives at the cultural level in Sfântu Gheorghe was gradually replaced by a different type of relationship: an organic collaboration based on cooperation, multilingualism, deep tolerance for identity differences, and taking seriously the role of art in social criticism (at least in certain cultural fields). As an environment in which the mental constructs of the minority and the majority are continuously fluctuating, the city has proven particularly fertile for the creation of compelling contemporary artistic productions, especially in the performing arts.

◄ Inițiatorii spațiului și artiști înaintea deschiderii Spațiului Expozițional de Artă Contemporană MAGMA, expoziția „Maestrul și Ucenicul 1” al lui Péter Rónai și Farkas Roland, 2010. În imagine de la stânga la dreapta: Attila Kispál, Camilla Englund, Barnabás Vetró, Ágnes-Evelin Kispál, Roland Farkas. Credit foto: MAGMA.
The initiators of the space and artists before the opening of the MAGMA Contemporary Art Exhibition Space, the exhibition “Master and Disciple 1” by Péter Rónai and Roland Farkas, 2010. Pictured from left to right: Attila Kispál, Camilla Englund, Barnabás Vetró, Ágnes-Evelin Kispál, Roland Farkas. Photo credit: MAGMA.

Un factor esențial care a determinat drumul spațiului expozițional Magma până în prezent este faptul că, în ciuda tuturor aspirațiilor internaționale, locul în care acesta s-a născut și a intrat în adolescență se află în Ținutul Secuiesc, într-o regiune predominant maghiară: în Sfântu Gheorghe.
Pentru a înțelege succesul spațiului expozițional Magma, trebuie să încercăm să înțelegem această „apartenență la Sfântu Gheorghe” și de ce această componentă particulară, incontestabilă a identității locale este inseparabilă de Magma.
Orașul a suferit în mod deosebit din cauza deciziilor asimilaționiste și distructive ale dictaturii național-comuniste de dinainte de 1989. Dintr-un conglomerat cu o populație umflată, supus unor transformări spațiale, economice și sociale pe scară largă, urbanizării forțate, din cenușa tragediilor personale, a exodurilor, a unei vechi, irecuperabile apartenențe la Sfântu Gheorghe s-a născut noul oraș în ultimii patruzeci-cincizeci de ani. Multe alte așezări care au trecut prin traume colective similare sunt și astăzi *ceva* fragmentat, inegal dezvoltat, în continuă tranziție din cauza lipsei de organizare internă și a forțelor de coeziune, alcătuit din cartiere lipite unele de altele, din care majoritatea tinerilor emigrează din lipsă de perspectivă personală și de viziuni comune. Totuși, în Sfântu Gheorghe a putut apărea un nou tip de comunitate, care a reunit cei rămași în urmă, cei reveniți[1] și cei nou-veniți[2] în cele mai diverse domenii, iar principalul motor nu a fost sectorul economic și concurențial, ci cel cultural. Teatrele, festivalurile culturale internaționale (Reflex, PulzArt, SepsiBook, Flow), muzeele, cinema-ul, muzica și literatura locală, expozițiile de artă, bibliotecile, școlile, activitățile de artă populară, tradițională și artizanală, precum și numeroasele ONG-uri și asociații au oferit și oferă o gamă largă de produse culturale în limbile română și maghiară.
Acestea sunt instituții importante de păstrare și transmitere a identității, de care erau conștiente atât elita maghiară, majoritară la nivel local, dar într-un permanent mod de apărare anti-asimilare datorită statutului său minoritar, cât și elita română, simțind o nevoie mai mare de a-și demonstra prezența ca minoritate locală. Cu toate acestea, dominația narațiunii naționalismelor rivale în cultură la Sfântu Gheorghe a fost înlocuită treptat de un alt tip de relație: o colaborare organică bazată pe cooperare, multilingvism, toleranță profundă față de diferențele identitare și luarea în serios a rolului artei de critică socială (cel puțin în anumite domenii ale culturii). Ca mediu în care construcțiile

Ghidajul artistei Magda Csutak, în expoziția sa personală intitulată „Tinzând spre zero”, MAGMA, 2014. Credit foto: MAGMA, Ágnes-Evelin Kispál.
Artist Magda Csutak’s guide, in her solo exhibition entitled “Approaching Zero”, MAGMA, 2014. Photo credit: MAGMA, Ágnes-Evelin Kispál.

ÜTŐ GUSZTÁV

Text: Irene Kányádi

„Susțin că artistul trebuie să ajute comunitatea din care provine."
(Ütő Gusztáv, interviu Médiatér, 2019)

"I consider that the artist should support their community."
(Ütő Gusztáv, Médiatér Interview, 2019)

Ütő Gusztáv, *Verigă*, Târgu Secuiesc, 2003. Credit foto: Dimény Árpád.
Ütő Gusztáv, *Ring*, Târgu Secuiesc, 2003. Photo credit: Dimény Árpád.

Ütő Gusztáv, *Topograf*, ulei pe pânză, 70x50 cm, 2012.
Ütő Gusztáv, *Topographer*, oil on canvas, 70x50 cm, 2012.

Ütő Gusztáv[1], artist plastic născut în Sfântu Gheorghe, a absolvit în 1982 secția de pictură a Institutului de Arte Plastice și Decorative „Ion Andreescu", Cluj, fiind discipolul lui Abodi Nagy Béla. Și-a obținut doctoratul la Universitatea Maghiară de Artă din Budapesta, secția intermedia, cu lucrarea *Contribuții la istoria artei acționiste în Transilvania și Secuime*.
Este cunoscut ca pictor, grafician, artist de performance, profesor, cercetător în arta acțiunii. În 1991, a fost fondatorul și conducătorul Grupului de Artă Alternativă ETNA[2]. Între 1990 și 1991, a organizat, împreună cu Baász Imre, iar până în 1999, singur, Festivalul Internațional de Artă „Vie AnnART" de la Lacul Sfânta Ana, cu peste 250 de acțiuni realizate de 13 artiști din țară și 89 din străinătate; a fost și curatorul Trienalei Internaționale „Medium" din Sfântu Gheorghe (1991, 1994, 1997). Este membru fondator al IAPAO (International Association of Performance Art Organizers), Helsinki, din 2001 și coredactor al revistei *Inter, Art Actuel*, Québec, din 2005. A participat la peste 200 de expoziții internaționale din Asia, Australia, America de Nord. Realizator a peste 500 lucrări de performance, happening, acțiune stradală, poezie sonoră între 1976 și 2020, opera sa vastă este caracterizată de creativitate și prospețime intelectuală. Ütő Gusztáv este cunoscut în special prin arta acționistă, numele său fiind strâns legat de festivalul internațional de artă vie „AnnART", înființat la inițiativa lui Baász Imre în Sfântu Gheorghe. Pe parcursul a zece ani, „AnnART" a devenit cel mai prestigios eveniment de artă contemporană din România în acest gen. Potrivit artistului, festivalul avea rolul de a promova „subgenuri ale artelor vii: *action painting*, performance, poezie vizuală, happening, acțiune, muzică alternativă, teatru experimental etc.) și de a genera o platformă de schimb artistic, un spațiu « viu » de prezentare a unor forme de artă cu caracter interdisciplinar".[3]

Ütő Gusztáv,[1] artist born in Sfântu Gheorghe, graduated in 1982 from the painting department of the Institute of Fine and Decorative Arts "Ion Andreescu", Cluj, being a disciple of Abodi Nagy Béla. He obtained his doctorate at the Hungarian University of Art in Budapest, Intermedia Department, with the work *Contributions to the history of actionist art in Transylvania and the Secuim*.
He is known as a painter, graphic artist, performance artist, teacher, and researcher in the field of action art. In 1991, he founded and led the ETNA[2] Alternative Art Group. Between 1990 and 1991, he organized, together with Baász Imre, and until 1999, alone, the AnnART International Festival of Live Art at Lake Sfânta Ana, with more than 250 actions realized by 13 artists from the country and 89 from abroad; he was also the curator of the International Medium Triennial in Sfântu Gheorghe (1991, 1994, 1997). He is a founding member of IAPAO (International Association of Performance Art Organizers), Helsinki, since 2001, and co-editor of Inter – Art Actuel magazine, Québec, since 2005. He has participated in over 200 international exhibitions in Asia, Australia, and North America. Producer of more than 500 works of performance, happening, street action, and sound poetry between 1976 and 2020, his vast works are characterized by creativity and intellectual freshness.
Ütő Gusztáv is best known for his actionist art, his name being closely linked to the international living art festival AnnART, founded on the initiative of Baász Imre in Sfântu Gheorghe. Over ten years, AnnART has become the most prestigious contemporary art event of its kind in Romania. According to the artist, the festival was intended to promote "subgenres of the living arts: action painting, performance, visual poetry, happening, action, alternative music, experimental theater, etc.) and to generate a platform for artistic exchange, a 'living' space for the presentation of interdisciplinary art forms".[3]

Ütő Gusztáv, *Cartele telefonice*, Erdőszőlő (Ungaria), 2005. Credit foto: Beluzsár Csaba.
Ütő Gusztáv, *Telephone cards*, Erdőszőlő (Hungary), 2005. Photo credit: Beluzsár Csaba.

După moartea prematură și neașteptată a lui Baász Imre, Ütő Gusztáv a înființat, în 1991, Fundația și Grupul de Artă Alternativă ETNA. Scopul Fundației a fost sprijinirea artei alternative, facilitarea contactului personal între artiști din țară și din străinătate și contribuirea la crearea unui mediu social care favorizează dezvoltarea artelor experimentale. Astfel, începând cu al doilea „AnnART", evenimentele festivalului au fost organizate de acest grup.
Deși a terminat pictura, începând cu mijlocul anilor 1980, Ütő Gusztáv a început să se ocupe preponderent de acționism, deoarece considera că acest gen poate ajuta arta românească și arta maghiară din România să iasă din izolarea culturală în care fuseseră constrânse de regimul politic de dinainte de 1989. Prin acțiunile lui, Ütő Gusztáv și-a asumat rolul de intermediator și de făuritor de comunitate, de a mediatiza un sentiment și un stil de viață, care depășește sfera personală și pătrunde în viața publică: exercită un serviciu public.
Pe când arta performance-ului declarase operele statice, precum pictura sau sculptura, drept artifacte, while performance art had declared static works, such as painting or sculpture, as artifacts, postmodernism proved that painting is not only an artifact; on the

Ütő Gusztáv, *Iszkra*, Sfântu Gheorghe, 2003. Credit foto: Toró Attila Erdőszőlő (Ungaria).
Ütő Gusztáv, *Iszkra*, Sfântu Gheorghe, 2003. Photo credit: Toró Attila Erdőszőlő (Hungary).

ISTORII ÎMPĂRTĂȘITE, VIITORURI ANTERIOARE ÎN LUCRĂRILE ARTIȘTILOR ANCA BENERA ȘI ARNOLD ESTEFÁN, VILMOS KOTER

SHARED HISTORIES, PAST FUTURES IN THE ARTISTIC WORKS OF ANCA BENERA AND ARNOLD ESTEFÁN, VILMOS KOTER

Text: Cristina Stoenescu

Istoriile conflictuale sunt acompaniate ciclic de presiuni ale retoricilor de extremă dreaptă, iar rezultatele se manifestă printr-o izolare și mai accentuată în bule în care nu ascultăm, nu înțelegem. În România, chiar dacă până mai ieri ascensiunea extremei dreapta ar fi fost văzută ca un pericol îndepărtat, ultimele alegeri arată că nu suntem nicidecum o excepție în politica europeană. În Ungaria învecinată, discursul adoptat de statul „democrației iliberale", așa cum Viktor Orbán îl definește în discursul său deja celebru din 2014[1], acaparează instituții și organizații în viața culturală locală, cu influențe ce se fac resimțite și în comunitățile maghiare din România. În acest context deja volatil, care sunt strategiile artistice ce se confruntă cu incompletele cărți de istorie și părtinitoarele canale de știri? Abordez acest subiect într-un format eseistic, invitând reacții și răspunsuri care pot construi un dialog mai consistent în viitor. Abordarea mea se află la intersecția dintre artă și politică, teorie și practică, preluând câteva exemple din portofoliile artiștilor Anca Benera și Arnold Estefán, și Vilmos Koter, pentru a discuta practici artistice pe care le consider valoroase în tratarea istoriilor dureroase și a discursurilor discriminatorii propagate tot mai intens de politici populiste din regiune.

Anca Benera și Arnold Estefán sunt un duo artistic format în 2011, ce investighează procese socio-politice discrete, ce variază de la conexiuni geopolitice la ecologie și schimbări climatice, dar și istorii comune și mai puțin cunoscute. Prin instalații, artă video și *performance art*, artiștii își întorc recurent atenția spre experiența proprie în climatul politic românesc și a diferențelor culturale resimțite și în viața personală. Lucrările cuplului artistic româno-maghiar au inspirat pentru prima oară pentru mine o înțelegere mai nuanțată a distanțelor care pot apărea în comunități mixte, mai ales prin seria de performance-uri *Pacta sunt servanda* (2011 – continuă și în prezent), completate de *Black March* (Martie negru, 2012) și *SIC* (2014). În aceste performance-uri *live* și înregistrate, artiștii își citesc unul altuia versiuni oficiale maghiare și românești ale unor evenimente istorice, adesea traumatizante, subliniind contradicțiile dintre cele două istorii oficiale. Artiștii nu validează și nici nu infirmă o versiune sau alta, ci re-apropie un spațiu discursiv, în care istoriile divergente și tocmai disonanța acestora transformă o cameră cu ecou într-una în care dialogul este posibil.

Anca Benera și Arnold Estefán analizează mecanisme de simplificare falsă a trecutului prin reducerea acestuia

Vilmos Koter, *Ce-ar fi dacă...?*, diptic fotografic, 2018.
Vilmos Koter, *What if...?*, photographic diptych, 2018.

Conflictual histories are cyclically accompanied by far-right rhetoric, leading to more isolated enclaves in which we cannot listen to each other, and we cannot understand our differences. While the rise of the far right was once considered a distant threat in Romania, the latest elections demonstrate that we are by no means shielded from the far-right wave sweeping European politics. In neighboring Hungary, "illiberal democracy," as Viktor Orbán defined it in his now famous 2014 speech,[1] has taken over local cultural institutions and organizations, influencing Hungarian communities in Romania as well. In this already volatile context, what are the artistic strategies that confront incomplete history books and biased news channels? I approach this topic in an essay format, inviting reactions and responses that can build a more consistent dialogue on this topic. My approach lies at the intersection of art and politics, theory and practice. I draw from the portfolios of artists Anca Benera and Arnold Estefán, and Vilmos Koter, to discuss artistic practices that I consider valuable for dealing with painful histories and discriminatory discourses propagated by populist politics in the region. Anca Benera and Arnold Estefán are an artistic duo formed in 2011. They investigate discrete socio-political processes ranging from geopolitical connections and ecology to climate change and lesser-known common histories. Through installations, video art, and performance art, the artists frequently draw from

◄ Anca Benera și Arnold Estefán, *Jus soli*, 2 sfere cu diametrul de 9 cm fiecare (rezultate din derularea steagurilor naționale ale artiștilor), performance înregistrat pe video, 2013.
Anca Benera and Arnold Estefán, *Jus soli*, 2 spheres of 9 cm diameter each (resulted from unthreading the artists' national flags), performance recorded on video, 2013.

la cel mai mic numitor comun, așa cum procedează și în seria *jus soli*. Steagurile țărilor de unde artiștii își identifică rădăcinile etnice, inclusiv cele românești și maghiare, sunt deșirate într-un performance acompaniat în spațiul expozițional de ghemele de ață la care acestea sunt reduse. Distrugerea *de facto* a steagurilor nu constituie însă un act violent. Siluetele artiștilor în spații publice, deșirând aceste fire într-un proces atent și anevoios, marchează mai degrabă un act de înțelegere, de deconstrucție a unor simboluri și culori ce altfel sunt instrumentalizate în numele unui ideal colectiv. Inerte, înfășurate în constructe sferice în care culorile se amestecă, noile artifacte naționale sunt digerate, asimilate unui act intenționat și demistificator. Același principiu al liberei asocieri se aplică și transformării într-un obiect artistic al scrisorii primite de Arnold Estefán și semnate de prim-ministrul Viktor Orbán în 2013, prin care artistul este înștiințat de noua sa cetățenie maghiară. Anca Benera traduce scrisoarea fără să înțeleagă conținutul său cuvânt cu cuvânt, expusă în acest dublu format original-traducere în expoziția „Am fost atât de puțini și atât de mulți am rămas", curatoriată de Raluca Voinea la tranzit.hu/budapesta în toamna aceluiași an.

Așa cum este și cazul lucrării *Isa, por ës homou vogymuk* (*We are all dust and ashes* / *Suntem cu toții praf și cenușă*), creată ca urmare a unui atelier participativ în cadrul OFF-Biennale în Budapesta, artiștii pornesc de la o realitate aparent simplă și dezvăluie elementele constituente contradictorii. Sculptura centrală instalației realizate de Anca Benera și Arnold Estefán este o reinterpretare a obiectului ritualic de înmormântare *kopjafa*, întâlnit în comunitățile maghiare transilvănene, instrumentalizat în ultimii ani de extrema dreaptă. Fiecare segment de pe coloana kopjafa are un motiv care poate da indicii despre identitatea celui decedat, de la informații privind genul, statutul social sau familia sa. Artiștii co-creează împreună cu participanții la atelier noi reprezentări și motive vizuale, incluzând tocmai referințe privind grupuri discriminate de actualul regim autoritar al lui Viktor Orbán: membri ai comunității LGBTQ, persoane fără adăpost și lucrători culturali afectați de cenzura impusă de stat. Operând în logica pe care o asociez cu cea a filosofului Jacques Rancière privind împărtășirea sensibilului (*le partage du sensible*), artiștii preiau elementele estetice ale unei retorici construite în timp și dezvăluie punctele de inflexiune prin care aceasta poate fi cel puțin contestată. În varianta sa tradițională, *kopjafa* conține o distribuție simbolică

their experiences in the Romanian political climate and the cultural differences occurring in their personal lives. Their work has inspired me from earlier on to appreciate the nuances of the distances that can arise in mixed communities. This is especially evident in their performance series, *Pacta sunt servanda* (2011–present), which is complemented by *Black March* (2012) and *SIC* (2014). In these live and recorded performances, the artists read official Hungarian and Romanian versions of historical events to each other, often traumatic ones, highlighting the contradictions between the two official pasts. They do not validate or invalidate either version but instead build a discursive space in which divergent histories and the dissonance between them transform an echo chamber into a space where dialogue is made possible.

The artistic duo analyzes the false simplification of history by reducing it to its building blocks, as they demonstrate in the *Jus Soli* series. In the performance piece of the series, the artists unravel the flags of their respective countries, including their Romanian and Hungarian heritage. In the exhibition space, clews of thread accompany the video installation, the resulting shredded flags. However, the *de facto* destruction of the flags does not come across as violent. The silhouettes of the artists unraveling these threads in public spaces mark an act of understanding and deconstruction of symbols and colors which are otherwise instrumentalized in the name of a collective ideal. Inert and wrapped in spherical constructs where colors mix, the new national artifacts are digested and assimilated in an intentional, demystifying act. The same principle of free association applies to the transformation of the letter received by Arnold Estefán and signed by Prime Minister Viktor Orbán in 2013 into an artistic object. The letter informed the artist of his new Hungarian citizenship. Anca Benera translates the letter without understanding its content, displaying it in the original and translated formats in the exhibition "We Were So Few and So Many of Us Are Left," curated by Raluca Voinea at tranzit.hu/budapesta in the autumn of the same year.

The work *Isa, por ës homou vogymuk* (We are all dust and ashes) was created during a participatory workshop at the OFF-Biennale in Budapest. In this case too, the artists begin with an apparently simple reality and reveal its contradictory elements. The central sculpture of Anca Benera and Arnold Estefán's installation is a reinterpretation of the Transylvanian Hungarian ritual burial object *kopjafa*, which has been instrumentalized by the far-right discourse in recent years. Each segment of the *kopjafa* column contains motifs that provide clues about the deceased's identity, such as their gender, social status, and family. The artists co-create new representations and visual motifs with workshop participants, including references to groups discriminated against by Viktor Orbán's current authoritarian regime, such as members of the LGBTQ+ community, homeless individuals, and cultural workers affected by state censorship. Operating within the logic of philosopher Jacques Rancière's concept of the "distribution of the sensible" (*le partage du sensible*), the artists adopt the aesthetic elements of a constructed

Comenduirea Garnizoanei, locația principală a Bienalei Art Encounters 2025. Credit foto: Remus Daescu.
The Garrison Command, the main location of the Art Encounters 2025 Biennale. Photo credit: Remus Daescu.

BIENALA ART ENCOUNTERS 2025 - ECOURILE LUCIDITĂȚII ȘI SOLIDARITĂȚILE COMUNITĂȚII

ART ENCOUNTERS BIENNIAL 2025 – ECHOES OF LUCIDITY AND COMMUNITY SOLIDARITY

Text: Diana Marincu, Maria Sârbu

Bienala Art Encounters din acest an, „Bounding Histories, Whispering Tales”, a fost apreciată de public și de specialiști în primul rând datorită tonului pe care l-a adoptat, fără nimic strident, dar totuși atât de prezent și de convingător. Acest dosar dedicat Bienalei credem că surprinde multiplele straturi conceptuale, vizuale, istorice cu care au lucrat curatorii Ana Janevski și Tevž Logar și ne bucurăm să avem câteva reflecții extrem de profunde și de asumate asupra expozițiilor și a artiștilor prezenți la Timișoara.

Vedere din expoziția de la Fundația Art Encounters, ISHO. Credit foto: David Dumitrescu.
View from the exhibition at the Art Encounters Foundation, ISHO. Photo credit: David Dumitrescu.

Titlul bienalei din acest an, într-o traducere liberă *Istorii îngrădite, povești tăinuite*, subliniază o împletire de perspective care se succed, micro-istorii și macro-istorii, toate contribuind la o viziune despre trecut, prezent și viitor, unde narațiuni monolitice se luptă cu subiectivitatea și pluralitatea excepțiilor. Curatorii bienalei s-au uitat la granițe, tăceri și ecouri ca la noduri dintr-un parcurs al înțelegerii istoriei și revenirii acesteia în altă formă, mereu și mereu, punând la încercare capacitatea umană de a armoniza contrastele și de a elimina polarizarea. În acest sens, toate textele acestui dosar revin la ideea de autenticitate pe care autorii au sesizat-o în raport cu lucrările prezentate și cu abordarea curatorială poetică asumată.

This year's Art Encounters Biennial, "Bounding Histories, Whispering Tales", was appreciated by the public and specialists primarily for the tone it adopted – nothing strident, yet thoroughly present and convincing. We believe this dossier dedicated to the Biennial captures the multiple conceptual, visual, and historical layers with which curators Ana Janevski and Tevž Logar worked, and we are delighted to share several deeply thoughtful and committed reflections on the exhibitions and artists present in Timișoara.

The title of this year's biennial, translated as *Bounded Histories, Hidden Tales*, highlights a weaving of perspectives unfolding in succession, micro-histories and macro-histories, all contributing to a vision of past, present, and future, where monolithic narratives clash with subjectivity and the plurality of exceptions. The curators of the biennial regarded borders, silences, and echoes as nodes along a path toward understanding history and its continual return in new forms, time and again, testing the human capacity to harmonize contrasts and overcome polarization. In this sense, all the texts in this dossier return to the idea of authenticity, as observed by their authors in relation to the exhibited works and the consciously poetic curatorial approach.

Liliana Mercioiu Popa analyzes connections between the biennial's spaces starting from the idea of their "own sound timbres" and "echoes". For her, the selection filter of the works discussed relates to the vibration – whether literal (the sound of the works themselves) or figurative (emotional energy, atmosphere, historical tension) – of each section of the biennial and the way it propagates into the other spaces, creating a network of correspondences. To support these ideas, Liliana Mercioiu Popa operates by selecting a series of works, suggesting the existence of dialogues that are at times obvious and at other times unexpected. The author seems to perceive each exhibition space as an entity that cannot be consumed exclusively *in situ*, but one that propagates through time and space, tying contexts and histories, shaping the way we perceive and interpret reality.

Bogdan Ghiu's text further elaborates on the idea of resonance while likewise highlighting the resilience behind the curatorial gesture. While the art world usually seeks the clamor of "hyper-biennials," this time, the proposal of a "micro-biennial" opens, in the writer's view, the path toward subdued emotions. The extra-visual dimension of this biennial is very well captured by Ghiu

Liliana Mercioiu Popa analizează conexiunile dintre spațiile bienalei plecând de la ideea de „timbre sonore proprii” și „ecouri”. Pentru ea, filtrul de selecție al lucrărilor discutate ține de vibrația – fie la propriu (sunetul lucrărilor *per se*), fie la figurat (energia emoțională, atmosfera, tensiunea istorică) – fiecărei secțiuni a bienalei și de modul în care aceasta se propagă în celelalte spații, creând o rețea de corespondențe. Pentru a-și argumenta aceste idei, Liliana Mercioiu Popa selectează o serie de lucrări, sugerând existența unor dialoguri uneori evidente, alteori neașteptate. Autoarea pare să perceapă fiecare spațiu expozițional ca pe o entitate care nu se lasă consumată exclusiv *in situ*, ci se propagă în timp și spațiu legând contexte și istorii, modelând felul în care percepem și interpretăm realitatea.

Apoi, textul lui Bogdan Ghiu detaliază și mai mult ideea de rezonanță și surprinde, totodată, reziliența din spatele gestului curatorial. Dacă lumea artei caută, de obicei, vacarmul unor „hiper-bienale”, de data aceasta, propunerea unei „micro-bienale” deschide, în opinia scriitorului, drumul spre emoțiile în surdină. Dimensiunea extra-vizuală a acestei bienale este foarte bine surprinsă de Ghiu prin definirea unui nou regim al artei contemporane și al relației cu arta, care trebuie „ascultată” pentru a „auzi” lumea.

Mai departe, textul Ralucăi Nestor Oancea, publicat inițial în varianta extinsă în *Most Magazine*, analizează în detaliu lucrările „nodale” ale Bienalei, punând accent pe noile producții ale unor artiste precum Alle Dicu, Lorena Cocioni, Ana Adam, dar și lucrări foarte puternice adaptate contextului bienalei, cum ar fi cele semnate de Larisa Sitar, Ghenadie Popescu sau Manuel Pelmuș. În analiza foarte amănunțită a acestora, Raluca revine la ideea „actualizării spectrale a trecutului” ca o formă de subversiune a timpului liniar și omogen, inaccesibil prezentului. Bienala deschide o breșă spre activarea unor istorii ce pot fi repovestite prin intermediul artei.

Textul Mariei Sârbu ia forma unui studiu de caz asupra modului în care procesele creative se pot intersecta și se pot modela reciproc în cadrul unui context expozițional ce își propune o „stare de deschidere”. Analiza aprofundează o singură astfel de situație a „complicităților tăcute”, cea creată între artista canadiană Kapwani Kiwanga și artista locală Silvia Moldovan. Maria Sârbu ne arată cum proiectului participativ al artistei Kapwani Kiwanga, „Pozitiv-Negativ (Morfologie)”, i se adaugă un strat suplimentar de semnificații – legat de ideea îngrijirii și a vindecării, a transformării și reconcilierii – prin interacțiunea cu activitatea ecologică și artistică a Silviei Moldovan, la sanctuarul Sepale. Sepale funcționează ca un spațiu de îngrijire a păsărilor și de acțiune comunitară, iar în contextul bienalei, a devenit gazda unei întâlniri în jurul focului, ce a generat cenușa folosită apoi pentru realizarea unor vase ceramice din instalația artistei canadiene.

În completarea acestor texte, interviul realizat de Gabriela Robeci cu Tevž Logar vine să dezvăluie în mod direct percepția curatorului despre procesul de lucru și despre impactul bienalei asupra scenei regionale de artă, concluzionând cu câteva gânduri legate de potențialul pe care metodologia curatorială a ecoului l-ar putea avea în alte contexte.

Dana Kavelina, *Taki Pejzaz*, animație stop-motion, 2023
Dana Kavelina, *Taki Pejzaz*, stop-motion animation, 2023.

through the definition of a new regime of contemporary art and of our relationship with art, one that must be "listened to" in order to "hear" the world.

Moving on, Raluca Nestor Oancea's text, originally published in its extended version in *Most Magazine*, offers a detailed analysis of the "nodal" works of the Biennial, emphasizing new productions of artists such as Alle Dicu, Lorena Cocioni, and Ana Adam, as well as very powerful works adapted to the context of the Biennial, such as those by Larisa Sitar, Ghenadie Popescu, or Manuel Pelmuș. In her thorough analysis, Raluca returns to the idea of "the spectral updating of the past" as a form of subverting linear and homogeneous time, which remains inaccessible to the present. The Biennial thus opens a breach toward the activation of histories that can be retold through art.

Maria Sârbu's text takes the form of a case study on how creative processes can intersect and shape one another within an exhibition context aiming to foster a "state of openness". The analysis focuses on a single such situation of "silent complicities", created between Canadian artist Kapwani Kiwanga and local artist Silvia Moldovan. Maria Sârbu shows us how Kapwani Kiwanga's participatory project, *Positive-Negative (Morphology)*, acquires an additional layer of meaning – connected to the ideas of care and healing, transformation and reconciliation – through its interaction with Silvia Moldovan's ecological and artistic activity at the Sepale sanctuary. Sepale functions as a space for bird care and for community action, and in the Biennial's context, it became the host of a fire camp, which generated ash later used in the creation of ceramic vessels featured in the Canadian artist's installation.

In completing these texts, Gabriela Robeci's interview with Tevž Logar directly reveals the curator's perception of the working process and of the Biennial's impact on the regional art scene, concluding with a few reflections on the potential the curatorial methodology of the echo might hold in other contexts.

Translated by Andrei Mateescu

CURATORIIND ISTORII LA ART ENCOUNTERS: POVESTIRI CU TEVŽ LOGAR

CURATING HISTORIES AT ART ENCOUNTERS: TELLING TALES WITH TEVŽ LOGAR

Text: Gabriela Robeci

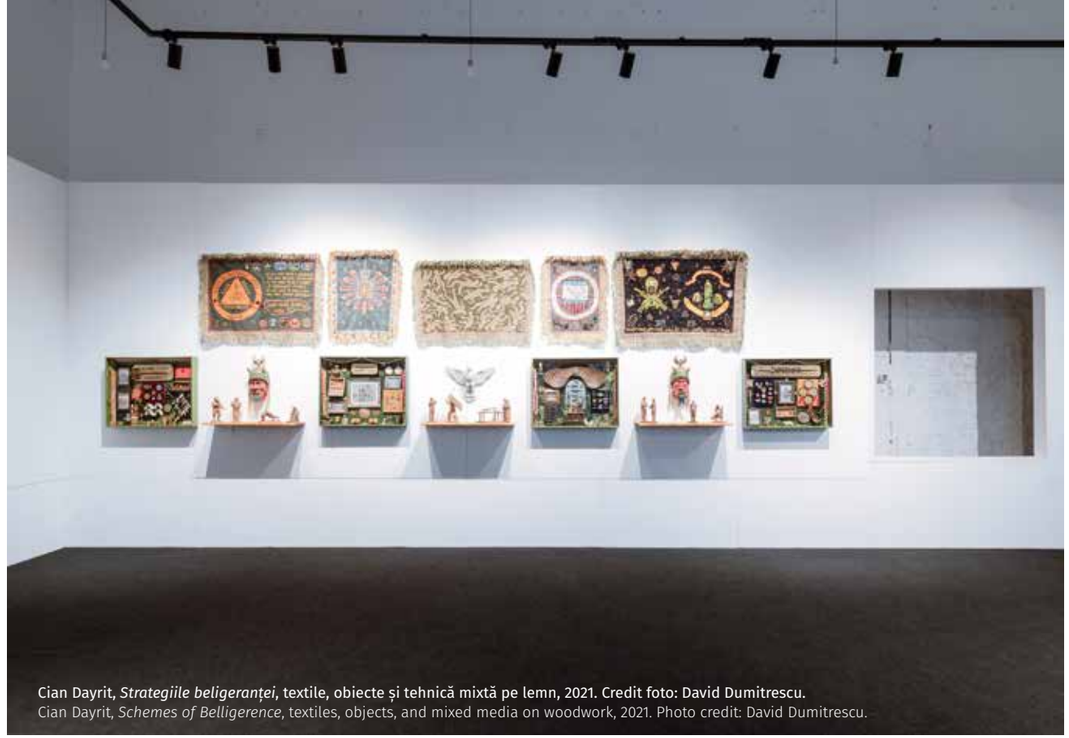
Bienala Art Encounters a captivat în mod constant publicul cu întrebări provocatoare și teme care dau de gândit. Această ediție nu face excepție. „Bounding Histories, Whispering Tales" [„Istorii îngrădite. Povești tăinuite"] leagă evenimente istorice globale și locale de povești individuale ale unor persoane modelate de transformări politice și sociale.
Tevž Logar a fost unul dintre co-curatorii celei de-a șasea ediții a Bienalei Art Encounters, care a avut loc între lunile mai-iulie 2025, la Timișoara. Conceptul curatorial unic a fost rezultatul viziunii sale conturate de experiența ca director artistic, curator, lector și autor, concentrându-se pe teme contemporane, dar și a colaborării strânse cu Ana Janevski. De-a lungul carierei sale, Tevž Logar a curatoriat expoziții precum „Accretions II" (2011), „Tanja Ostojić: Body, Politics, Agency" (2012), „Ulay: Irritation (2015), „Ulay: I Other"

Veronika Hapchenko, *Fântâna de aur*, acrilic și cerneală pe pânză, 215x 155 cm, 2023. Credit foto: Szymon Sokołowski
Veronika Hapchenko, *Golden Fountain*, acrylic and ink on canvas, 215x155 cm, 2023. Photo credits: Szymon Sokołowski.

Ghenadie Popescu, *Mâța fără nume*, Scurtmetraj animat, 16:00', 2022. Parte din programul de screening al Bienalei.
Ghenadie Popescu, *No Name Cat*, short film animation, 16:00', 2022. Part of the Biennale's screening program.

The Art Encounters Biennial has consistently engaged its audience with probing questions and thought-provoking themes. This edition is no different. "Bounding Histories, Whispering Tales" connects global and local historical events with personal stories from individuals shaped by political and social transformations.
Tevž Logar was one of the co-curators of the 6th Art Encounters Biennial (Bounding Histories. Whispering Tales) in Timișoara, taking place from late May until July 2025. The unique curatorial concept was possible thanks to his vision shaped by his experience as an artistic director, curator, lecturer and author, focusing on contemporary topics, but also thanks to his close collaboration with Ana Janevski. Throughout his career, Tevž Logar has curated exhibitions such as "Accretions II" (2011), "Tanja Ostojić: Body, Politics, Agency" (2012), "Ulay: Irritation" (2015), "Ulay: I Other (2017), When in Doubt, Go to a Museum" (2021), "Larisa Sitar: Robust Boast" (2022), "Lost in the Moment That Follows, The Ovidiu Șandor Collection" (2023), and the 54th Zagreb Salon Triennial – "Without Anesthesia" (2019).

Gabriela Robeci: Tevž Logar, you co-curated, together with Ana Janevski, a diverse array of tales into a cohesive exhibition that broadens perspectives. Can you recall any artistic, cultural, or curatorial experiences from your careers that significantly expanded your own viewpoints?
Tevž Logar: Many different elements have shaped my viewpoints. A key one is my long-term exchange with colleagues, which also includes my relationship with Ana. We first met 20 years ago at a curatorial school in



Cian Dayrit, *Strategiile beligeranței*, textile, obiecte și tehnică mixtă pe lemn, 2021. Credit foto: David Dumitrescu.
Cian Dayrit, *Schemes of Belligerence*, textiles, objects, and mixed media on woodwork, 2021. Photo credit: David Dumitrescu.

(2017), „When in Doubt, Go to a Museum" (2021), „Larisa Sitar: Robust Boast" (2022), „Lost in the Moment That Follows, The Ovidiu Șandor Collection" (2023) și cea de-a 54-a ediție a Trienalei Salonului din Zagreb – „Without Anesthesia" (2019).

Gabriela Robeci: Tevž Logar, împreună cu Ana Janevski, ați co-curatoriat o serie diversă de povestiri într-o expoziție coerentă care lărgește perspectivele. Vă amintiți vreo experiență artistică, culturală sau curatorială din cariera voastră care v-a lărgit semnificativ propriile puncte de vedere?
Tevž Logar: Multe elemente diferite mi-au format punctele de vedere. Unul dintre cele mai importante este schimbul de idei pe termen lung cu colegii mei, care include și relația mea cu Ana. Ne-am cunoscut acum 20 de ani la o școală de curatoriat din Erevan, Armenia, și am păstrat legătura de atunci, devenind, în cele din urmă, prieteni apropiați.
La fel de importante sunt colaborările mele cu artiști. Munca intensă cu artiștii croați Željko Jerman și Goran Trbuljak m-a condus la o implicare mai profundă în Noua Practică Artistică. Dincolo de asta, am construit colaborări de lungă durată cu artiști precum Ulay, Tanja Ostojić, Vadim Fishkin, Jasmina Cibic, Irwin, Iñaki Bonillas, Ištvan Išt Huzjan, Raluca Popa, Alban Muja și Vlatka Horvat.
De asemenea, trebuie să subliniez rolul meu de director artistic al Galeriei Škuc, unde mi-am dezvoltat practica curatorială, mi-am rafinat abordarea în colaborarea cu artiștii și am dobândit o înțelegere clară a importanței colaborării atât la nivel regional, cât și internațional.

GR: După ce ai observat mai întâi Timișoara și Bienala Art Encounters în mod obiectiv, din afară, și acum în mod subiectiv, în calitate de curator, ce rol crezi că joacă orașul și bienala în dezvoltarea culturală a regiunii?

Yerevan, Armenia, and have stayed in contact ever since – eventually becoming close friends.
Equally important are my collaborations with artists. My intensive work with Croatian artists Željko Jerman and Goran Trbuljak led to a deeper engagement with the New Artistic Practice. Beyond that, I have built long-term collaborations with artists such as Ulay, Tanja Ostojić, Vadim Fishkin, Jasmina Cibic, Irwin, Iñaki Bonillas, Ištvan Išt Huzjan, Raluca Popa, Alban Muja, and Vlatka Horvat.
I should also highlight my role as artistic director of Škuc Gallery, where I developed my curatorial practice, refined my approach to working with artists, and gained a clear understanding of the importance of both regional and international collaboration.

GR: Having first observed Timișoara and the Art Encounters Biennial objectively from the outskirts, and now subjectively as a curator, what role do you think the city and the biennial play in the cultural development of the region?
TL: Without a doubt, the biennial and the foundation's other activities play a vital role in the region. This view is not only mine but also shared by many people I spoke with during the preparation of the biennial. I believe Timișoara is a crucial anchor for the identity of the biennial, particularly in fostering subtle connections between the local and the international. Beyond its rich history and vibrant art scene that serves as a good base for a biennial, Timișoara also holds great potential for cultivating a broader public for contemporary art. In this sense, the city provides significant opportunities for the biennial's growth.

GR: The Banat and Vojvodina regions, where Timișoara is located, have historically been contested by major political powers. Such regions often carry legacies of violence, resistance, displacement, need for belonging

ECOURI, MICRO-ISTORII ȘI GEOGRAFII ORIZONTALE LA ART ENCOUNTERS

ECHOES, MICRO-HISTORIES, AND HORIZONTAL GEOGRAPHIES AT ART ENCOUNTERS

Text: Raluca Oancea

Ediție aniversară ce marchează un deceniu de activitate culturală neîntreruptă a Fundației Art Encounters, bienala „Bounding Histories. Whispering Tales”, vernisată la Timișoara la finalul lunii mai 2025, certifică puterea artei de a transforma și reașeza un oraș pe harta lumii. Totodată, manifestarea deschide un spațiu al *entanglement*-ului și al continuității, ce face posibilă transgresarea oricărei dihotomii metafizice – corp / lume, vizibil / invizibil, subiect / obiect –, precum și a oricărei diferențe de gen, rasă sau geografie politică. Această logică a continuității este susținută nu doar de conceptul curatorial, ci și de profilul celor doi curatori, Ana Janevski și Tevž Logar, autentici *cetățeni ai lumii* (*kosmopolîtai*), greu de redus la o naționalitate sau la un unic *loc al locuirii*, buni cunoscători ai artei din Europa Centrală și de Est și totodată conectați cu instituții artistice de prestigiu din Vest, precum Muzeul de Artă Modernă din New York, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo din Torino sau VOX din Montreal.
Titlul bienalei, „Bounding Histories. Whispering Tales” („Istorii îngrădite, povești tăinuite”), reconfirmă ipoteza continuității, extinsă la nivel cultural, cât și spațio-temporal. Printre conceptele cheie se distinge, în acest sens, *ecoul*, diferențiat subtil de simpla repetiție și urmărit pe palier ideologic, spațio-temporal și, mai ales, istoric, în cheie benjaminiană, ca formă de actualizare spectrală a trecutului. Modul în care proiectele artistice reactivează micro-istorii ale Timișoarei, punându-le în legătură cu narațiuni pereche din Europa de Est sau din Sudul Global, amintește, în opinia mea, critica lui Walter Benjamin la adresa istorismului și a reducerii istoriei la o simplă înșiruire de fapte înghețate într-un timp liniar, omogen. Astfel, lucrările celor 64 de artiști și grupuri invitate demonstrează că istoria nu este o linie continuă, ci o colecție de momente destinale, ce pot răsuna din nou când prezentul o cere. În acord cu Benjamin, istoria se arată a fi vie, iar trecutul, gata să fuzioneze cu prezentul într-un *ecou* ce nu este un simplu reflex, ci un act de iluminare și reconfigurare critică. Nu trecutul în sine revine, așadar, în acest proces, ci rezonanța lui într-un moment de criză, precum este cel traversat azi, când spectrul fascismului și al naționalismului radical bântuie lumea din Europa până în America.
„Bounding Histories. Whispering Tales” a inițiat o inedită arheologie a celor trei spații de expunere – Comenduirea Garnizoanei (fostă clădire militară), Faber (fostă fabrică), ISHO Art Encounters (fostă fabrică și grădiniță) –, ce își propune „să perie istoria în răspăr”[1], reactivând un trecut al cărui *ecou* prezentul este pregătit să îl asculte. Reținem că „a articula istoric trecutul nu înseamnă a-l cunoaște *așa cum a fost de fapt*”[2], o sintagmă, de altfel,

Lorena Cocioni, *Apparatus*, placaj de mesteacăn, ceramică glazurată, săpun, chit, oțel, 100x40x180 cm, 2025. Credit foto: David Dumitrescu.
Lorena Cocioni, *Apparatus*, birch plywood, glazed ceramic, soap, grout, steel, 100x40x180 cm, 2025. Photo credit: David Dumitrescu.

An anniversary edition marking a decade of uninterrupted cultural activity by the Art Encounters Foundation, the *Bounding Histories. Whispering Tales* biennial, inaugurated in Timișoara at the end of May 2025, attests to the power of art to transform and put a city back on the world map. At the same time, the event opens a space of *entanglement* and continuity, allowing for the transgression of any metaphysical dichotomy – body/world, visible/invisible, subject/object – as well as differences of gender, race, or political geography. This logic of continuity is supported not only by the curatorial concept but also by the profile of the two curators, Ana Janevski and Tevž Logar, authentic *citizens of the world* (*kosmopolitai*), difficult to reduce to a single nationality or *place of dwelling*, connoisseurs of Central and Eastern European art, while remaining closely connected to

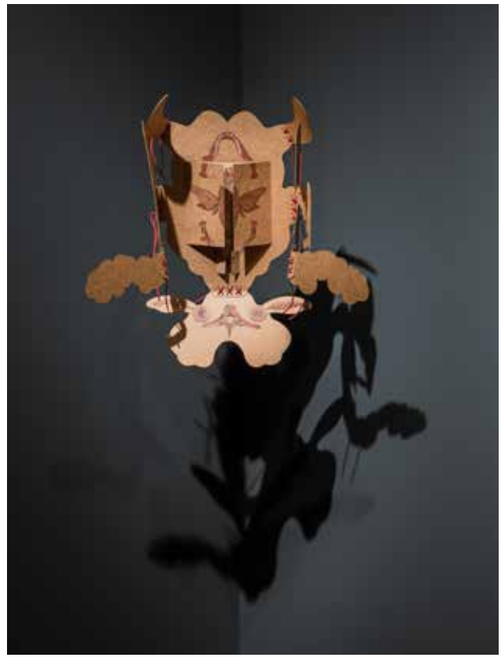
vidată de sens, ci a permite prezentului să *aprindă* anumite straturi latente ale unui trecut care, prin acest proces, se rescrie, adunând valențe și interpretări.
Un exemplu remarcabil este proiectul *Prima mea comoară* (2025), realizat special pentru Art Encounters de Alle Dicu, care a participat la o rezidență în Timișoara, aprofundând istoria zonei din jurul hub-ului creativ Faber. Este vorba, mai precis, despre cartierul Fabric, un nucleu muncitoresc populat încă din perioada interbelică de o comunitate etnică diversă (germani, maghiari, români, evrei, sârbi) unde, după anii 1950, s-au concentrat numeroase fabrici și ateliere precum 1 Iunie, Bumbacul, Guban, Elba. Dintre acestea, artista s-a concentrat pe fabrica de textile 1 Iunie, pilon industrial major, cu mii de lucrători, mai ales femei, care a jucat un rol esențial în dezvoltarea cartierului, oferind locuri de muncă și structură socială. Prin munca lor în fabrică, adesea în condiții grele, multe femei din Timișoara au dobândit o formă de independență economică. Treptat, s-a conturat o comunitate feminină solidară, articulată în jurul sprijinului reciproc și al apartenenței la același ritm industrial.
Ceea ce a adresat direct Alle Dicu prin lucrarea intermedială ce combină filmul și fotografia cu poezia este criza trăită de aceste femei odată cu falimentul și dezintegrarea fabricii în anii 1990: nostalgia pentru destrămarea rețelei sociale care le susținea, dezorientarea și însingurarea cu care s-au confruntat. În acest scop, artista propune o spațialitate tridimensională de tip panopticon, în care o serie de televizoare sunt așezate în cerc, asemeni unor ochi ce privesc și, simultan, sunt priviți înapoi, asemeni unor celule supravegheate de un ochi virtual, invizibil. În plus, ecranele acestor televizoare urmăresc un personaj feminin care străbate încet o clădire fantomatică, ale cărei balcoane pustii reiau aceeași geometrie circulară. Dar *punctum*-ul lucrării nu este femeia care pășește sau fumează absent, retrasă într-un halat alb, ci rochia neagră pe care a întins-o la uscat în noaptea întunecată. După cum mărturisește artista, proiectul include și o analogie între tragedia postcomunistă a fabricii timișorene de textile și tranziția dificilă a Republicii Moldova către capitalismul sălbatic. Paralela s-a construit plecând de la o scenă din romanul *Grădina de sticlă* de Tatiana Țibuleac, în care un copil sărac privește cu fascinație rufele care îngheață pe sârmă în aerul aspru al iernii, transpirând o (primă) „comoară” de mii de picături strălucitoare ca diamantele.
O altă lucrare produsă special pentru Bienala Art Encounters 2025 este *Apparatus*, o instalație din placaj de mesteacăn, ceramică glazurată, săpun, chit și oțel, pe care artista Lorena Cocioni o plasează în același teritoriu al continuității și interferenței artelor vizuale cu designul și arhitectura.
Amplasată, la rândul ei, în spațiul Faber, fostă fabrică de ulei și săpun, lucrarea introduce o siluetă masivă cu piele de ceramică și tentacule metalice, lansând un discurs ce vizează ritualurile de spălare și noțiunea de intimitate, inspirate de interioarele băilor franceze din anii 1970 – o combinație inedită de modernism funcțional, influențe pop și o doză de extravagant domestic în culori calde, psihedelice – plăcile de ceramică adoptă nu doar nuanțe, ci și forme neobișnuite: hexagoane neregulate, siluete organice care trimit mai curând la lumea microorganismelor decât la o geometrie aseptică, perfectă. Acest univers, cu Influențe *space age* și accente *retro-glam*, chestionează rolurile multiple

prestigious Western institutions such as the Museum of Modern Art in New York, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin, and VOX in Montreal.
The title of the biennial, *Bounding Histories. Whispering Tales*, reinforces the hypothesis of continuity, extending across both cultural and spatio-temporal levels. Among the key concepts that stand out in this regard is the notion of *the echo*, subtly distinguished from mere repetition and explored on ideological, spatio-temporal, and especially historical levels, in a Benjaminian sense, as a form of spectral actualization of the past. The way in which the artistic projects reactivate the micro-histories of Timișoara, connecting them with parallel narratives from Eastern Europe or the Global South, recalls, in my view, Walter Benjamin's critique of historicism and of reducing history to a mere succession of facts frozen in a linear, homogeneous time. The works of the 64 invited artists and groups thus demonstrate that history is not a continuous line, but a collection of destinal moments that can resonate again when summoned by the present. In line with Benjamin, history proves to be alive, and the past ready to merge with the present in an *echo* that is not a mere reflection but an act of illumination and critical reconfiguration. What returns in this process is not the past itself, but its resonance, awakened in a moment of crisis like the one we are living today, as the specter of fascism and radical nationalism haunts the world, from Europe to the Americas.
Bounding Histories. Whispering Tales thus initiated a novel archaeology of the three exhibition spaces – the Garrison Command (a former military building), Faber (a former factory), and ISHO Art Encounters (formerly a factory and kindergarten) – aiming to "brush history against the grain"[1] by reactivating a past whose *echo* the present is now ready to hear. We should remember that "to articulate the past historically does not mean to recognize it *the way it really was*"[2], a phrase which, taken literally, is emptied of meaning, but rather to allow the present to *ignite* certain latent layers of a past which, through this very process, is rewritten, gathering new valences and interpretations.
A remarkable example is the project *My First Treasure* (2025), created especially for Art Encounters by Alle Dicu, following a residency in Timișoara during which the artist explored the history of the area surrounding the Faber creative hub. More specifically, the project focuses on the Fabric neighborhood, a working-class nucleus inhabited since the interwar period by a diverse ethnic community (Germans, Hungarians, Romanians, Jews, Serbs), where, after the 1950s, numerous factories and workshops, such as "1 Iunie," "Bumbacul," "Guban," and "Elba", were concentrated. Among these, the artist focused on the "1 Iunie" textile factory, a major industrial pillar employing thousands of workers, mostly women, which played a crucial role in the neighborhood's development, offering not only jobs but also a form of social structure. Through their labor, often under difficult conditions, many women in Timișoara achieved a measure of economic independence. Gradually, a supportive female community took shape, grounded in mutual aid and a shared sense of belonging to the same industrial rhythm. What Alle Dicu directly addressed through her intermedial work combining film and photography with poetry, is the crisis experienced by these women following the bankruptcy and disintegration of the factory in the 1990s: the nostalgia for the collapse of the social network that once supported them, the

ART ENCOUNTERS VI UN PARIU CÂȘTIGAT
A WINNING GAMBLE

Text: Bogdan Ghiu

Față de bienalele masive, *blockbuster* sau campionate mondiale de artă – sau, de ce nu, expoziții universale de artă –, mai apropiate de târgurile de artă (sau concepute tocmai ca vitrină, ca preambul sau ca pandant – abia mascat – al acestora, exemplul tipic constituindu-l de multă vreme cuplul Veneția-Basel), deci de comerțul global cu artă contemporană, care determină și chiar definește (uneori deformându-le) tendințele și lista de nume, impunând logica vorace a pieței (aflată în permanentă căutare, vampirică, de „sânge proaspăt") în sfera sau, mai curând, câmpul deloc pure ale artei (*piața* intrând aici în combinații dintre cele mai ciudate și mai „oculte" cu *politicul*, determinând, astfel, o cel puțin dublă, dar definitorie, *heteronomie* a artei contemporane), pentru și într-un astfel de peisaj al exhibării încadrate a artei contemporane, așadar, o micro-bienală precum cea de-a șasea ediție a Bienalei Art Encounters, din Timișoara, poetic, șoptit intitulată „Bounding Histories. Whispering Tales" (30 mai – 13 iulie 2025), curatoriată de Ana Janevski și Tevž Logar în trei spații timișorene deja consacrate artei contemporane (Comenduirea Garnizoanei – o fostă clădire militară din Piața Libertății –, sediul Fundației Art Encounters – fostă fabrică de lână și textile și, apoi, grădiniță – și spațiul Faber – fosta fabrică Azur), a putut apărea ca o dezamăgire, dat fiind că a fost o bienală, ca să spun așa, de „cameră". Atât de mult s-a obișnuit, vai, însăși lumea artei (artiștii, galeriștii, dealerii, curatorii și jurnaliștii, aceștia din urmă, mai degrabă comunicatori decât critici) cu totalitarele și absolutistele macro- sau hiper-bienale, încât o micro-bienală precum cea timișoreană de anul acesta putea, repet, cel puțin într-o primă fază, în loc să surprindă polemic și să provoace în minus, nu în plus, prin diminuare și reținere, nu prin exces, să descumpănească, dacă nu chiar să nemulțumească. Nu era, însă, vorba, poate, decât de o potrivire și de o adaptare, de o reglare, să zicem, rezilientă pe mai multe planuri. În primul rând, era vorba de virtuozitatea de a realiza, totuși, eficient, coerent, o bienală locală, regională, *de criză*, adică, repet, perfect adaptată actualelor vremuri austere, în care excesul a trecut în mod hotărât de partea răului, a distrugerii, a inegalităților, dezechilibrelor și dominațiilor de tot felul, fiind mai degrabă încadrabil ca obscen și hidos. Și, apoi, în chiar sânul tendințelor „societale" ale artei contemporane, se poate vorbi, în cazul acestei bienale, de o soluționare realistă, sobră, onestă – pragmatic-etică – a discrepanței dintre macro-bienale și accentul tot mai intens pus în arta actuală pe afect, pe sensibilitate, pe emoție chiar, într-un cuvânt, pe *surdină*. Cum să percepi preamăritele șoapte ale artei contemporane în vacarmul de Luna Park al Veneției supraturistificate, de exemplu? Nu, *registrul* etic, estetic și politic adecvat acestei „feminizări" (fără nimic peiorativ, dimpotrivă) manifeste, ca echilibrare și recuperare, în arta contemporană nu



Robert Gabris, *Carte anatomică pliabilă*, desene, dimensiuni variabile, 2023. Credit foto: Andrei Infinit.
Robert Gabris, *Anatomical Folding Book*, drawings, variable dimensions, 2023. Credit foto: Andrei Infinit.

Compared to massive biennials, blockbuster exhibitions, world art championships – or, for that matter, universal art exhibitions – which aren't that different from art fairs (or designed precisely as showcases, preludes, or barely disguised counterparts to them, with Venice and Basel being typical examples for a long time now), thereby the global trade in contemporary art, which determines and even defines (sometimes distorting) trends and the list of names, imposing the voracious logic of the market (in a permanent, vampiric search for "fresh blood") in the sphere or, rather, the not-so-pure field of art (the *market* gets mixed up in the weirdest and most "occult" ways with *politics*, creating at least a double, but defining, *heteronomy* of contemporary art), for and in such a landscape of framed contemporary art exhibitions, therefore, a micro-biennial such as the sixth edition of the Art Encounters Biennial in Timișoara, poetically and subtly titled "Bounding Histories. Whispering Tales" (May 30 – July 13, 2025), curated by Ana Janevski and Tevž Logar in three Timișoara spaces already dedicated to contemporary art (the Garrison Command – a former

îl poate constitui decât o micro-bienală de criză (criză speculată *pozitiv* ca ocazie estetică favorabilă), așa cum a fost aceasta a șasea ediție a bienalei timișorene. Trebuie, însă, să mărturisesc că și pe mine mă iritase (vag) atât titlul (vag) al bienalei, „Bounding Histories. Whispering Tales", atunci când parcursesem dosarul de presă trimis de organizatori, cât și, intrând apoi în amănunte, conceptul central al argumentului curatorial: cel de *ecou*.
Nimic mai vag și mai inconsistent, nu-i așa, decât ecoul. Mi-am zis: concept încropit, fals concept, simulacru de concept. Și totuși...

Cian Dayrit, *Strategiile beligeranței*, textile, obiecte și tehnică mixtă pe lemn (detaliu), 2021. Credit foto: David Dumitrescu.
Cian Dayrit, *Schemes of Belligerence*, textiles, objects, and mixed media on woodwork, (detail), 2021. Photo credit: David Dumitrescu.

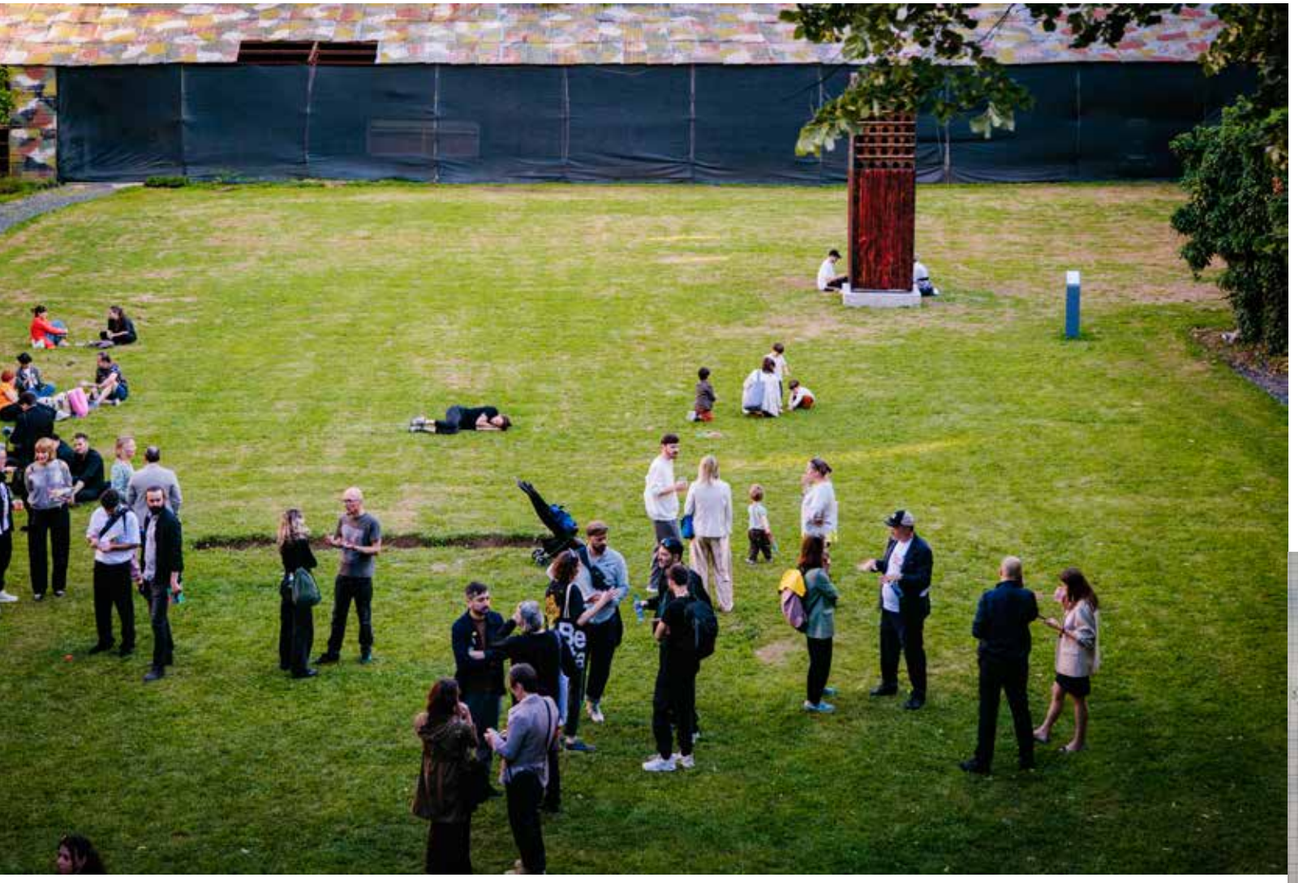
Conceptul „slab" sau „moale" (cum spunea cândva Vattimo) de ecou presupune și promovează o dimensiune extra-vizuală, hotărât sonoră și auditivă, în ceea ce privește relația sau întâlnirea (cum spuneau, mai recent, Baptiste Morizot și Estelle Zhong Mengual) cu arta. Un regim mai potrivit acesteia, cu atât mai mult în condițiile „audificării" și „tactilizării", ale de-vizualizării (sau periferizării și de-centrării, altfel spus, contra(de) balansării supremației occidental-teoretice a văzului) din arta contemporană a (cel puțin) ultimului deceniu. O binevenită reglare și adaptare conceptual-curatorială, deci, la prezentul nu numai al artei contemporane, ci și al ceea ce constituie, în general, regimul contemporan al artei și al relației cu arta: pentru a putea fi percepută, pentru a putea să lucrezi cu ea, arta trebuie, poate, mai curând *ascultată*. Și abia *ascultând* arta vom putea să ne mărim șansele de *a auzi* lumea. Și de *a ausculta* (clinic, diagnostic, filosofic) actualitatea.
În paralel cu cel de *rezonanță* (propus în principal de Hartmut Rosa, ca antidot la accelerarea-alienare), conceptul de *ecou* mi se pare, deci, nu un concept încropit, ci de-a dreptul un prim pas pe calea cea bună, pentru *a alinia* publicul, arta și actualitatea, a le face să (re)intre în rezonanță, să *„rezoneze"* (rațiunea rezonantă, rațiunea-ecou, ce minunat cuvânt-concept bine localizat). Un concept cu adevărat contemporan, în înțeles strict. Adică localizat. Un bun concept de *revenire* la artă și la realitate. La registrul lor ontologic actual.
Cea de-a șasea ediție a Bienalei Art Encounters a fost, apoi, o bienală dedicată, aplicat, *orașului Timișoara*, ascultării și auzirii lui în / prin mai multe puncte, privilegiate sau nu, dar bogate în „straturi" istorice,

military building in Piața Libertății –, the headquarters of the Art Encounters Foundation – a former wool and textile factory, and then a kindergarten – and the Faber space – the former Azur factory), may have come as a disappointment, given that it was a "chamber" biennial, so to speak. Unfortunately, the art world (artists, gallery owners, dealers, curators, and journalists, the latter being more communicators than critics) has become so accustomed to totalitarian and absolutist macro- or hyper-biennials that a micro-biennial such as this year's in Timișoara could, once again, at least in the initial phase, instead of provoking controversy and causing a stir, not in a negative sense but rather through understatement and restraint rather than excess, it could have disappointed, if not downright dissatisfied.
However, it was perhaps just a matter of adjustment and adaptation, of a resilient adjustment, so to speak, on several levels. First of all, it was a matter of the virtuosity of efficiently and coherently organizing a local, regional, *crisis* biennial, that is, once again, perfectly adapted to the current austere times, in which excess has decisively turned to the side of evil, destruction, inequality, imbalance, and domination of all kinds, being more likely to be classified as obscene and hideous. And then, at the very heart of the "societal" trends in contemporary art, in the case of this biennial, we can talk about a realistic, sober, honest – pragmatic-ethical – solution to the discrepancy between macro-biennials and the increasingly intense emphasis in contemporary art on affect, sensitivity, even emotion, in a word, on *subtlety*. How can one perceive the much-vaunted whispers of contemporary art in the Luna Park-like hubbub of over-touristed Venice, for example? No, the ethical, aesthetic, and political register appropriate to this "feminization" (without any pejorative connotation, on the contrary) manifested as a balancing and recuperative force in contemporary art can only be a micro-biennial of crisis (a crisis speculated on *positively* as a favorable aesthetic opportunity), as was this sixth edition of the Timișoara Biennial.
I must confess, however, that I too was (vaguely) irritated by both the (vague) title of the biennial, "Bounding Histories. Whispering Tales," when I looked through the press kit sent by the organizers, and, upon further examination, by the central concept of the curatorial argument: that of "echo."
Nothing vaguer and more inconsistent than echo, right? I thought to myself: a makeshift concept, a false concept, a simulacrum of a concept. And yet...
The "weak" or "soft" (as Vattimo once said) concept of echo presupposes and promotes an extrasensory dimension, decidedly sonic and auditory, in relation to or encounter with art (as Baptiste Morizot and Estelle Zhong Mengual have more recently put it). A regime more suited to it, all the more so in the conditions of "audification" and "tactilization," of de-visualization (or peripheralization and de-centering, in other words, counterbalancing the Western-theoretical supremacy of sight) in contemporary art over (at least) the last decade. A welcomed conceptual-curatorial adjustment and adaptation, therefore, to the present not only of contemporary art, but also of what constitutes, in general, the contemporary regime of art and the relationship with art: in order to be perceived, in order to be able to work with it, art must, perhaps, rather be *listened to*. And only by *listening* to art will we be able to increase our chances of *hearing* the world. And of

CONEXIUNI INVIZIBILE. INTERSECȚII LA VEDERE

INVISIBLE CONNEXIONS. VISIBLE INTERSECTIONS

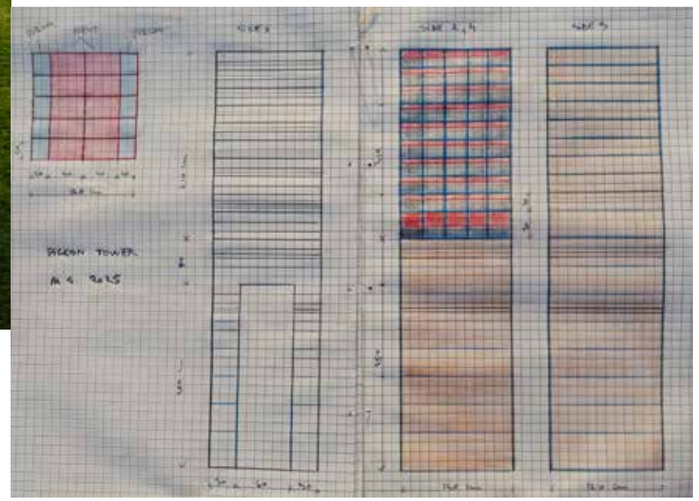
Text: Maria Sârbu



Vedere de la vernisaj. Plan secund: Silvia Moldovan, *Turnul porumbeilor*, instalație, 460x120x120 cm, 2025 și Kapwani Kiwanga, *Pozitiv-Negativ (morfologie)*, instalație, protocol, pământ și găleată, lingură ceramică cu glazură pe bază de cenușă, dimensiuni variabile, 2018-prezent. Credit foto: Remus Dăescu.
View from the opening. Second plan: Silvia Moldovan, *Pigeon Tower*, installation, 460x120x120 cm, 2025 and Kapwani Kiwanga, *Positive-Negative (morphology)*, installation, protocol, earth and bucket, ceramic spoon with ash-based glaze, variable dimensions, 2018-present. Photo credit: Remus Dăescu.

Eseul curatorial publicat de Ana Janevski și Tevž Logar în catalogul Bienalei „Art Encounters 2025" se încheie cu un scurt fragment care promite „elanul și vibrația unor narațiuni noi", o „stare de deschidere" cultivată de interacțiunea dintre lucrările de artă și memoria celor trei spații în care acestea au fost expuse.[1] Este o promisiune generoasă, un angajament asumat încă de la începutul elaborării conceptului curatorial. Istoria clădirilor ce găzduiesc bienala (Comenduirea Garnizoanei – fostă clădire militară –, sediul Fundației Art Encounters, unde într-o anumită perioadă funcționa creșa Fabricii Ilsa – și spațiile post-industriale ale centrului cultural Faber – foste hale ale Fabricii Azur), cu tot angrenajul moștenirii lor identitare, a conturat axele tematice principale. Vechile funcții ale acestor clădiri – de la disciplină militară la producție industrială și educație timpurie – au modelat felul în care curatorii au gândit relația dintre lucrări și spațiu, favorizând o lectură care activează memoria și, totodată, confruntă prezentul.
Prin urmare, „starea de deschidere" pe care și-au propus-o curatorii provine din decelarea acestor axe de convergență dintre urmele materiale ale unei istorii locale complicate și discursurile artistice globale actuale, ce vorbesc despre crize, traume și reziliență, despre apartenență, identitate și absență, despre grijă, solidaritate și vindecare.
O perspectivă și mai interesantă, pe care selecția curatorială o prefigurează, însă discret, ivită probabil pe parcurs, este cea a stării de deschidere născute la intersecția proceselor creative. Conexiunile autentice create între anumite proiecte ajung să sprijine adaptarea respectivelor discursuri artistice noului cadru de expunere, fără să-l denatureze. Este o metodologie ce corespunde viziunilor orientate spre

Silvia Moldovan, *Turnul porumbeilor*, schiță instalație, 2025. Prin amabilitatea artistei.
Silvia Moldovan, *The Pigeon Tower*, installation sketch, 2025. Courtesy of the artist.



The curatorial essay published by Ana Janevski and Tevž Logar in the Art Encounters 2025 Biennial catalog concludes with a brief excerpt that promises "the momentum and vibrancy of new narratives," a "state of openness" cultivated by the interaction between the artworks and the memory of the three spaces in which they were exhibited.[1] It is a generous promise, a commitment made from the very beginning of the curatorial concept's development. The history of the buildings hosting the biennial (the Garrison Command – a former military building –, the headquarters of the Art Encounters Foundation, where the Ilsa Factory nursery once operated – and the post-industrial spaces of the Faber cultural center – former halls of the Azur Factory), with all the mechanisms of their identity heritage, shaped the main thematic axes. The former functions of these buildings – from military discipline to industrial production and early education – shaped the way the curators conceived the relationship between the works and the space, favouring a reading that activates memory and, at the same time, confronts the present.
Therefore, the "state of openness" the curators have proposed stems from the deceleration of these axes of convergence between the material traces of a complicated local history and current global artistic discourses, which speak of crises, trauma and resilience, of belonging, identity and absence, of care, solidarity and healing.
An even more interesting perspective, which the curatorial selection discreetly foreshadows, emerging perhaps along the way, is that of the state of openness born at the intersection of creative processes. The authentic connections created between certain projects end up supporting the adaptation of those artistic discourses to the new exhibition framework, without distorting it. It is a methodology that corresponds to visions oriented towards profound human interactions and context-sensitive dynamics. Connections that cannot be presented in a classical form in the exhibition remain underlying, but significant. These unseen links, difficult to capture in tangible curatorial format, appear as resonances, as echoes of the direct transfer of knowledge.
One such invisible intersection, where silent complicities generate a new network of meanings, is that between the participatory project by Canadian artist Kapwani Kiwanga (b. 1978, Hamilton) and the Sepale Sanctuary near Timișoara, the extended framework of Silvia Moldovan's (b. 1983, Sânnicolau Mare) ecological and artistic activity, which I'll analyze here in accordance with the theoretical framework Gustavo Blanco-Well creates around the notion of ecologies of repair.[2]
Sepale was born in 2017, when Silvia Moldovan, an artist and activist, moved the place where she had been caring for injured or sick birds in Timișoara for years to Urseni. She thus laid the foundations for a sanctuary park, a broad platform where the rescue and sheltering of sick wild birds and community pigeons was complemented by Silvia's personal creative activity, as well as by hosting artistic events. Over time, Sepale has become a benchmark for ecological involvement, proposing a new way of living and interacting with non-human beings and the environment. A place where care and art become forms of everyday resistance.
As can be deduced from the selection presented at Art Encounters, Silvia's work is inevitably linked to her living among birds and caring for them. The series of

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

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA
EXHIBITIONS IN ROMANIA

MARIUS BERCEA
MENAJERIA DE STICLĂ
THE GLASS MENAGERIE

NEW TENANT / SUNSHINE NOIR
Artist: Marius Bercea
Curator: Tevž Logar
Galeria Jecza la Scânteia+, Casa Presei, București
17.05 – 13.07.2025

Text: Bogdan Ghiu

Marius Bercea, *Yucca*, ulei pe pânză, lumină neon, 197x140x10 cm, 2022-2025. Credit foto: Marius Popuț.
Marius Bercea, *Yucca*, oil on canvas, neon light, 197x140x10 cm, 2022-2025. Photo credit: Marius Popuț.

În primăvara lui 2025, Marius Bercea a poposit la București, instalându-și temporar tabăra (de rulote cu / despre artă) într-un nou spațiu rezidual recuperat de neobosiții antreprenori de la Scânteia+, în combinație cu foarte dinamica galerie timișoreană Jecza.
Nimic peiorativ, însă, sau glumeț, în alegerea, foarte atentă și îndelung chibzuită, de fapt, a cuvintelor de mai sus. Dimpotrivă. Marius Bercea este un creator și organizator de spații (în special intermediare, imaginar-reale), atât în tablouri, cât și în afara acestora. În acest sens, una dintre cheile expoziției „New Tenant / Sunshine Noir" ar putea s-o constituie figura masculină albă, 3D, care stă așezată *între* spațiul instalației (rulota cameră-scenă) și spațiul de poposire al expoziției căreia îi dă titlul: cu fundul în artă, cu picioarele pe pământ, și cu brațele încrucișate (stă? ține? rezistă?). Deși, tocmai, această separație și repartizare nu este deloc foarte sigură.
Instalațiile „parcate" de Bercea sunt un fel de case pe roți cu scene domestice intermediare (și intermediale), investigând trecerile dintre spațiul 3D al *teatrului* și spațiul 2d al *picturii*, în calitatea lor de convenții europene clasice ale reprezentării și ale jocului cu / de-a realitatea, *naturalizate cultural*, mobilizate, adică puse la propriu pe drumuri, pe roți, asemenea unor caravane, prin deșertul cosmic, lunar, solar, de necucerit al (a)teritoriului american, unde pot exista luări în posesie, dar condiția terestră de bază este aceea de chiriaș, iar strălucirea de deșert a soarelui se inversează, transvaluându-se ca „soare negru al Melancoliei", așa cum i se întrezărise, metafizic-oniric, lui Gérard de Nerval.
În memorabila expoziție-popas de la București, bi-dimensionalul trece în tri-dimensional, stă, se oprește, de fapt, în / pe *pragul* dintre, figurând ideea de trecere, comunicare și circulație dintre „stațiile" și treptele ontologice ale realului, tradiția picturii este în-scenată, denunțând dublul iluzionism pictură-teatru, dar nu pentru a-l distruge sau a-l spulbera, ci, dimpotrivă, pentru a „monstra" și pictura, și teatrul, cu permanentele treceri și praguri dintre ele, ca fiind tocmai spațiile noastre de viață, ceea ce numim realitate fiind ea însăși un spațiu înscenat, visat, jucat, proiectat, temporar, de trecere: oniric-metafizic.
Pentru că problema Americii, America-problemă, o constituie tocmai spațiul, cu iluziile, proiecțiile și fantasmele pe care le generează și care îl constituie, și care demultiplică la infinit *nebunia barocă* a spațiilor

In the spring of 2025, Marius Bercea arrived in Bucharest, temporarily setting up camp (with caravans with/about art) in a new residual space recovered by the tireless entrepreneurs at Scânteia+, in collaboration with the highly dynamic Jecza gallery in Timișoara.
However, there is nothing pejorative or humorous about the above words, which were in fact chosen very carefully and after much consideration. On the contrary. Marius Bercea is a creator and organizer of spaces (especially the intermediary, imaginative-real ones), both in paintings and outside them. In this respect, one of the keys to the "New Tenant / Sunshine Noir" exhibition could be the white, 3D male figure sitting between the installation space (the trailer-stage) and the resting space of the exhibition to which it gives its title: with his bottom in art, his feet on the ground, and with his arms crossed (is he

Vedere din expoziție. Credit foto: Darius Iova.
Exhibition view. Photo credit: Darius Iova.

europene cultural întrevăzute. Prea pe scurt și brutal spus pentru infinita finețe și subtilitate, *atenție și grijă*, a (meta)artei lui Marius Bercea, pare că America împlinește în / ca realitate, real-izează ceea ce Europa doar visase sau întrevăzuse (de multe ori coșmaresc) în mod cultural: niște convenții trăite, dar care transformă realitatea însăși în vis.
America barocă, într-o expoziție de artă-Luna Park sau tabără de rulote: cine s-ar aștepta la o asemenea operație? Dubla instalație *As I walked out one evening / Untitled (Bertoia and Poussin*, scena și tabloul, tri-bi, față-verso, în tablou fiind reprezentat nu numai scaunul anume „designat" pentru contemplarea artei (design-ul reprezentând tocmai realitatea „artisticizată"), ci și obiectul contemplației, un tablou din marea tradiție clasică a picturii europene, inventatoare a iluzionismului perspectivist, dar el însuși pe un perete, pieziș, în perspectivă, *mise en abyme* pe cât de discretă, pe atât de puternică. Pentru a nu mai vorbi de efectul, probabil, major: pictura este „explodată" în spațiu, tabloul devine ceea ce era, adică scenă de teatru (intim, casnic: „o tragedie americană"), personajele sunt și ele volumetrizate, se mișcă prin realitatea „noastră" alături de noi și asemenea nouă, dar rămân, continuă să fie bi-dimensionale, simple siluete decupate, asemenea nouă, probabil. Și noi evadăm din vis, dar rămânem niște plăsmuiri onirice.
Viața ca teatru și lumea ca scenă, viața ca vis și iluzie teatrală: baroc ontologizat, realitate de-realizată, America, continuatoarea și realizatoarea viselor Europei. Trepte, stadii, situații, fără nimic evolutiv sau teleologizat, dar cu pretenții ontologice egale, spații intermediare și, de fapt, *inter-mediale*, pentru că și ceea ce numim

sitting? holding? resisting?). And yet, this separation and distribution is not at all very certain.
The installations "parked" by Bercea are a sort of houses on wheels with intermediate (and intermedia) domestic scenes, investigating the transitions between the 3D space of *theater* and the 2D space of *painting*, in their capacity as classic European conventions of representation and of playing with/at reality, *culturally naturalized*, mobilized, that is, literally put on the road, on wheels, like caravans, through the cosmic, lunar, solar, unconquerable desert of the American (non) territory, where takeovers may exist, but the basic earthly condition is that of tenant, and the desert glare of the sun is reversed, transvaluing itself as the "black sun of Melancholy," as Gérard de Nerval had envisioned it, metaphysically and oneiric.
In the memorable stopover-exhibition in Bucharest, the two-dimensional becomes three-dimensional, it stands, it actually stops on the *threshold* in between, representing the idea of transition, communication, and movement between the "stations" and ontological steps of reality. The tradition of painting is staged, denouncing the double illusionism of painting-theater, but not in order to destroy or shatter it, but, on the contrary, to sample both painting and theater, with the permanent transitions and thresholds between them, as being indeed our living spaces, what we call reality being itself a staged, dreamed, played, projected, temporary, transitional space: oneiric-metaphysical.
Because America's problem, America the problem, is exactly space with the illusions, projections, and fantasies it generates and which form it, and which infinitely multiply the *baroque madness* of culturally envisaged

Vedere din expoziția „Ștefan Bertalan (1930-2014). Oeuvres majeures", Paris. Credit foto: Andrea Rossetti. Prin amabilitatea Esther Schipper, Paris.
View from the exhibition "Ștefan Bertalan (1930-2014). Oeuvres majeures", Paris. Photo credit: Andrea Rossetti. Courtesy of Esther Schipper, Paris.

ȘTEFAN BERTALAN REDIVIVUS

Text: Ileana Pintilie

ȘTEFAN BERTALAN (1930-2014). OEUVRES MAJEURES
Artist: Ștefan Bertalan
Curator: Bernard Blistène
Esther Schipper Gallery, Paris
12.03. – 10.05.2025
ȘTEFAN BERTALAN: ÎN RITMUL LUMII, O RETROSPECTIVĂ
Artist: Ștefan Bertalan
Curator: Bernard Blistène
Art & Encounters Foundation, ISHO Office 1, Timișoara
3.04. – 28.06.2025

Ștefan Bertalan, *Floarea soarelui*, fotografie. Prin amabilitatea The Estate of Ștefan Bertalan și galeria Esther Schipper, Berlin/Paris/Seul.
Ștefan Bertalan, *Sunflower*, photography. Courtesy the Estate of Stefan Bertalan and Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul.

Ștefan Bertalan, *Fără titlu*, 1967-1970. Prin amabilitatea The Estate of Ștefan Bertalan și galeria Esther Schipper, Berlin/Paris/Seul.
Ștefan Bertalan, *Untitled*, 1967-1970. Courtesy the Estate of Stefan Bertalan and Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul.

The physical disappearance of an artist, even if it temporarily places them in a cone of shadow, does not equate with the erasure or fading of their work. On the contrary, critical distance from the creator's personality can contribute to a more lucid and objective reception of their work. After Bertalan's death in 2014, his work could be studied and even appropriated by the public through numerous exhibitions and events that brought it back to the forefront, placing it under new light.
Along these deeply restorative lines are the two exhibitions recently dedicated to Ștefan Bertalan and curated by Bernard Blistène, honorary director of the National Museum of Modern Art – Centre Pompidou in Paris, in collaboration with the Esther Schipper Gallery in Berlin, which offered a rich body of work, supplemented in places with drawings from several private collections.
The first exhibition was entitled "Ștefan Bertalan (1930-2014). Major Works" and opened in late spring 2025 at the Esther Schipper Gallery in Paris, in an elegant venue on Place Vendôme, being, in fact, the artist's first solo exhibition in the French capital.
Bernard Blistène selected a series of thirty drawings illustrating Bertalan's main stylistic periods, forming a coherent narrative of his work, accompanied by a

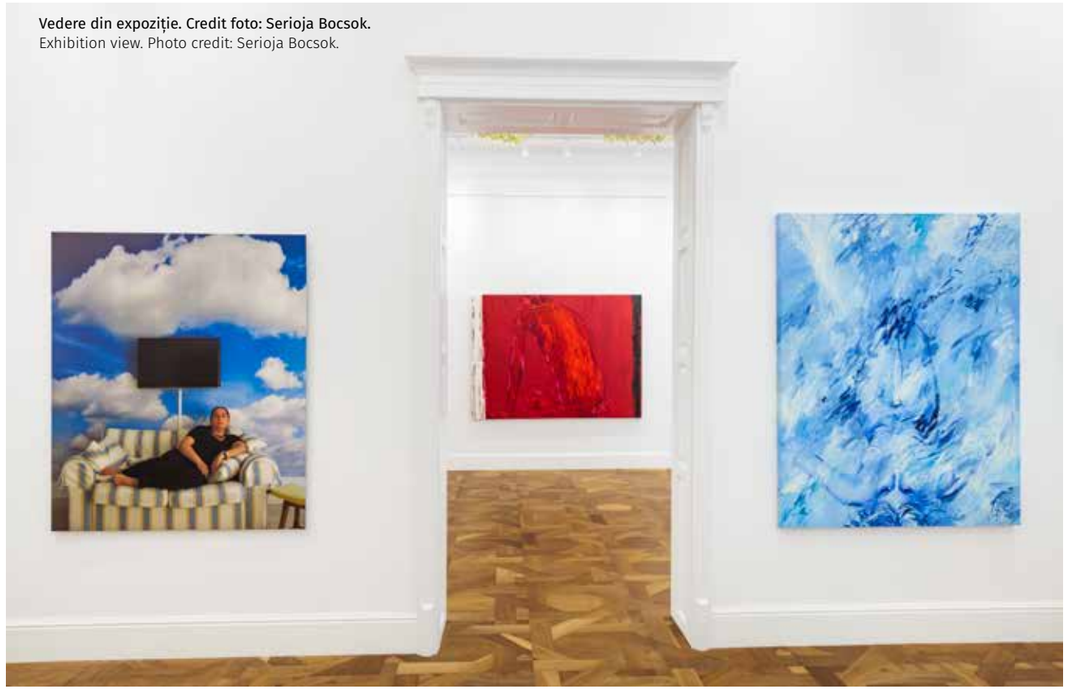
Ștefan Bertalan, *Fără titlu*, cretă pe hârtie pe carton, 65x49,8 cm, 1986-1988. Prin amabilitatea The Estate of Ștefan Bertalan și galeria Esther Schipper, Berlin/Paris/Seul.
Ștefan Bertalan, *Untitled*, chalk on paper on cardboard, 65x49,8 cm, 1986-1988. Courtesy the Estate of Stefan Bertalan and Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul.

IPOSTAZE ALE PRIVIRII ÎN EXPOZIȚIA „ARHEOLOGII FEMININE”

POSES OF THE GAZE IN THE EXHIBITION “FEMININE ARCHAEOLOGIES”

Text: Ruxandra Dreptu

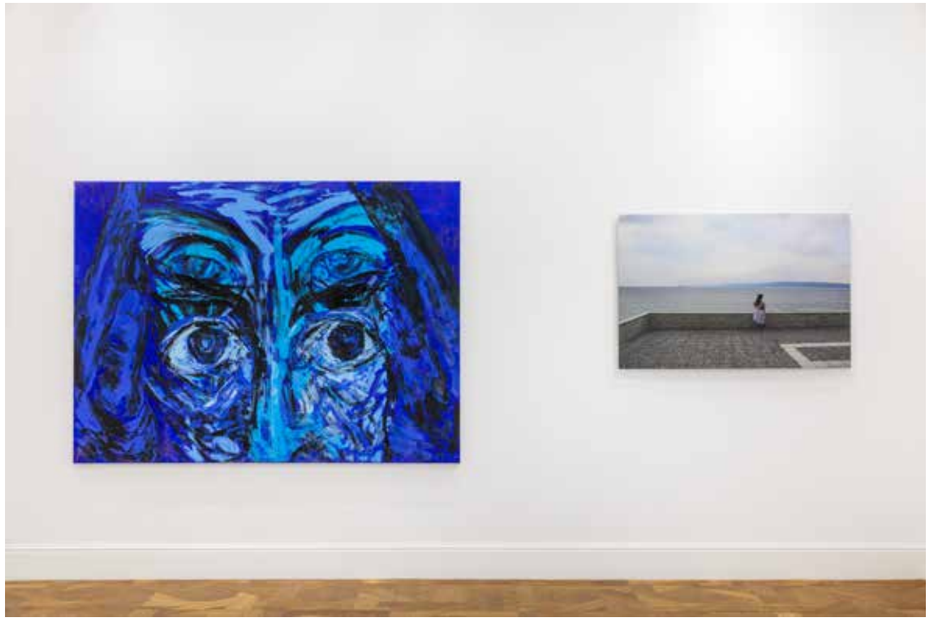
ARHEOLOGII FEMININE
Artiste: Roxana Trestioreanu, Marilena Preda-Sânc, Aurora Kiraly, Elena Scutaru
Curatoare: Ruxandra Demetrescu
Gloriae Art Gallery, Craiova
16.05. – 12.09 2025



Vedere din expoziție. Credit foto: Serioja Bocsok.
Exhibition view. Photo credit: Serioja Bocsok.

La un an de la înființare, GLORIAE ART GALLERY din Craiova deschide expoziția „Arheologii feminine” dedicată artistelor Roxana Trestioreanu (fotografie), Marilena Preda-Sânc (pictură), Aurora Kiraly (fotografie) și Elena Scutaru (sculptură). Curatoarea Ruxandra Demetrescu propune „revizitarea critică a tensiunii feminin / feminist”, un proiect îndrăznet și mult așteptat care deschide noi perspective critice în dialogul vizual provocat de lucrările expuse, reiterând „premisa că feminitatea rămâne cea mai problematică temă a teoriei feministe”. De la sensibilitate feminină la afirmare

One year after its founding, GLORIAE ART GALLERY in Craiova opens the “Feminine Archaeologies” exhibition, dedicated to the artists Roxana Trestioreanu (photography), Marilena Preda-Sânc (painting), Aurora Kiraly (photography) and Elena Scutaru (sculpture). Curator Ruxandra Demetrescu proposes “a critical revisiting of the feminine/feminist tension”, a bold and much-anticipated project that opens new critical perspectives in the visual dialogue sparked by the works on view, reiterating “the premise that femininity remains the most problematic theme of feminist theory”. From



Vedere din expoziție. Credit foto: Serioja Bocsok.
Exhibition view. Photo credit: Serioja Bocsok.

◄ Marilena Preda-Sânc, *Atlas*, ulei pe pânză, 200x146 cm, 2024. Credit foto: Serioja Bocsok.
Marilena Preda-Sânc, *Atlas*, oil on canvas, 200x146 cm, 2024. Photo credit: Serioja Bocsok.

feministă, expoziția prezintă privirea personală a fiecărei artiste asupra identității femeii prin prezentare și autoreprezentare în portret / autoportret și figură / nud. Selecția lucrărilor din diferite faze de creație subliniază constanta preocupare a acestor artiste pentru redarea ipostazelor feminității și atenția acordată receptării în spațiul vizual actual. Expoziția are un parcurs bine articulat care urmează clar proiectul curatorial.
Prima lucrare care întâmpină spectatorul este fotografia *(Fe)male trouble. Be delicious* a Roxanei Trestioreanu, ca un motto al expoziției cu rol de avertisment ludic.

feminine sensibility to feminist assertion, the exhibition presents each artist’s personal gaze on women’s identity through presentation and self-representation in the portrait/self-portrait and the figure/nude.
The selection of works from different phases of practice underscores these artists’ constant concern with depicting the facets of femininity and their attention to how the work is received in today’s visual field. The exhibition follows a clearly articulated itinerary that closely tracks the curatorial project.
The first work to greet the viewer is Roxana Trestioreanu’s photograph *(Fe)male trouble. Be delicious*, which functions as a playful-warning motto for the exhibition. Trestioreanu’s photographs reveal an unvarnished sensuality through the self-portrait wrapped in the mystery of everyday life, hidden-open-surmised in mirrors and reflections, ingeniously fragmented, provocative, ironic (*Madame Récamier, Waiting for Godot*), in the vicinity of Botticelli. An Amaryllis flower – that pink made of diluted red – symbolically completes the display.
Alongside, in contrast, Marilena Preda-Sânc’s paintings, in bold, primary colors with a dominant red, render the image of the powerful, omnipotent woman (*Atlas*) whose sensitivity is well concealed. Nudes submerged in deep waters, wandering through the sky, caught in the whirl

NICU ILFOVEANU
CUI APARȚINE IMAGINEA LUMII?
WHO OWNS THE IMAGE OF THE WORLD?

APRÈS LA LETTRE. IMAGO MUNDI
Artist: Nicu Ilfoveanu
Curatoare: Ioana Mandeal
Galeria Artep, Iași
1.03. – 4.05.2025

Text: Cristian Nae

Imaginile fotografice sunt, în mod intrinsec, înșelătoare. O opacitate difuză le învăluie discret, făcându-ne să credem că lumea pe care ne-o prezintă este lumea adevărată, că fotografia deține o cale privilegiată de acces la cunoașterea adevărului (sub forma evidenței sau mărturiei fotografice). Nu în ultimul rând, în cadrele unei asemenea epistemologii moderniste, fotografia ne face să credem că ceea ce se dezvăluie ochiului într-o imagine este realitatea nudă, nefabricată, și că între subiectul fotografiat și imaginea finală nu există nimic altceva decât, poate, o oarecare intenție expresivă a artistului.
Și, totuși, fotografia contribuie de multă vreme decisiv la producția realității cotidiene, prin circulația sa materială, precum și prin experiența sa temporală proprie. Ea a reprezentat un element important în dezvoltarea postmodernismului și în constituirea contemporaneității. Astăzi, fotografia se privește îndeosebi la plural, prin intermediul miliardelor de imagini transmise zilnic prin intermediul website-urilor, prin tentaculele rețelelor de socializare și prin păienjenișul aplicațiilor de mesagerie digitală. În încercarea de a înmagazina timpul într-o formă condensată („clipa înghețată”, „momentul decisiv”), fotografiile stochează fragmente de experiență temporală care, datorită succesiunii și coexistenței lor simultane într-o multitudine aflată în continuă devenire, în flux, se transformă, sub presiunea cantității și a vitezei, în pură informație, incapabilă a fi procesată rațional sau asimilată afectiv, și a căror contemplare este imposibilă. Dintr-un ecran, ce poate fi traversat de privirea umană, imaginea devine, așadar, pură suprafață de navigare. Pe scurt, inconștientul digital al fotografiei contemporane modifică radical modul în care privim imaginile și, mai ales, lumea ca imagine.
Elaborate minuțios, fotografiile lui Nicu Ilfoveanu sunt capabile să oprească și să condenseze timpul în maniera rezervată, de obicei, tablourilor. Ele nu sunt picturale doar în sensul în care se oferă privirii drept compoziții complexe, atent construite, ci dețin o calitate temporală specifică picturii: aceea de a condensa, marca, înmagazina și deplia timpul sub forma unor imagini-afect. Într-un sens specific al termenului, sunt anacronice: nu aparțin unui anumit timp, ci își dezvoltă timpul lor propriu. Fie că vorbim despre fotografiile de tinerețe, în care prezența artistului se insinuează discret în fotomontaje care marchează dispariția mai curând decât apariția, absența mai curând decât prezența, fie că vorbim despre seria *Steampunk Autochrome*, în

Photographic images are inherently misleading. A diffuse opacity discreetly envelops them, leading us to believe that the world they present to us is the real world, that photography has a privileged access to the knowledge of truth (in the form of photographic evidence or testimony). Last but not least, within the framework of such a modernist epistemology, photography leads us to believe that what is revealed to the eye in an image is naked, unfabricated reality, and that between the photographed subject and the final image there is nothing else but, perhaps, some expressive intention on the part of the artist.
And yet, photography has long contributed decisively to the production of everyday reality, through its material circulation as well as its own temporal experience. It has been an important element in the development of postmodernism and the creation of contemporaneity. Today, photography is viewed primarily in the plural, through the billions of images transmitted daily via websites, the tentacles of social networks, and the web of digital messaging apps. In an attempt to encapsulate time in a condensed form (“frozen moment,” “decisive moment”), photographs store fragments of temporal experience which, due to their succession and simultaneous coexistence in a constantly evolving, flowing multitude, are transformed, under the pressure of quantity and speed, into pure information, unable to be processed rationally or assimilated emotionally, and impossible to contemplate. From a screen that can be passed over by the human gaze, the image thus becomes a pure surface for navigation. Put simply, the digital unconscious of contemporary photography radically changes the way we view images and, above all, the world as image.
Meticulously crafted, Nicu Ilfoveanu’s photographs are capable of stopping and condensing time in a manner usually reserved for paintings. They aren’t just pictorial in the sense that they’re complex, carefully built compositions, but they also have a temporal quality specific to painting: that of condensing, marking, preserving, and unfolding time in the form of affective images. More specifically, they’re anachronistic: they don’t belong to a certain time, but develop their own time frame. Whether we are talking about the photographs from youth, in which the artist’s presence is discreetly imbued in photomontages that mark disappearance rather than appearance, absence rather than presence, or whether we are talking about the *Steampunk Autochrome* series, in which the suburban

Vedere din expoziție. Credit foto: Andrei Gavrilița.
Exhibition view. Photo credit: Andrei Gavrilița.

care peisajul suburban sau periferic, alterat cromatic, se transformă într-o pictură care marchează nu doar situarea într-un spațiu-timp specific („postsocialism”), ci și ieșirea dintr-un spațiu-timp determinat, altfel spus, heterocronia, imaginile produse de Nicu Ilfoveanu nu sunt niciodată simple amprente mimetice ale unei realități descoperite, ci un mod de a privi și împărtăși afectiv efemerul. Experiențele colective care se desfășoară în spații și temporalități liminale și intermitente (târguri, bâlciuri) în imaginile sale continuă acest tip de preocupare.
Expoziția „Après la lettre. Imago mundi”, curatoriată de Ioana Mandeal, continuă recent la Galeria Artep din Iași un proiect de cercetare a mediului fotografic expus anterior la galeria Institutului Cultural Român din Berlin, cartografiind o varietate de interese ale lui Nicu Ilfoveanu ce au drept punct de convergență detaliul. Ilustrații grafice ale unor ediții de carte vechi și rare, fotografiate și apoi supradimensionate la limita lizibilității, intră în dialog cu imagini cristaline, transparente ale bâlciurilor și târgurilor, și cu portretele unor oameni obișnuiți, de condiție socială precară, care participă la aceste târguri. Cu toate că aparțin unor registre fotografice distincte, imaginile expuse indică nu doar utilizări diferite ale imaginii captate fotografic, ci explorează și diferite materialități ale imaginii, investigând, în cele din urmă, munca memoriei asistate fotografic și chestionând motivele pentru care unele subiecte dobândesc o mai mare importanță, devin demne de a fi privite și de a fi păstrate în memoria personală sau colectivă. În acest sens, proiectul fotografic dezvoltat de Nicu Ilfoveanu cu ajutorul Ioanei Mandeal pare a explora „contractul civil al fotografiei” cu privitorul amintit de Ariela Azoulay, precum și ideea profund democratică potrivit căreia orice subiect fotografiat devine parte a unui cosmopolis, sau, în termenii lui Azoulay, „cetățean al fotografiei”.

or peripheral landscape, chromatically altered, turns into a painting marking not only the location in a specific space-time (“post-socialism”), but also the exit from a determined space-time, in other words, heterochrony, the images produced by Nicu Ilfoveanu are never simple mimetic imprints of a newfound reality, but a way of looking at and emotionally sharing the ephemeral. The collective experiences that unfold in liminal and intermittent spaces and temporalities (markets, fairs) in his images carry on this kind of concern.
The exhibition “Après la lettre. Imago mundi”, curated by Ioana Mandeal, continues recently at the Artep Gallery in Iași, a research project on the photographic environment previously exhibited at the Romanian Cultural Institute Gallery in Berlin, mapping a variety of Nicu Ilfoveanu’s interests that converge on detail. Graphic illustrations from old and rare book editions, photographed and then enlarged to the limit of readability, interact with crystal-clear, transparent images of fairs and markets, and with portraits of ordinary people from precarious social backgrounds who attend these markets. Although they belong to distinct photographic registers, the images on display indicate not only different uses of the photographically captured image, but also explore different materialities of the image, ultimately investigating the work of photographically assisted memory, and questioning the reasons why some subjects acquire greater importance, becoming worthy of being viewed and preserved in personal or collective memory. In this regard, the photographic project developed by Nicu Ilfoveanu with the help of Ioana Mandeal seems to explore the “civil contract of photography” with the viewer mentioned by Ariela Azoulay, as well as the profoundly democratic idea that any photographed subject becomes part of a cosmopolis, or, in Azoulay’s terms, a “citizen of photography.”

ZILELE SCULPTURII BUCUREȘTI 2025
BUCHAREST SCULPTURE DAYS 2025

Text: Raluca-Elena Popa

ZILELE SCULPTURII BUCUREȘTI 2025 – „ #CELĂLALTCORP"
Artiști: Alina Aldea, Ion Anghel, Vlad Basarab, Anca Boeriu, Alin Carpen, Titi Ceară, Traian Chereches, Ștefan Radu Crețu, Călin Dan, Misha Diaconu, Darie Dup, Raluca Ilaria Demetrescu, Elena Dumitrescu, Albert Khan, Iosif Király, Cristina Lilienfeld, Petru Lucaci, Laurențiu Mogoșanu, Dragoș Neagoe, Vlad Olariu, Alexandru Papuc, Radu Panait, Radu Pandele, Alexandru Patatics, Cosmin Paulescu, Romelo Pervolovici, Adi Piorescu, Adrian Pîrvu, Maria Pop, Marilena Preda Sânc, Alexandru Ranga, Bogdan Rața, Cristian Răduță, Elena Scutaru, Marcel Scutaru, Sever Petrovici Popescu, Ștefan Siminic, Maria Sicoie, Didi Surdu Stănescu, Irina Tănase, Ovidiu Toader, Cătălin Udrea, Mihai Zgondoiu, Marian Zidaru, Victoria Zidaru
Curatoare: Reka Csapo Dup
Combinatul Fondului Plastic, București
26.04. – 11.05.2024

Petru Lucaci, *Îmbrăcând corpul*, instalație site specific, lemn stratificat, colaj textil, 5 elemente, dimensiuni variabile, 2023.
Petru Lucaci, *Dressing the Body*, site-specific installation, layered wood, textile collage, 5 elements, variable dimensions, 2023.

Unul dintre evenimentele complexe ale „Zilelor Sculpturii" din București este reprezentat de expoziția „#celălaltcorp", vernisată de pictorul Petru Lucaci, președintele Uniunii Artiștilor Plastici din România și prof. univ. dr. al Universității Naționale de Arte din București, alături de dr. Erős István, rectorul Universității Maghiare de Arte Frumoase din Budapesta. Curatoarea expoziției, lector dr. Csapó Dup Réka, a creat un eveniment monumental, găzduit de UNAgaleria, în perioada 17 aprilie – 9 mai 2025, impresionant prin selecția lucrărilor și numărul acestora, provenind de la artiști români și străini.
Expoziția generează un discurs vizual intens, neașteptat și îndrăznet conceptual, investigând tema trupului uman, alternând cu măiestrie între o varietate de medii și procedee (pictură, desen, sculptură, instalație, colaj, fotografie, performance) și numeroase materiale, recurgând la tradițional în noi expresii plastice prin lut, sticlă, metal, textile și obiecte recuperate, care devin prelungiri ale unei corporalități expresive. Unele creații investighează transformarea formei prin esențializare geometrică și stilizare, în timp ce altele oferă povești vizuale elaborate. „#celălaltcorp" este, în esență, un dialog adânc între vârste, o reflecție asupra trupului, sinelui și tehnologiei ce susține atât realismul, cât și autonomia inovației sau investigarea neîngrădită a variantelor de exprimare naturală, mecanică sau sintetică.
Expoziția scoate în evidență desăvârșirea artistică clasică, dar evoluează de la reprezentativ la nonfigurativ, estompând orice formă umană identificabilă, la tânăra generație creatoare. Multiplicitatea direcțiilor vizuale revelează un colectiv de artiști tineri interesați să conteste normele și să regândească raportul cu trupurile proprii și cu mediul exterior, iar codurile vizuale utilizate de aceștia exprimă fidel această intenție. Creativii consacrați propun un echilibru puternic, alegoric și pătrunzător asupra corporalității, au opțiuni clare și puncte de vedere bine formulate și oferă coerență ideii de „#celălaltcorp", conferind artei o dimensiune critică. Atât creațiile studenților de la cele două instituții (Universitatea Națională de Arte din București și Universitatea Maghiară de Arte Frumoase din Budapesta), cât și cele ale artiștilor recunoscuți conturează o expoziție care nu se îndepărtează de la idealul său estetic fundamental: trupul uman – un trup actual perceput printr-un plurilingvism: clasic, captivant prin normă, ceremonial-sacru, dorit, apăsat, tăinuit, revendicat, tânăr-vârstnic, extins, fragil, ideologizat, golit, senzual, hibrid, queer sau imperfect. Umanitatea este, pe de altă parte, regândită în alte expresii, texte, artefacte, peisaje, fragmente, mișcări sau repere autobiografice, purtătoare de înțeles. Acestea sunt doar câteva caracteristici care se evidențiază la o primă privire asupra construcției expoziționale din cele trei spații de la Combinatul Fondului Plastic din București.

One of the complex events of the "Sculpture Days" in Bucharest is represented by the exhibition "#celălaltcorp" ("#theotherbody"), opened by the painter Petru Lucaci, president of the Romanian Union of Fine Artists and professor of the National University of Arts in Bucharest, alongside Dr. Erős István, rector of the Hungarian University of Fine Arts in Budapest. The curator of the exhibition, lecturer Dr. Csapó Dup Réka, has created a monumental event, hosted by UNAgaleria, from April 17 to May 9, 2025, impressive in the selection and number of works by Romanian and foreign artists.
The exhibition generates an intense, unexpected and conceptually bold visual discourse, investigating the theme of the human body, skillfully alternating between a variety of media and processes (painting, drawing, sculpture, installation, collage, photography, performance) and numerous materials; the use of the traditional in new pictorial expressions is highlighted through the use of clay, glass, metal, textiles and reclaimed objects, which become extensions of an expressive corporeality. Some creations investigate the transformation of form through geometric essentialization and stylization, while others offer elaborate visual narratives. "#theotherbody" is, in essence, a deep dialogue between the ages, a reflection on the body, the self, and technology that supports both realism and the autonomy of innovation or the unrestrained investigation of natural, mechanical, or synthetic variants of expression.
The exhibition highlights the classical artistic achievement, but evolves from representational to non-figurative, blurring any identifiable human form, to the young creative generation. The multiplicity of visual directions shows a collective of young artists interested in challenging norms and rethinking their relationship with their bodies and the external environment, and the visual codes they use faithfully express this intention. Established creatives propose a strong, allegorical, and insightful balance on the corporeality, have clear choices and well-formulated points of view, and give coherence to the idea of "#theotherbody", bringing a critical dimension to art.
Both the creations of students from the two institutions (the National University of Arts in Bucharest and the Hungarian University of Fine Arts in Budapest) and those of renowned artists shape an exhibition that does not stray from its fundamental aesthetic ideal: The human body – an actual body perceived through a plurilingualism: classical, captivating by norm, ceremonial-sacred, desired, pressed, silenced, claimed, young-old, extended, fragile, ideologized, emptied, sensual, hybrid, queer or imperfect. Humanity is, on the other hand, reimagined in other expressions, texts, artifacts, landscapes, fragments, movements, or autobiographical landmarks, bearers of meaning. These are just a few of the characteristics that stand out at a first glance at the exhibition construction in the three spaces at Combinatul Fondului Plastic in Bucharest. What is captivating is the unique way in which each artist expresses their take on #theotherbody. All of these visual symbols, carefully selected by the curator, find it necessary to be honored in four sections, born, by the way, from the central idea of personal identity, elevated or diminished due to the contexts surrounding the individual: historical, political, economic, cultural, biological, technological, mythological, spiritual or social. "#theotherbody" becomes a record in which the reverberations of the world are heard through a broad visual investigation.

BODIES DEFINED THROUGH MEMORY AND IDENTITY

The exhibition "#theotherbody" brings to the spotlight a diversity of visual artists' pictorial and conceptual approaches, each work being a unique reflection on the body with the artist's interiority. This category includes works that treat the body as a space of vulnerability, psychological introspection, personal memory, and self. Cristiana Brănescu constructs a *Fragile Self-portrait* in glass, a poetic and psychological representation of the body as a space of projection through a transparent and fragile surface, a sensitive screen, vulnerable to cracking, like the soul destroyed

DORU TULCAN
DE LA DOCUMENT LA ARTĂ, PRIN FOTOGRAFIE

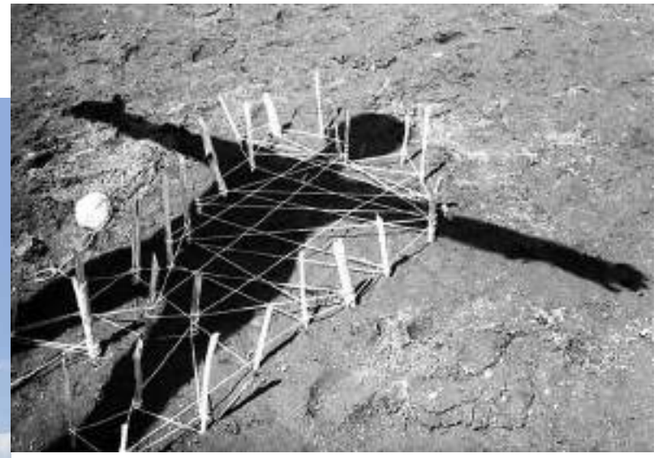
FROM DOCUMENT TO ART, THROUGH PHOTOGRAPHY

MUNDUS. EXPOZIȚIE DE FOTOGRAFIE ȘI FILM 1981-2024
Artist: Doru Tulcan
Muzeul Național de Artă Timișoara, Galeria L
27.12.2024 – 13.07.2025

Text: Iosif Király

Doru Tulcan, *Mundus*, print digital, 30x40 cm, 2009.
Doru Tulcan, *Mundus*, digital print, 30x40 cm, 2009.

Din când în când, în anumite momente de interogație existențială, probabil ca mulți alți oameni, încerc și eu un exercițiu prin care îmi imaginez ce s-ar fi întâmplat cu viața mea dacă într-un anumit moment de răscruce, în loc să iau decizia „x” aș fi luat decizia „y” sau în loc să mi se întâmple cutare lucru s-ar fi întâmplat ceva cu totul diferit. De exemplu: cum ar arăta acum viața mea, cum ar fi acum arta mea dacă Revoluția Română ar fi avut loc în 1979, și nu în decembrie 1989?
Dacă mi-ar apărea în cale o zână cu o baghetă magică în mână și mi-ar spune: am două vești pentru tine, una rea și una bună. Cea rea este că hard-diskul – care este creierul tău – s-a umplut cu amintiri și, ca să mai poată funcționa în continuare, trebuie să îți șterg o parte din cele vechi. Vestea bună este că poți tu să decizi care perioadă din viața ta să o curăț. Iar eu i-aș spune fără ezitare: șterge-mi anii 1980!
Doru Tulcan avea toate datele necesare pentru a deveni un artist multimedia: interes pentru nou, spirit ludic, extraordinare abilități tehnice.



Doru Tulcan, *Lumină și umbră (Desprindere)*, print digital, 30x40 cm, 1984.
Doru Tulcan, *Light and Shadow (Detachment)*, digital print, 30x40 cm, 1984.

În anii 1960 și 1970, filma pe 8 și super 8 mm și fotografia frenetic cu aparate de diferite formate. Developa și monta singur materialele filmate. Își procesa și printa singur fotografiile, concepea și construia structuri din inox, aluminiu, plastic colorat și / sau transparent. Atât era de atras de noile tehnologii și folosirea materialelor „neconvenționale” în artă, încât până și cojocul de blană îl avea peticit cu un mic petic din aluminiu strălucitor. Era, evident, un gest manifest.
Și, totuși, spre sfârșitul anilor 1970 și începutul anilor 1980, precum o mare parte a artiștilor experimentali din România (mă refer în primul rând la cei care nu au emigrat), interesul lui pentru formele și materialele „artificiale” și pentru proiectele artistice cu implicații sociale a început să scadă, fiind treptat înlocuit cu unul pentru formele „naturale” pentru cercetări și exprimări artistice solitare realizate în tehnici consacrate, nemultiplicabile (pictură, desen), care, prin însăși natura lor, prezervau mai bine *aura* operei de artă.

From time to time, in certain moments of existential questioning, probably like many other people, I try an exercise in which I imagine what would have happened with my life if, at a particular crossroads, instead of making decision “x” I had made decision “y”, or if, instead of such-and-such happening, something entirely different had occurred. For example: what would my life look like now, what would my art be like now if the Romanian Revolution had taken place in 1979 rather than in December 1989?
If a fairy with a magic wand were to appear before me and say: I have two news stories for you, a bad one and a good one. The bad news is that the hard disk – which is your brain – has filled up with memories and, in order to keep functioning, I have to erase some of the old ones. The good news is that you can decide which period of your life I should clear. And I would say without hesitation: erase the 1980s!
Doru Tulcan had all the makings of a multimedia artist: an appetite for the new, a playful spirit, extraordinary technical skills.
In the 1960s and 1970s he shot on 8 and Super 8 mm and photographed feverishly with cameras of various formats. He developed and edited the footage himself. He processed and printed his photographs himself, and he conceived and built structures from stainless steel, aluminum, and colored and/or transparent plastic. He was so drawn to new technologies and to using “unconventional” materials in art that even his fur coat was patched with a small piece of shiny aluminum. It was, obviously, a manifesto-like gesture.
And yet, toward the end of the 1970s and the beginning of the 1980s, like many experimental artists in Romania (I refer primarily to those who did not emigrate), his interest in “artificial” forms and materials and in art projects with social implications began to wane, gradually replaced by an interest in “natural” forms, and in solitary research and artistic expression carried out in established, non-multipliable techniques (painting, drawing) which, by their very nature, better preserved the artwork’s *aura*.
This is not the place, nor do I think I am the one to offer an exhaustive analysis of this phenomenon, but I believe that the conceptual, as well as formal turn, taken in the 1980s by the work of certain Romanian artists which in the 1960s–1970s were considered experimental may be rather hard to grasp today for someone who did not live in Romania at the time or is not familiar with the socio-political context of those years.
Fortunately, Doru Tulcan did not give up photography, nor film. These media continued to be present in his work in the 1980s and 1990s, albeit on a secondary plane. In recent years he has begun to “revisit” and reconsider certain parts of his earlier filmic and photographic oeuvre, and this exhibition is one such undertaking.
For the most part, the photographs of Doru Tulcan presented here fall into what could be called the “recording traces” of actions.
A whole section of international conceptual photography from the 1960s–1980s grew out of the documentation of various artistic manifestations (*installations, land art, performances, happenings* etc.). Those records were made by the authors of the actions themselves or by photographers they commissioned, and, over time, the photographs became autonomous artworks.
Unlike most Western artists working in the performative field, whose actions unfolded before an audience, in

POVEȘTI, OGLINZI ȘI SUFLET: CĂLĂTORIE PRIN UNIVERSUL ARTISTIC AL LUCIEI LOBONȚ

STORIES, MIRRORS AND SOUL: JOURNEY THROUGH THE ARTISTIC UNIVERSE OF LUCIA LOBONȚ

Text: Maria Zintz

SENTIMENTUL DE ACASĂ
Artistă: Lucia Lobonț
Curator: Monica Pădureț
Galeria Galateea, București
18.12.2024 – 17.01.2025

Sentimentul de acasă – iată ceva ce oamenii si-au dorit mereu, de-a lungul timpului. Cum să trăiești în fiecare zi fără să crezi că ai ceva al tău și că tu aparții la acel ceva ce te definește? Este al tău și în același timp aproape nedefinit, tainic, magic, chiar metafizic, însemnând mai mult decât legătura cu casa, cu un anumit loc, și pe care îl porți cu tine prin lume. Curatoarea ceramista, Monica Pădureț, se referă și ea la „Sentimentul de acasă”. „Acel Acasă cald și ocrotitor pe care mai apoi îl simți din ce în ce mai abstract, cumva, dar de care îți va fi dor toată viața, Sentimentul de acasă, amplificându-se din ce în ce mai mult, devenind o forță interioară care îți mângâie constant sufletul (...)”
Am urmărit bogata activitate a Luciei Lobonț (absolventă în 1999 a Universității de Arte și Design din Cluj-Napoca, specializarea Ceramică), cred că îi cunosc bine activitatea. Acum în expoziție sunt prezente lucrări ce emană sentimentul ei de acasă de-a lungul timpului, exprimat prin forme ceramice. Pentru un artist, sentimentul comuniunii cu Lumea înseamnă însuși actul creator, când dai expresie celor mai profunde stări personale, când are loc scufundarea în sine.
Primele ei lucrări au fost inspirate de miniatura de carte religioasă, prin descoperirea culturii armenești. A creat forme ceramice simple, obiecte utilitare sau decorative desenând pe ciobul crud de porțelan sau gresie compozită elemente antropomorfe, zoomorfe, vegetale, folosind pigmenți și săruri ceramice, glazuri colorate sau transparente, arse la 1 250 °C. Au fost prezente în prima ei expoziție personală la Bistrița, în 2009, cu „Povești armenești” și, tot în 2009, la Galeriile Radio din Cluj, în „Marginalii de carte armenească”.
Pentru Lucia Lobonț, șansa de a fi lucrat ca designer pentru firma multinațională din Saigon (Vietnam) United Potteries (2002-2003), cu care a colaborat până în 2004, a însemnat întâlnirea cu cultura și arta Orientului; la fel, prezența într-o tabără de creație în 2010 în China, cu prilejul inaugurării Pavilionului expozițional al Europei de Sud-Est în orașul Fu Ping. A creat atunci obiecte în relație cu ceea ce a văzut și trăit în acele călătorii, cu trimitere la simbolismul pământului, pagodei, bărcii, la fizionomii orientale, pentru a sugera o anume spiritualitate.
Filosofia și arta Orientului îndepărtat au fost pentru ea o sursă puternică de inspirație, evocând și reinterpretând mituri și simboluri.
Altă temă abordată a fost „Eternul feminin”, cu interes pentru tot ceea ce înseamnă feminitate, puritate, senzualitate, mister, temă abordată în „Oglinzi” și „Oglindiri”, portrete în porțelan, decorate cu pigmenți ceramici, săruri și glazuri transparente sau colorate, arse la o temperatură de 1 250 °C, expuse la Galeria UAP Sibiu în 2011. Ea a „strecurat” și elemente decorative și simboluri, folosind o linie grafică, aducând desenul într-o zonă de expresie minimalistă în care detaliile cromatice, minimaliste și ele, sunt în tonuri pastelate, estompate, uneori dând senzația de acuarelă, așa cum apar și pe alte lucrări, cum sunt și cele din seria *Colecționarul de povești*, prezente în expoziția din 2014 la Galeria Galateea, când a fost observat caracterul grafic al suprafețelor. Colecționarul este chiar Lucia, atrasă mereu de ceea ce se află dincolo de aparențe, bogăția spirituală acumulată constant oferindu-i o legătură specială cu Universul, comorile adunate, ea ducându-le oriunde în lume pentru a avea sentimentul de acasă.
Sunt forme tubulare cu capac încununate de forme organice, animaliere, receptacole prețioase marcate de imagini în culori calde, exprimând trăiri intense ori mai interiorizate, dar în armonie cu lumea, care te încântă, te fac să te simți mai bogat, ca și cum ai fi aflat niște comori.
Seria aceasta de forme tubulare cu capac are o tematică bogată, cu scene reinterpretate, beneficiind de un desen rapid cu linia modulată cu finețe, dar totodată vitală, cu o cromatică vie, chiar dacă estompată, ici-colo cu accente ce potențează fragmentul. Capacele sunt modelate și decorate în legătură cu povestea de pe suprafețele vaselor.
Apoi seria „Oglindiri” – o reflectare continuă a existenței umane –, un flux nesfârșit de viață, continuând ciclul lucrărilor de inspirație armenească. La fel, cel a „Scrisorilor”, cărți poștale, casetoane, cuburi marcate de înscrisuri pe toate suprafețele, mărturisiri ce par să continue într-un șuvoi al comunicării între generații, sugerându-mi că are legătură cu conținutul misterios al cuburilor închise, păstrătoare de mărturii pe care ne invită să le descoperim.
Lucia Lobonț iubește natura, cu viața ei la vedere și, în același timp, misterioasă, creând constant forme

Lucia Lobonț, *Colecționarul de povești*, porțelan, pigmenți și săruri ceramice, glazură transparentă, ardere 1250°C, 38x11 cm, 2012.
Lucia Lobonț, *The Story Collector*, porcelain, ceramic pigments and salts, transparent glaze, fired at 1250°C, 38x11 cm, 2012.

The feeling of home – this is something people have always desired throughout time. How can you go through each day without believing that you have something of your own and that you belong to that thing that defines you? It is yours and, at the same time, almost undefined, mysterious, magical, meaning more than just a connection to your home, to a certain place, and which you carry with you throughout the world.
I have followed the extensive work of Lucia Lobonț (who graduated in 1999 from the University of Art and Design in Cluj-Napoca, specializing in ceramics), and I believe I am familiar with her work. The exhibition currently features pieces that convey her feeling of home over time, expressed through ceramic forms. For an artist, the feeling of communion with the World is the creative act itself, when you express your deepest personal

Lucia Lobonț, *Povești cu vulpi*, gresie arsă la 1250°C, angobe și glazuri colorate, lemn 20x7x30 cm, 2017.
Lucia Lobonț, *Fox Stories*, sandstone fired at 1250°C, colored engobes and glazes, wood 20x7x30 cm, 2017.

feelings, when you dive into yourself. Her first pieces were inspired by religious book miniatures through her discovery of Armenian culture. She created simple ceramic forms, utilitarian or decorative objects, drawing anthropomorphic, zoomorphic, and vegetal elements on raw porcelain or composite stoneware using pigments and ceramic salts, colored or transparent glazes, burnt at 1.250 °C. They were featured in her first solo exhibition in Bistrița in 2009, with “Armenian Stories,” and, also in 2009, at the Radio Galleries in Cluj, in “Book Marginalia from Armenia.”
For Lucia Lobonț, the opportunity to work as a designer for the multinational company United Potteries in Saigon (Vietnam) (2002-2003), with which she collaborated until 2004, meant experiencing the culture and art of the East; as did her participation in a creative camp in China in 2010, on the occasion of the inauguration of the Southeast Europe Exhibition Pavilion in the city of Fu Ping. She then created objects related to what she saw and experienced on those trips, with references to the symbolism of the earth, pagodas, boats, and oriental physiognomies, to suggest a particular kind of spirituality. The philosophy and art of the Far East were a powerful source of inspiration for her, evoking and reinterpreting myths and symbols.
Another theme addressed was *The Eternal Feminine*, focusing on everything related to femininity, purity, sensuality, and mystery, a theme addressed in *Mirrors* and *Reflections*, porcelain portraits decorated with ceramic pigments, salts, and transparent or colored glazes, burnt at a temperature of 1.250 °C, exhibited at the UAP Sibiu Gallery in 2011. She also “slipped in” decorative elements and symbols, using a graphic line, and introducing the drawing into a minimalist area of expression in which the chromatic details, also minimalist, are in pastel, blurred tones, sometimes giving the impression of watercolor, as they appear in other works, such as those in *The Story Collector* series, featured in the 2014 exhibition at the Galateea Gallery, when the graphic quality of the surfaces was observed.
The collector is Lucia herself, always drawn to what lies beyond appearances, her consistently amassed spiritual wealth granting her a special connection with the Universe, and the treasures she has gathered, taking them anywhere in the world to feel at home. They are tubular shapes with lids crowned with organic, animal shapes, prized receptacles marked with images in warm colors, expressing intense or more internalized feelings, but attuned to the world, which delight, make you feel richer, as if you had discovered some treasures.
This series of tubular forms with lids has a rich theme with reinterpreted scenes, benefiting from a crude drawing with finely modulated yet vital lines, vivid colors – even if blurred here and there – and highlights that enhance the fragment. The lids are shaped and decorated according to the story depicted on the surfaces of the vessels.
Then there is the *Reflections* series – a continuous reflection of human existence – an endless stream of life, following on from the cycle of Armenian-inspired works.
Similarly, the *Letters* series – postcards, boxes, cubes marked with inscriptions on all surfaces, confessions that seem to continue in a torrent of communication between generations, suggesting to me that it is related to the mysterious content of the closed cubes, keepers of testimonies that invite us to discover them.
Lucia Lobonț loves nature, with its visible yet mysterious

CLAUDIA RETEGAN

AMURGUL OCULOCENTRISMULUI. FOTOGRAFIA DECONSTRUCTIVĂ ȘI ESTETICA ÎNTÂLNIRII

THE TWILIGHT OF OCULOCENTRISM. DECONSTRUCTIVE PHOTOGRAPHY AND THE AESTHETICS OF THE ENCOUNTER

Text: Cristian Nae

Claudia Retegan, 💀 *Death Note For Cutey* [*Notă de moarte pentru drăguțul*], diasec, semn din vinil roz, 174x114 cm, 2019. Credit foto: Robert Bouariu.
Claudia Retegan, 💀 *Death Note For Cutey*, diasec, pink vinyl sign, 174x114 cm, 2019. Photo credit: Robert Bouariu.

Imaginea fotografică propune, de fiecare dată, un mod specific de a privi și de a înțelege lumea, care suprapune experiența vie a lucrului cu persistența sa în memorie ca urmă. Acesta este, pe scurt, și subiectul propriu-zis al expoziției personale concepute de Claudia Retegan și curatoriată de Matei Bejenaru la galeria Borderline Art Space din Iași, care, în aparență, se prezintă la nivelul subiectului drept o serie de exerciții de contemplație a unor peisaje mai mult sau mai puțin recognoscibile. Expoziția se poate înscrie în genul proxim al expozițiilor de cercetare artistică care explorează analitic limbajul fotografiei și pentru care imaginea fotografică nu este o simplă amprentă a lumii, o imagine fără un cod (în tradiția interpretativă propusă de Roland Barthes), ci o reconstrucție elaborată a experienței (vizuale) trăite și a modului în care se raportează la lume. Prin urmare, imaginea imprimată nu se prezintă aici ca o fereastră către lumea exterioară (similar picturii post-renascentiste) care se oferă transparent privirii asemeni unui geam de sticlă, ci ca *un limbaj descompus, un poem rearticulat,* ce utilizează un sistem de coduri

UN ASFINȚIT MAI PUȚIN CA PERFECTUL ȘI APROPO, CINE MAI FACE FOTOGRAFIE DE PEISAJ ÎN PREZENT?
Artistă: Claudia Retegan
Curator: Matei Bejenaru
Borderline Art Space, Iași
22.05. – 2.07.2025

Every photograph proposes a specific way of looking and understanding the world, which superimposes the live experience of a thing with its persistence in memory as a trace. This is, in brief, also the very subject of the solo exhibition conceived by Claudia Retegan and curated by Matei Bejenaru at Borderline Art Space in Iași, which, on the surface, presents at the level of subject matter a series of exercises in contemplating landscapes that are more or less recognizable. The exhibition can be placed within the proximate genus of research-based shows that analytically explore the language of photography and for which the photographic image is not a simple imprint of the world, an image without a code (in the interpretive tradition proposed by Roland Barthes), but an elaborate reconstruction of lived (visual) experience and of how it relates to the world. Accordingly, the printed image is not presented as a window into the external world (akin to post-Renaissance painting) that offers itself transparently to vision like a pane of glass, but as *a decomposed language, a rearticulated poem,* employing a system of codes proper to photography (whose elements include color, drawing – lines and planes that compose forms –, depth of field, exposure time).
Thematically speaking, although their apparent subject is nature, Claudia Retegan's works inscribe themselves in the wake of conceptual photography, inadvertently laying bare an education undertaken in New York and Los Angeles. They thematize the condition of analog photography in general and of landscape photography in particular, decomposing and reconfiguring the photographic language and its various materialities like a lesson in the grammar of photographic looking (a preoccupation the artist shares with the photographer Matei Bejenaru, here in the role of curator). Yet the exhibition in Iași succeeds in translating these usually arid, purely intellectual concerns into a disconcerting experience. Perhaps surprisingly, the interest both artists show in the self-reflexive thematization of the

Vedere din expoziție. Credit foto: Robert Bouariu. Prin amabilitatea Borderline Art Space.
Exhibition view. Photo credit: Robert Bouariu. Courtesy of Borderline Art Space.

proprii fotografiei (și ale cărui elemente cuprind culoare, desen – linii și planuri care compun forme –, profunzime de câmp, timp de expunere).
Din punct de vedere tematic, cu toate că au drept subiect aparent natura, lucrările Claudiei Retegan se înscriu în siajul fotografiei conceptuale, deconspirând involuntar educația primită deopotrivă în New York și Los Angeles. Ele tematizează condiția fotografiei analogice în general și a fotografiei de peisaj în particular, descompunând și reconfigurând limbajul fotografic și diversele sale materialități asemeni unei lecții de gramatică a privirii fotografice (preocupare pe care artista o împărtășește cu fotograful Matei Bejenaru, aici în rol de curator). Însă expoziția din Iași reușește să transleze aceste preocupări de obicei aride, pur intelectuale, într-o experiență deconcertantă. În mod poate surprinzător, interesul ambilor artiști pentru tematizarea auto-reflexivă a mediului fotografic nu conduce la o expunere didactică, sterilă. Dimpotrivă, pe urmele lui Byung-Chul Han (și ale lui Nietzsche), Retegan este interesată să exploreze limitele semnificației deopotrivă verbale și imagistice, să expună violența intrinsecă a actului de a impune un sens stabil și să sondeze maniera în care experiența interpretativă de ordin cognitiv oferă sens lumii vizibile impunând semnificații, codificând spații și proiectând sensuri acolo unde acestea sunt resimțite doar afectiv și se dezvoltă, de obicei, prin conlucrarea mai multor simțuri.
Această experiență fenomenologică, determinată în bună parte de compoziția atent orchestrată a spațiului expozițional (în care artista expandează cadrul fotografic dincolo de limitele ramei), precum și de abordarea sculpturală a obiectului fotografic, atent produs și încadrat – utilizând diasec sau rame groase de lemn natur și imprimare silver-gelatin de pe film analogic – constituie, în opinia mea, una dintre cele mai pregnante calități ale acestui demers artistic. Decizia artistei de a extinde cadrul imaginii prin intermediul unor gesturi grafice – care pot fi lecturate drept extensii ale unor elemente cromatice sau ale unor linii care se regăsesc

photographic medium does not lead to a didactic, sterile display. On the contrary, following Byung-Chul Han (and Nietzsche), Retegan is interested in exploring the limits of signification, both verbal and imagistic, in exposing the intrinsic violence of imposing a stable meaning, and in probing the manner in which cognitive, interpretive experience gives sense to the visible world by imposing significations, codifying spaces and projecting meanings where these are felt only affectively and usually develop through the collaboration of several senses.
This phenomenological experience, determined to a large extent by the carefully orchestrated composition of the exhibition space (in which the artist expands the photographic frame beyond the limits of its mount), as well as by the sculptural approach to the photographic object, carefully produced and framed – using Diasec or thick natural-wood frames and silver-gelatin printing from analog film – constitutes, in my view, one of the most striking qualities of this artistic undertaking. The artist's decision to extend the image frame by means of graphic gestures – which can be read as extensions of chromatic elements or of lines found in the images' composition – happily becomes a decision that amplifies the image's somatic effect. Consequently, it recovers part of the sensory impact of the encounter with an image that is phenomenologically salient, capable of lingering on the retina, once again moving beyond the oculocentric reductionism dominant in Western philosophy, as Martin Jay noted already in the 1990s, following the French post-structuralist philosophers. According to this reading, the history of artistic representation can be understood as a long sequence of attempts to temper, control and master reality. In Jay's account, oculocentrism entails reducing the image's frame to a single view – derived from the picturesque *veduta* genre, an exemplary image of a place that becomes a souvenir, an aid to memory – which, we might add, is nothing other than a consequence of anthropocentric epistemology.
In the photographic universe Claudia Retegan proposes

RAD SCULPTURE PARK 2025
CUM SCULPTURA POATE CHESTIONA NEVOIA DE DIVERSITATE ȘI DIALOG
HOW SCULPTURE CAN CHALLENGE THE NEED FOR DIVERSITY AND DIALOGUE

Text: Anne-Marie Lolea

ECHIPA RAD SCULPTURE PARK 2025
Artiști: 111invers1 (Lumi Mihai & Mugur Grosu), Nimbert Ambruș, Ana Avram, Daniel David Bandi, Justin Baroncea & Cristian Matei, Cătălin Bădărău, Vlad Berte, Marco Cassani, Alin Carpen, Anastasia Calinovici, Mirela Cerbu, Alina Cioară, Tudor Ciurescu, Sergiu Chihaia, Nicolae Comanescu, Deniz Constantin, Miruna Copăcel, Doru Covrig, Ștefan Radu Crețu, Iulian Cristea, Suzana Dan, Alexandru Dascălu, Anca Vintila Dragu, Matei Emanuel, Marin Florin, Laszlo Forray, Szilard Gaspar, Teodor Georgescu, Lucia Ghegu, Adrian Ilfoveanu, Andreea Ilie, Ana Ion Leonte, Ana Ionescu, Peter Jecza, Albert Kaan, Claudiu Lazăr, Florin Magda, Bianca Mann, Rachel Monosov, Terrence Musekiwa, Denis Nanciu, Marzena Nowak, Vlad Olariu, Ciprian Paleologu, Daniela Pălimariu, Alexandru Podea, Maria Pop Timaru, Alex Poteca, Adrian Pioresc u, Andrei Pituț, Alexandru Ranga, Bogdan Rața, Oliver Ressler, Andreea Samoilă, Ștefan Sergiu Siminic, Anton Soltan, Nadina Stoica, Mihail Șarpe, Irina Tănase, Ovidiu Toader, Virginia Toma, Mihai Toth, Cătălin Udrea, Mark Verlan, Dan Vezentan, Dan Vișovan & Bogdan Rața, Filip Nicolae Voicu, Nives Widauer, Florin Zhu, Bela Zoltan
Curator: Alex Radu
Hotel Caro, București
29.04. – 25.05.2025

Prim plan: Ana Ionescu, *Pentru tine aș*, oțel, apă, cerneală, 210x120 x50 cm, 2025. Plan secundar: Lucia Ghegu, *Loc de joacă cu capcane făcute de sine*, instalație-obiect, 214x214x214 cm, 2024. Credit foto: Elena Maxemciuc.
Foreground: Ana Ionescu, *For you I would*, steel, water, ink, 210x120 x50 cm, 2025. Secondary plan: Lucia Ghegu, *Playground of Self-Made Traps*, installation-object, 214x214x214 cm, 2024. Photo credit: Elena Maxemciuc.

Tranziția dintre 2024 și 2025 a fost, cu siguranță, una tulbure: de la lanțuri de proteste la personaje care ofereau promisiuni „goale”, până la divizarea oamenilor în tabere ideologice. Ce se mai poate face în momente ca acestea, în care libera exprimare pare a fi amenințată? Poate arta contemporană să devină o soluție pentru stimularea gândirii critice a publicului și aducerea împreună a comunității? Cât de relevantă a rămas *Vox Populi* (lat. vocea poporului; trimite și la lucrarea din parc cu același nume a artistei Rachel Monosov) într-un context în care reacțiile colective la „soluțiile” politice nu sunt luate în serios?
Din fericire, au existat proiecte culturale care și-au pus exact această problemă, la momentul potrivit. Pe 29 aprilie, în grădinile Hotelului CARO, a avut loc deschiderea celei de-a III-a ediții a „RAD Sculpture Park”, demers coordonat de echipa /SAC București, parte din RAD Art Fair. Dacă în edițiile anterioare parcul de sculptură aducea publicului aproximativ 30 de lucrări, expuse în principal pe peluza ansamblului, anul acesta peste 110 de sculpturi contemporane au format un traseu de vizitare elaborat în cei 5 000 m² ai grădinilor de la Caro, țesând un dialog între forme și idei, între structuri și intenții. Fiecare intersecție, punct de cotitură sau de perspectivă invita privitorul să descopere firele invizibile ce legau zeci de formule de percepere și de transpunere în spațiu a unor ipostaze de contemplare. Proiect ambițios ce a reunit lucrările a peste 70 de artiști contemporani, „RAD Sculpture Park 2025” a marșat pe nevoia de diversitate și dialog, atât la nivel expresiv, cât mai ales social, precum și pe nevoia de artă contemporană în spațiul public. Discursul curatorial deschis de la perceperea prezentului ca pe o contemporaneitate a diferențierilor milita ferm

The transition between 2024 and 2025 was certainly a turbulent one: from strings of protests to personalities making empty promises, to the division of people into ideological camps. What else can be done at times like these when free speech seems to be under threat? Could contemporary art serve as a solution for stimulating critical thinking among the public and bringing the community together? How relevant has *Vox Populi* (Latin for “voice of the people”; also referring to the work of the same name by artist Rachel Monosov) stayed in a context where collective reactions to political “solutions” aren’t taken seriously?
Fortunately, there have been cultural projects that have addressed this very issue at the right time. On April 29, in the gardens of the CARO Hotel, the third edition of “RAD Sculpture Park” was inaugurated, coordinated by the /SAC Bucharest team, part of RAD Art Fair. While in previous editions the sculpture park presented to the public about 30 works, mainly exhibited on the lawn of the complex, this year over 110 contemporary sculptures shaped an elaborate visitor route across the 5.000 m² of the Caro gardens, weaving a dialogue between forms and ideas, between structures and intentions. Each intersection, turning point, or viewpoint invited the viewer to discover the invisible threads that connected dozens of formulas of perception and transposition into space for contemplative moments.

An ambitious project that featured the works of over 70 contemporary artists, “RAD Sculpture Park 2025” emphasized the need for diversity and dialogue, both expressive and social, as well as the need for contemporary art in public spaces. The curatorial discourse, which began with the perception of the present as a contemporaneity of differences, strongly opposed the trends of uniformity and cultural flattening generated by the uncertainty of the socio-political climate in the spring of 2025. Understanding that personal differences create individuality, but still have the capacity to bring a community together, the curator, Alex Radu, chose to unite – in dialogues, compositions, and intersection formulas – both the differences and similarities in each artist’s practice and vision. The approach was a challenging one, the main aim being to promote diversity without establishing a hierarchical system for placing and viewing the works during the process of marking out the visitor route.
“RAD Sculpture Park” has also become a crossover space for international voices and practices: from local artists from Bucharest, Cluj, and Timișoara to international artists from Austria, Germany, Italy, Moldova, Poland, Switzerland, and Zimbabwe. Although we talk about cultural diversity in this context, we find aspects that connect us as humans on a universal level in the practice and issues approached by artists – Anca Vintilă Dragu, Ștefan Radu Crețu, Sergiu Chihaia, and Oliver Ressler all explored, through their proposed pieces, the negative impact of overproduction on the climate and fauna, while Claudiu Lazăr and Marzena Nowak saw the direct

Claudiu Lazăr, *Mesh tubular*, țevi din fier și aluminiu, țevi din lemn, 400x366x12 cm, 2025. Credit foto: Elena Maxemciuc.
Claudiu Lazăr, *Tubular Mesh*, iron and aluminum pipes, wooden pipes, 400x366x12 cm, 2025. Photo credit: Elena Maxemciuc.

EXERCIȚII DE ECHILIBRU
ACTS OF BALANCE

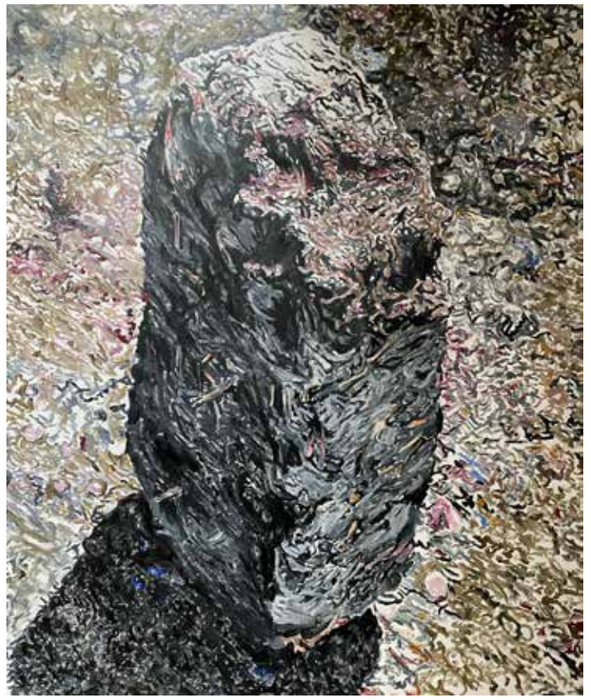
Text: Iris Ordean

CULORILE PĂMÂNTULUI
Artiști: Dacian Andoni, Dana Constantin, Gloria Grati, Nicolae Moldovan
Curatoare: Ruxandra Demetrescu
Muzeul Național Brukenthal, Sibiu
07.05. – 08.06.2025

Vedere din expoziție. Credit foto: Dana Constantin.
Exhibition view. Photo credit: Dana Constantin.

Într-un peisaj cultural adesea saturat de intervenții efemere și scenografii excesiv stimulante, „Culorile Pământului”, organizată în spațiul de artă contemporană al Muzeului Național Brukenthal din Sibiu, propune un moment necesar de coeziune, reflecție și ancorare materială. Curatoriată de Ruxandra Demetrescu, istoric de artă și teoretician, expoziția reunește patru artiști din Timișoara – Dana Constantin, Dacian Andoni, Gloria Grati și Nicolae Moldovan – toți cadre didactice ale Facultății de Arte și Design din cadrul Universității de Vest din Timișoara. Per ansamblu, punctul forte al expoziției constă în crearea unui spațiu al echilibrului, unde contemplarea lucrării „pe îndelete” și angajamentul contemplativ devin metodologii esențiale de interpretare (dacă termenul ar putea fi folosit în acest context). Totul survine într-un moment extrem de potrivit, când economia culturală primează exponențial efemerul și hiper-vizibilul. Cu ajutorul abordării „lente”, expoziția insistă asupra valorii experienței duraționale, celebrând și invitând deopotrivă la o investigație critică. Vizitatorul nu părăsește spațiul cu senzația de saturație tematică sau de supraîncărcare teoretică, ci cu o sensibilitate ascuțită față de nuanțele materialului și ale formei. În cele ce urmează, voi schița un parcurs expozițional ce urmărește îndeaproape tocmai ideea echilibrului, fiecare posibilitate de lectură oferind vizitatorului-experimentator un alt nivel experiențial.

In a cultural landscape often saturated with ephemeral interventions and overstimulating scenographies, “The Colors of the Earth”, organized in the contemporary art space of the Brukenthal National Museum in Sibiu, offers a much-needed moment of cohesion, reflection, and material groundedness. Curated by art historian and academic Ruxandra Demetrescu, the exhibition brings together four artists from Timișoara: Dana Constantin, Dacian Andoni, Gloria Grati, and Nicolae Moldovan, all of whom are professors at the Faculty of Visual Arts and Design in the University of the West Timișoara. Taken as a whole, the exhibition’s forte is creating a space of sustained equilibrium; “slow looking” and sustained engagement are required viewing methodologies (if such a term could be used in this context), coming forward at a particularly suitable moment, when the cultural economy increasingly prioritizes the ephemeral and the hyper-visible. By taking the “slow” approach, the exhibition insists on the value of durational experience, while equally celebrating and inviting critical attention. One leaves the show not with a sense of thematic saturation or theoretical overreach, but with a sharpened sensitivity to the nuances of material and form. In the following, I will outline the way in which the idea of balance is articulated within the exhibition, each of the reading layers offering the viewer-experiencer a distinct level of engagement.



Dacian Andoni, *Respirația pământului*, ulei pe pânză, 130x130 cm, 2024.
Dacian Andoni, *The Breath of the Earth*, oil on canvas, 130x130 cm, 2024.

Ceea ce atrage privirea de la prima vedere este unitatea vizuală impecabilă a expoziției. Această coerență nu este o simplă consecință a unei suprapuneri tematice sau a unei similitudini stilistice, abordările artiștilor fiind vizibil diferite. Mai curând, asistăm la un angajament comun față de investigarea materialului, economia formală și claritatea conceptuală. Coeziunea este rezultatul unui dialog atent orchestrat între cei patru artiști, împărțiți în două perechi echilibrate: doi pictori (Constantin și Andoni) și doi ceramiști (Grati și Moldovan); două artiste (Constantin și Grati) și doi artiști (Andoni și Moldovan); două generații (Constantin și Andoni, respectiv Grati și Moldovan). Aceste simetrii nuanțează discursul curatorial și democratizează actul artistic, prin abordarea unor elemente esențiale în discursurile curatoriale actuale: intersecția dintre mediul de lucru, egalitatea de gen și dimensiunea inter-generațională. Strategia curatorială refuză conformarea la dicotomiile tradiționale, precum diviziunea dintre „arte majore”

This cohesion is the result of a carefully orchestrated dialogue among the four artists, who are presented in balanced pairs: two painters (Constantin and Andoni) and two ceramists (Grati and Moldovan); two women (Constantin and Grati) and two men (Andoni and Moldovan). Additionally, the four participating artists belong to two generational cohorts (Constantin and Andoni on one hand, Grati and Moldovan on the other). This symmetry contributes to a nuanced reflection and democratizes the production of the work of art at the intersection of medium, gender, and inter-generational characteristics, incredibly important elements within current curatorial discourses. Moreover, the curatorial strategy resists complying to traditional dichotomies, such as the division between the “major” and the “minor” arts, or between “fine” and “decorative” arts, in a conscious post-academicist gesture. Instead, the interplay of mediums and modes of making are being privileged over categorical separations. In the accompanying text, the curator herself is explicitly moving away from these binary categorizations of “major” and “minor”, proposing instead a reading based on hybridity and sensorial engagement, collapsing the hierarchy between concept and craft, between visuality and tactility. Ceramics and painting enrich and refract one another’s meanings, with neither medium serving as a subordinate but rather completing each other.
This change in perspective leads us to the exhibition’s second layer of interpretation. Over half a century ago, cultural theorist Marshall McLuhan coined the phrase “the medium is the message”, which subsequently gained much international acclaim across a number of disciplines (see McLuhan: 1964, 1967). According to his theory, the properties of a communication medium exert a stronger influence on the perception and interpretation of a message than its content, indicating that the mode of transmission shapes thought and social structures more profoundly than the message’s specific details. By repurposing the “medium” into the context of an “artistic medium”, the *viewer* could look at “The Colors of the Earth” beyond its sociocultural constructs, and become a sensorial *experiencer*. One by one within the works, further common themes and similarities regarding the manner in which materiality is treated are to be discovered. This is symptomatic of a certain way in which questions of form, process, materiality, and perception are traversing disciplinary and inter-personal lines.

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE
EXHIBITIONS ABROAD

Vedere din expoziția „Șerban Savu, Golden Ages”, Galeria Plan B, Berlin, 2025. Credit foto: Trevor Good.
View from the exhibition “Șerban Savu, Golden Ages”, Plan B Gallery, Berlin, 2025. Photo credit: Trevor Good.

UN TÂRG ALTERNATIV CHIC: WEEKENDUL GALERIILOR DIN BERLIN

A CHIC ALTERNATIVE FAIR: GALLERY WEEKEND BERLIN

Text: Valentina Iancu

Gallery Weekend Berlin (Weekendul galeriilor – WEG) desfășurat între 2 și 4 mai 2025, este unul dintre evenimentele de anvergură care animă publicul artei contemporane din Berlin. Evenimentul, ajuns în acest an la a 21-a ediție, a devenit un punct de referință pentru scena artistică internațională: atrage anual colecționari, curatori, istorici de artă și artiști din lumea largă. Gallery Weekend Berlin a fost fondat în 2005 de 5 galerii locale, Max Hetzler, Guido Baudach, Barbara Thumm, nugerriemscheider și Mehdi Chouakri, ca o alternativă la târgurile internaționale de artă, intenția evenimentului fiind explicit una comercială. Evenimentul a fost preluat și în alte orașe precum Paris, Los Angeles sau Beijing. În Berlin, WEG este organizat de o asociație a galeriilor berlineze, este administrat de un consiliu de specialiști și coordonat, începând din 2023, de Antonia Ruder. Evenimentul a pornit cu 21 de galerii și a ajuns în acest an la 52, cu expoziții în 62 de locații și mai mult de 80 de artiști expuși.
Spre deosebire de un târg obișnuit care reunește expozițiile mai multor galerii sub același acoperiș, weekendul galeriilor este un tur de forță prin orașul Berlin, unul dintre cele mai mari orașe europene. Fiecare dintre galeriile participante deschide una sau mai multe expoziții noi în acest weekend, adesea însoțite de evenimente conexe sau petreceri. Deși majoritatea galeriilor sunt grupate în câteva cartiere, este aproape imposibil să fie acoperită toată oferta culturală într-un maraton de weekend. Alături de nenumăratele expoziții care se deschid în cadrul WEG, este organizat și un program amplu de conferințe, anul acesta axat pe importanța sponsorizărilor private în artă și găzduit de Neue Nationalgalerie. Tema programului este una de o urgentă actualitate, în condițiile în care Berlinul se confruntă, prima dată după reunificare, cu o scădere drastică a bugetelor pentru cultură, subvențiile și finanțările acordate de stat în această perioadă și estimările pentru următorii ani fiind mult sub nevoile supraviețuirii multor instituții. Deși galeriile comerciale și piața de artă în general sunt mai puțin lovite de scăderea resurselor statului pentru cultură, problemele economice sunt resimțite și de acest sector. Cu toate acestea, ediția din acest an a WEG a fost, ca de obicei, ofertantă cultural, cu nenumărate expoziții ale unor artiști iconici precum: Monica Bonvicini, Olafur Eliasson, Daniel Spoerri, Bernd & Hilla Becher, Tony Cragg, Martha Rosler sau Nadya Tolokonnikova etc. Alături de nume deja de referință în istoria artei contemporane, au fost incluse în program și o serie de artiști tineri, unii chiar la debut. De asemenea, alături de galeriile vechi, deja consacrate ale Berlinului, au fost incluse și unele spații nou deschise. Din curiozitate, am participat la un tur

Gallery Weekend Berlin, held between May 2 and 4, 2025, is one of the major events that animates contemporary art audiences in Berlin. Now in its 21st edition, the event has become a benchmark for the international art scene, attracting collectors, curators, art historians, and artists from around the world every year. Gallery Weekend Berlin was founded in 2005 by five local galleries, Max Hetzler, Guido Baudach, Barbara Thumm, nugerriemscheider, and Mehdi Chouakri, as an alternative to international art fairs, with the event's intention being explicitly commercial. The event has been replicated in other cities such as Paris, Los Angeles, and Beijing. In Berlin, WEG is organized by an association of Berlin galleries, administered by a board of specialists, and coordinated, since 2023, by Antonia Ruder. The event started with 21 galleries and has grown to 52 this year, with exhibitions in 62 locations and more than 80 artists on display.

Vedere din expoziția „Daniel Spoerri, No friend of stagnation", galeria LEVY, Berlin, 2025. Credit foto: Marcus Schneider.
View from the exhibition "Daniel Spoerri, No friend of stagnation", LEVY gallery, Berlin, 2025. Photo credit: Marcus Schneider.

Unlike a regular fair that brings together exhibitions from several galleries under one roof, Gallery Weekend is a *tour de force* through Berlin, one of Europe's largest cities. Each of the participating galleries opens one or more new exhibitions this weekend, often accompanied by related events or parties. Although most galleries are grouped in a few neighborhoods, it is almost impossible to cover the entire cultural program in a weekend marathon. Along with the countless exhibitions opening during WEG, there is also an extensive conference program, this year focusing on the importance of private sponsorship in art and hosted by the Neue Nationalgalerie. The theme of the program is one of urgent relevance, given that Berlin is facing, for the first time since reunification, a drastic cut in culture budgets, with state subsidies and funding for this period and estimates for the coming years falling far short of the needs of many institutions to survive. Although commercial galleries and the art market in general are less affected by the decline in state resources for culture, economic problems are also affecting this sector. Nevertheless, this year's edition of WEG was, as usual, culturally rich, with countless exhibitions by iconic artists such as Monica Bonvicini, Olafur Eliasson, Daniel Spoerri, Bernd & Hilla Becher, Tony Cragg, Martha Rosler, and Nadya Tolokonnikova, among others. Alongside names that are already landmarks in the history of contemporary art, a number of young artists, some of them making their debut, were also included in the program. In addition to Berlin's old, established galleries, some newly opened spaces were also included. Out of curiosity, I took part in a tour of the young galleries in the Schöneberg district, where I had the opportunity to spend three and a half hours walking through exhibitions accompanied by short presentations by the gallery owners, curators, or artists I met. The experience was enjoyable, but I was not particularly impressed by any of the exhibitions. I noticed that, unlike other European capitals, Berlin still has countless exhibitions of experimental art, installations, video, and photography, media considered "unsellable."
It is interesting that both new and historic galleries have turned to solo or group exhibitions dedicated to female artists, most often with a practice informed by feminism, gender studies, queer theory, or ecology. A new wave of artists with a radical, protest-oriented, political practice, internationally renowned such as Nadya Tolokonnikova, Šejla Kamerić, Diane Severin Nguyen, Anne Imhof, Marianna Simnett, Tirdad Hashemi & Soufia Erfanian, alongside solo exhibitions dedicated to iconic artists of international feminist art such as Monica Bonvicini and Martha Rosler, occupy a central space in the Berlin Art Weekend exhibitions. It can even be said that feminist art was the favorite of this edition of Berlin Gallery Weekend. Also, the issue of women's representation in commercial galleries has now been put aside, with the number of female artists in the program this year at WEG slightly higher than that of male artists.
Nadya Tolokonnikova's solo exhibition, one of the founders of Pussy Riot, organized at Galerie Nagel Draxler, was one in a series of projects that made history at WEG. Nadya became internationally known after her performance *Punk Prayer* (2012), a protest in Moscow's Cathedral of Christ the Savior that earned her a two-year prison sentence for hooliganism motivated by religious hatred. The exhibition includes installations, paintings, and objects in which the artist recontextualizes the protest and resorts to aestheticizing resistance in a religiously inspired, Christian Orthodox protest iconography. For Nadya Tolokonnikova, resistance is personal, sacred, and educational. The centerpiece of the exhibition is a reconstruction of the prison cell where Nadya spent 16 months in detention, beginning on August 17, 2012. Nadya Tolokonnikova's exhibition

Vedere din expoziția „Șerban Savu, Golden Ages", Galeria Plan B, Berlin, 2025. Credit foto: Trevor Good.
View from the exhibition "Șerban Savu, Golden Ages", Plan B Gallery, Berlin, 2025. Photo credit: Trevor Good.

printre galeriile tinere din cartierul Schöneberg, unde am avut ocazia unei plimbări de 3 ore și jumătate prin expoziții însoțită de scurte prezentări ale galeriștilor, curatorilor sau artiștilor întâlniți. Experiența a fost una plăcută, dar nu am rămas impresionată de nicio expoziție în mod special. Am observat că, spre deosebire de alte capitale din Europa, în Berlin sunt încă nenumărate expoziții de artă experimentală, instalații, video și fotografie, medii considerate "nevandabile".
Este interesant că deopotrivă galeriile noi și cele istorice s-au îndreptat spre expoziții personale sau colective dedicate unor artiste, de cele mai multe ori cu o practică informată de feminism, studii de gen și teorie queer sau ecologie. Un nou val de artiste cu o practică radicală, protestatară, politică, consacrate la nivel internațional precum Nadya Tolokonnikova, Šejla Kamerić, Diane Severin Nguyen, Anne Imhof, Marianna Simnett, Tirdad Hashemi & Soufia Erfanian, alături de expozițiile personale dedicate unor artiste iconice ale artei feministe internaționale ca Monica Bonvicini sau Martha Rosler, ocupă un spațiu central în cadrul expozițiilor Berlin Art Weekend. Se poate spune chiar că arta feministă a fost favorita acestei ediții a weekendului galeriilor din Berlin. De asemenea, chestiunea reprezentării femeilor în galeriile comerciale a fost lăsată în urmă, în acest an la WEG numărul artistelor din program fiind ceva mai mare decât al artiștilor bărbați.
Expoziția personală a Nadyei Tolokonnikova, una dintre fondatoarele Pussy Riot, organizată la Galerie Nagel Draxler a fost unul dintre proiectele care au făcut istorie în cadrul WEG. Nadya a devenit cunoscută la nivel internațional după performance-ul *Punk Prayer* (2012), un protest în Catedrala Iisus Salvatorul din Moscova care i-a adus o condamnare la doi ani de închisoare pentru huliganism motivat de ură religioasă. Expoziția cuprinde instalații, pictură și obiecte în care artista recontextualizează protestul și recurge la estetizarea rezistenței într-o iconografie protestatară de inspirație religioasă, creștin-ortodoxă. Rezistența pentru Nadya

ANDREEA MEDAR
A FOST ODATĂ ÎN EST
ONCE UPON A TIME IN THE EAST

SINCE THE WOOD OF YOUR WINDOW HAS BEEN BLOOMING
Artistă: Andreea Medar
Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei
7.03. – 18.05.2025

Text: Anca Mihuleț

Vedere din expoziție. Prin amabilitatea artistei, a Mind Set Art Center și a Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei.
Exhibition view. Courtesy of the artist, Mind Set Art Center and Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei.

În septembrie 2024, am petrecut o după-masă cu Andreea Medar la Seul discutând despre viitoarea expoziție personală de la Kuandu Museum of Fine Arts [Muzeul de Arte Frumoase Kuandu] din Taipei, organizată în colaborare cu Mind Set Art Center.
În timpul discuției noastre, Andreea mi-a povestit despre procesul laborios din spatele pieselor produse special pentru expoziție – a investit mai bine de un an de zile pentru a crea broderiile maiestuoase care ilustrează istoria familiei și momentele cheie care au dus la definirea ei ca artistă. La începutul acestui an, Andreea mi-a trimis unul dintre filmele editate în contextul pregătirii proiectului: *De când lemnul ferestrei tale a înflorit* era titlul acelei lucrări care a dat în final și denumirea expoziției. Filmarea descria traseul simulacrului unui geam încărcat cu motive vegetale luminescente prin peisajul nocturn din Racoți, satul natal al artistei situat în județul Gorj. De altfel, imaginea acelui geam era congruentă cu un peisaj în mișcare, desprins din spațiul originar, pentru ca la sfârșit să ajungă din nou acasă, în încadramentul uneia dintre ferestrele casei bunicii. Lucrarea vorbește despre mișcarea asemănătoare unui resort care caracterizează orice desprindere dintr-un cadru familiar, când apare inconștient o negociere între punctul de pornire și destinație, între deschideri și limitări.
Am ajuns la Kuandu Museum of Fine Arts puțin după

In September 2024, I spent an afternoon with Andreea Medar in Seoul discussing her upcoming solo exhibition at the Kuandu Museum of Fine Arts in Taipei, organized in collaboration with Mind Set Art Center. During our conversation, Andreea told me about the laborious process behind the pieces produced especially for the exhibition – she invested more than a year to create the majestic embroideries that illustrate her family history and the key moments that led to her definition as an artist. Earlier this year, Andreea sent me one of the films edited in the context of preparing the project: Since the *Wood of Your Window Has Been Blooming* was the title of that work, which ultimately gave the exhibition its name. The film described the path of a simulacrum of a window laden with luminescent plant motifs through the nocturnal landscape of Racoți, the artist's native village in Gorj County. In fact, the image of that window was congruent with a moving landscape, detached from its original space, only to end up back home, framed by one of the windows of the grandmother's house. The work speaks of the spring-like movement that characterizes any departure from a familiar setting, when an unconscious negotiation arises between the starting point and the destination, between openings and limitations.
I arrived at the Kuandu Museum of Fine Arts shortly after closing time, after a spectacular journey through the city. Located in the heart of the National University of Arts campus, at the northernmost point of the city, the museum is housed in a modernist building, intimidating at first glance, but unexpectedly friendly and accessible on the inside. The institution is known for its critical, research-based curatorial projects dedicated to lesser-known histories, social issues, and invisible communities. The exhibition was conceived in three sections – the first section is intertwined with the history of the region and the artist's family; Andreea presented original documents and photographs from the family archive, the most striking of which are the black-and-white images that capture the recurring detail of the house porch, full of cheerful and easygoing people. This visual unfolding of the *house* as an object, found in old photographs, videos, and embroideries arranged in the space, generates a concreteness of that ancestral locus, which begins to exist on multiple planes, in parallel times and geographies. The narrative chronology of the area that intersects with that of the Medar family is displayed on one of the museum walls, complemented by an artist's book in which Andreea has embroidered the

Vedere din expoziție. Prin amabilitatea artistei, a Mind Set Art Center și a Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei.
Exhibition view. Courtesy of the artist, Mind Set Art Center and Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei.

încheierea programului, după un parcurs spectaculos prin oraș; aflat în inima campusului Universității Naționale de Artă, în cel mai nordic punct al orașului, muzeul este găzduit într-o clădire modernistă, intimidantă la prima vedere, însă neașteptat de prietenoasă și accesibilă în interior. Instituția este recunoscută pentru proiectele curatoriale critice, bazate pe cercetare și dedicate istoriilor mai puțin cunoscute, problemelor sociale sau comunităților invizibile.
Expoziția a fost gândită pe trei fascicule – primul fascicul este împletit în jurul istoricului regiunii și al familiei artistei; Andreea a prezentat documente originale și fotografii provenite din arhiva familiei, dintre care cele mai uimitoare sunt imaginile alb-negru care surprind detaliul recurent al prispei casei, plină de oameni veseli și nonșalanți. Această desfășurare vizuală a obiectului *casă*, care se regăsește în fotografiile vechi, în video-uri, dar și în broderiile dispuse în spațiu, generează o concretețe a acelui *locus* ancestral, care începe să existe pe planuri multiple, în timpi și geografii paralele. Cronologia narativă a zonei care se intersectează cu cea a familiei Medar este dispusă pe unul dintre pereții muzeului, fiind completată de o carte de artist în care Andreea a brodat pe pagini transparente conținutul unor documente de arhivă. În filmul de prezentare al artistei, privitorii au făcut cunoștință cu povestea satului Racoți, apoi cu cea a grădinii și casei familiale, dar și cu bunica Andreei, a cărei energie se poate simți în întreaga expoziție. Andreea Medar se joacă conștient cu dedublarea istoriei personale și o face într-un mod direct și sensibil în același timp, astfel încât vizitatorii devin și ei parte a aparatului vizual.
Cel de-al doilea fascicul este dedicat subiectului rizomatic compus din grădină, casă și femeile din familia

contents of archival documents on transparent pages. In the artist's presentation film, viewers were introduced to the story of the village of Racoți, then to her family's garden and house, as well as to Andreea's grandmother, whose energy can be felt throughout the exhibition. Andreea Medar consciously plays with doubling her personal history and does so in a direct and sensitive way, so that visitors also become part of the visual apparatus. The second section is dedicated to the rhizomatic theme composed of the garden, the house, and the Medar family women, who, according to Andreea's cumulative interpretation, left nature and became nature once again. The embroideries made on aluminum, transparent plastic, or polycarbonate sheets, using glass beads, stones, resin, and pigments, recompose the arrangement of plants in the garden of the artist's grandmother, Elena, whom she considers the last gardener in the family. Five of the house's windows impose a viewing regime through the manner in which they are placed on the walls of the exhibition space, referring to two ontological pillars – life and passing. The abundance of vegetation inscribed in the quadrants of the five windows functions as a summary of a life well lived, but at the same time, almost every opening covered by plants is synonymous with the passage of time and the absence of people. Observers are once again faced with a dilemma – apparently, the healthy plants colonizing the space should speak of positive events, but they speak of disappearances; the presence of the golden-headed feline opens up another avenue of interpretation, which derives from a combination of playfulness and enigma, a characteristic of Andreea Medar's art. The serene figure of the grandmother and the way she interprets the depopulation of the village is

„CEA MAI TARE DIN CARPAȚI ESTE OȚELUL GALAȚI!”

“THE BEST IN THE CARPATHIANS IS OȚELUL GALAȚI!”

Text: Horațiu Lipot

UN OCHI RÂDE, ALTUL PLÂNGE

Artiști: Andreea Anghel, George Apostu, Han Arp, Ion Bârlădeanu, Ioana Bătranu, Marius Bercea, Horia Bernea, Ştefan Bertalan, Constantin Brâncuşi, Brassaï, Geta Brătescu, Theodor Brauner, Victor Brauner, Andrei Cădere, Mircea Cantor, Eva Cerbu, Andrei Chintilă, Lena Constante-Brauner, Roman Cotoşman, Chiril Cucu, Horia Damian, Max Ernst, Harun Farocki, David Farcaş, Constantin Flondor, Adrian Ghenie, Marin Gherasim, Luca Gherasim, Bogdan Gîrbovan, Yvan Goll, Vasile Gorduz, Ion Grigorescu, Jacques Hérold, Marcel Iancu, Isidore Isou, Wassily Kandinsky, Ana Lupaş, Victor Man, Tincuţa Marin, Max Hermann Maxy, Hortensia Mi Kafchin, Joan Miró, Alex Mirutziu, Florin Mitroi, Gili Mocanu, Herta Müller, Ciprian Mureşan, Paul Neagu, Ioana Nemeş, Mircea Nicolae, Andrei Pandele, Paul Păun, Jules Perahim, Dan Perjovschi, Pusha Petrov, Silvia Radu, Lea Rasovszky, Eugen Roșca, Şerban Savu, Arthur Segal, Hedda Sterne, SubREAL, Mircea Suciu, Yves Tanguy, Ovidiu Toader, Sergiu Toma, Doru Tulcan, Tristan Tzara, Andrei Ujică, Andra Ursuţa
Curatori: Monika Rydiger, Łukasz Galusek, Ovidiu Şandor
Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie (MCK Kraków), Cracovia
7.03. – 20.07.2025

Vedere din expoziție. Credit foto: Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie (MCK Krakow).
Exhibition view. Photo credit: Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie (MCK Krakow).

La mijlocul lunii iunie, mă aflam în Cracovia, la generoasa invitație a Institutului Cultural Român din Varșovia, pentru a vizita și a scrie despre „Śmiejąc się jednym, płacząc drugim okiem”, expoziția colecției Ovidiu Șandor, organizată de Centrul Internațional pentru Cultură de la Cracovia (MCK Kraków). Am ales să transcriu titlul în polonă, deși există unul în engleză sau română, pentru a miza pe același efect pe care curatorii l-au urmărit când au plasat în desfășurarea expozițională texte exclusiv în română, care semnalizau anumite zone spațiale și atmosferice. Texte-titlu în litere capitale, precum *A digera trecutul*, *Alte orizonturi* etc.
Ca să trecem la *românismul* din titlu, asta am extras din caietul de impresii al expoziției. Face referire, aproape sigur, la faptul că trei dintre artiștii expozanți: Mi Kafchin, Tincuța Marin și Eugen Roșca (poate că or mai fi și alții – Hérold a copilărit și el pe-acolo) sunt născuți în Galați. Pentru că am fost ușor nedumerit de alăturarea geografică, aveam să aflu că, de fapt, sloganul reprezintă chiar versurile imnului echipei de fotbal din titlu. Gândindu-mă că a fost scris de un alt artist invitat, care probabil îi cunoaște bine pe cei trei, vine în întâmpinarea acelui generos și consistent aspect care, mai mult decât niște lucrări cu puncte de vedere statice (modernism) sau mobile (postmodernism), ce nu răspund înapoi, formează, prin aceste mici semne biografice directe, scrijeliturі, acel dinamic *artworlds*. Fie el al Barocului timpuriu, fie al Clujului post-2010 – având în vedere că cei doi s-au format acolo.
O putem spune răspicat: pentru cei care activează chiar și tangențial în câmpul artei contemporane, colecția OS este, cu siguranță, între primele care racordează unui

In mid-June, I was in Krakow, at the generous invitation of the Romanian Cultural Institute in Warsaw, to visit and write about “Śmiejąc się jednym, płacząc drugim okiem”, the Ovidiu Șandor collection exhibition organized by the International Cultural Center in Krakow (MCK Kraków).
I chose to transcribe the title in Polish, although there is one in English or Romanian, to achieve the same effect that the curators sought when they placed texts exclusively in Romanian in the exhibition, which signaled certain spatial and atmospheric areas. Title texts in capital letters, such as *Digesting the Past*, *Other Horizons*, etc.
Moving on to the Romanian aspect in the title, I extracted the following information from the exhibition’s guestbook. It almost certainly refers to the fact that three of the exhibiting artists: Mi Kafchin, Tincuța Marin, and Eugen Roșca (there may be others – Hérold also grew up there) were born in Galați. Because I was slightly puzzled by the geographical juxtaposition, I found out that, in fact, the slogan is actually the lyrics of the football team’s anthem mentioned in the title. Thinking that it was written by another guest artist, who probably knows the three well, it meets that generous and consistent aspect which, more than works with static (modernism) or mobile (postmodernism) points of view that do not respond, forms, through these small direct biographical signs, scratches, that dynamic *artworlds*. Be it early Baroque or post-2010 Cluj, considering that the two were formed there.
We can say it outright: for those who are even tangentially active in the field of contemporary art, the OS collection is certainly among the first to connect to

sistem nervos umblător de târguri & bienale, cititor de cataloage & istorii auctoriale, întrebarea: ce piese se află acolo? Însă, mai degrabă decât a discuta individual lucrări și artiști în parte – vizibil în lista expoziției sau în imaginile de ansamblu că vorbim de certe borne ca importanță în istoria artei inter- și postbelice, ca nume, dar și lucrări –, o să mă rezum exclusiv la aspecte de ansamblu ale expoziției; la liniile ei și, generalizat, la colecționism.
Am fost cumva perplex, însă nu foarte uimit, gândindu-mă la cum funcționează verticalitățile în aparatul cultural de azi, să observ că o țară din spatele Cortinei de Fier tratează un spațiu din aceeași zonă cu instrumentele și optica Occidentului. Ciudat, pentru o țară care l-a dat pe Piotr Piotrowski și a sa teorie de orizontalizare a fenomenului cultural. Sunt transmise, ca direcții, aceleași referințe reciclate despre comunism și trauma istorică. Să fie acesta un *bias* cultural sau o autentică chestionare a unei țări care împarte, la rându-i, un trecut traumatic cu același opresor? Știu care este răspunsul în cazul meu.
Acest aspect este semnalat și de Ovidiu Șandor într-un context ușor diferit, în precedenta prezentare a colecției sale, la Praga (2023). Aici îl aduc în discuție în calitatea sa dublă, nu atât cea a colecționarului, cât mai mult cea curatorială, rol din care a făcut parte alături de Monika Rydiger și Łukasz Galusek: „Evident, există o critică la adresa faptului că societățile noastre est-europene au

a nervous system of fairs and biennials, catalog readers and authorial histories, asking the question: what pieces are there? However, rather than discussing individual works and artists – visible in the exhibition list or in the overview images that we are talking about certain milestones in the history of inter- and post-war art, in terms of names, but also works – I will limit myself exclusively to the overall aspects of the exhibition; its lines and, more generally, collecting.
I was somewhat perplexed, but not particularly surprised, considering how vertical structures function in today’s cultural apparatus, to observe that a country behind the Iron Curtain treats a space in the same area with the instruments and perspective of the West. Strange, for a country that gave us Piotr Piotrowski and his theory of the horizontalization of cultural phenomena. The same recycled references to communism and historical trauma are transmitted as directions. Is this a cultural *bias* or an authentic questioning of a country that, in turn, shares a traumatic past with the same oppressor? I know what the answer is in my case.
This aspect is also highlighted by Ovidiu Șandor in a slightly different context, in the previous presentation of his collection in Prague (2023). Here, I bring him into the discussion in his dual capacity, not so much as a collector, but more as a curator, a role he shared with Monika Rydiger and Łukasz Galusek: “Obviously, there is criticism of the fact that our Eastern European