

© Editura EIKON

București, Calea Giulești 333, Sector 6, cod poștal 031310, România

Difuzare / distribuție carte:

021 348 14 74

0733 131 145

0728 084 802

difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: 021 348 14 74

0728 084 802

0733 131 145

contact@edituraeikon.ro

www.edituraeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior (CNCSIS).

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

AVRAM, HOREA

Perspectiva negociabilă : eseuri și comentarii despre practici artistice actuale - Horea Avram ; cuv. înainte al autorului. - București : Eikon, 2021

ISBN 978-606-49-0442-3

821.135.1

Coperta: Adrian Grecu

DTP: Mariana Răbîncă

Editor: Valentin Ajder

HOREA AVRAM

PERSPECTIVA NEGOCIABILĂ

Eseuri și comentarii
despre practici artistice actuale

E I K O N

București, 2021

Cuprins

Cuvânt înainte	9
I.	
Despre poetica arhivei și politica imaginii fotografice: subREAL, <i>Serving Art 1</i>	15
Imaginea ca identificare, memorie și visare (și mai mult decât atât). Despre efectul cinema în pictura lui Adrian Ghenie.....	37
<i>Restaurarea Camuflajului alb</i> – Raport de pe șantier (Miklós Onucsán la Bienala de la Veneția).....	49
Trăgând linie: desen și discurs critic la Dan Perjovschi	61
<i>Lorem ipsum</i> sau despre culoare, plastic și idealism pragmatic în arta lui Darie Dup.....	86
Peisaje fără cer. Peter Krausz și condiția diasporică	96
Paul Neagu. Obiecte (re)generative	108
Tabloul periodic al elementelor performative – Ana Lupaș, <i>Instalație umedă</i>	115
„Tristețe, melancolie, spaimă” în fotografiile lui Cristi Puiu	121
II.	
Laguna media și deschiderea „over all”: Anul 1999 la Bienala de la Veneția.....	131
Chestie de gust. Câteva rețete de artă aparent culinară.....	138

Mall-ul ca operă de artă totală. Câteva gânduri despre spațiu, iluzie și persistența modelelor	156
Re: DADA. Revizitând, remixând, renegând DADA. Un (pseudo)manifest al secolului 21...	162
Estetica erorii. Deturnând previzibilul, suspendând vizibilul. Considerații pe marginea unei expoziții	171
<i>De Rerum Internetum</i>	181
Arta contemporană în vremuri interesante: Bienala de la Veneția 2019	191
III.	
Corpul ca medializare și spațiul ca interfață. Câteva note pe marginea unor intervenții performative multimedia	207
Lumea și ceva în plus: Practici artistice digitale între realitate și virtualitate la Adrian Grecu	216
Mediul online ca ecosistem performativ – despre spectacolul virtual <i>POOL (no water)</i>	228
Hazard cu premeditare: Arta lui Marius Jurca între exploatarea șansei și ficționalizarea paradigmelor software.....	236
Arta NFT: despre originalitate, virtualitate și piața de artă online	243

Cuvânt înainte

Perspectiva negociabilă e despre pluralitate și diversitate ca mărci specifice ale practicilor artistice actuale și despre multiplele moduri de a vorbi despre asta. Despre perspective, s-ar zice. Titlul volumului pleacă de la această deschidere făcând trimitere la ambele sensuri pe care termenul le comportă.

Pe de o parte, e vorba de perspectivă în sensul său consacrat de Renaștere ca instrument geometric și conceptual care definește vizualitatea modernă și relația artei cu realitatea, o relație întotdeauna negociabilă. În fond însuși actul cadrării, al măsurării este un gest subiectiv, negociabil am spune, și care afectează vizualul atât ca proces de construcție a reprezentării, cât și, la celălalt capăt, ca proces al receptării. Pe de altă parte, termenul generic trimite la perspectiva ca model de gândire, ca fel particular de a vedea sau prezenta lucrurile, ca punct de vedere. Sau, mai bine zis, la plural, ca *puncte* de vedere, ca *feluri* de a vedea etc. căci premisele și argumentele mobilizate în acest context sunt la rândul lor diverse, oglindind „perspective multiple”, care refuză declarațiile definitive, soluțiile unice, închiderea estetică sau încăpătânarea epistemologică. În fond orice subiect discutat aici, orice corpus de lucrări, reprezintă până la urmă un teren mereu deschis interpelărilor, schimburilor și schimbărilor, sau, altfel spus, negocierilor.

Acest teren de dezbatere și negociere este, așadar, lumea artei actuale, a evenimentelor și oamenilor interesați și importanți care le generează și le perpetuează.

Despre poetica arhivei și politica imaginii
fotografice: subREAL,
*Serving Art 1*¹

Grupul subREAL a marcat profund arta anilor ,90 și 2000 de la noi în primul rând prin impactul lucrărilor sale – incisive, inteligente, bine produse – ce operau o deconstrucție a reperelor istorice naționale și a imaginilor simbolice actuale ori moștenite (strâmb) din deceniile anterioare, dar și prin faptul că au creat un adevărat model de *neo-neo* avangardă cu toate ingredientele necesare: discurs critic, forță vizuală și strategie de promovare. Apoi, mai e și numele: o iscusită inversare a genericului suprarealist, punând în prim plan nu hățișurile subconștientului, ci imediatețea realității ca reflexie a istoriei recente, condiția ei absconsă, profundă, care făcea, cu un drum, trimitere la *underground* ca strategie și identificare. Într-o notă provocatoare, de rezonanță borgesiană, subREAL anunța „ca metode de lucru: liniștea, marșul, delațiunea, liftul, expoziția, efortul, călătoria de studii, cerșitul, acțiunea directă, bucătăria națională, apa, televizorul, bicicleta, fetele, televiziunea, înlocuitorii și celelalte.”²

¹ O variantă restrânsă a acestui text a însoțit expoziția *subREAL, Serving Art 1 (1997-1999)*, Spațiu Intact, Fabrica de Pensule (septembrie-noiembrie 2014), curator: Horea Avram. O altă variantă scurtă a apărut în revista *Arta* nr. 50-51/2021.

² Manifest subREAL publicat în revista *Contrapunct*, 1 februarie 1991, p.11. Reluat în *Experiment în Arta Românească după 1960*, catalog coordonat de Alexandra Titu. București: Centrul Soros Pentru Artă Contemporană, 1997, p. 150.

subREAL reprezintă totodată și produsul paradigmatic al artei românești în formula de grup de după 1990. Soluția lucrului în comun s-a dovedit convenabilă: ideile se articulează parcă mai fertil, producția merge mai ușor, cheltuielile se împart, strategiile de diseminare sunt mai eficiente. Iar în vremuri de restriște și tranziție, cum erau anii de după Revoluție, acestea reprezentau un important avantaj. Desigur, fenomenul asociativ al grupurilor, mai mult sau mai puțin extinse sau durabile, a existat la noi încă din zorii secolului 20, fiind expresia și în același timp motorul retoricii avangardiste și moderniste. Apoi, în epoca de mai târziu a neo-avangardei (sau ce-o fi fost la noi), găsim grupurile 111, Sigma, kinema ikon, Prolog, care au marcat profund perioada anilor '60-'80, furnizând totodată un model asociativ solid, tendință care a fost reluată cu oarecare entuziasm imediat după 1990. Acest lucru se datora în special dorinței de a recupera coeziunea socială și acțiunea colaborativă alterate grav de sistemul socialist, care, altminteri, își declama mereu dimensiunea colectiv(ist)ă. Pe aceste coordonate s-a născut și subREAL. Grupul a fost înființat în 1990 de către Dan Mihălțianu (artist) și Călin Dan (istoric de artă și artist), la care s-a alăturat la scurt timp Iosif Király (arhitect și fotograf). Mihălțianu părăsește grupul în 1993. Încă de la începuturile sale, subREAL a exercitat o influență considerabilă asupra mediului artistic românesc, totodată fiind primul grup autohton a cărui activitate a fost larg recunoscută internațional. O parte, cel puțin, din arta neo-conceptuală și cea cu discurs politic de azi de la noi datorează ceva subREAL-ului, mai exact ethos-ului său, atitudinii sale

critice și solidității conceptuale. Palmaresul lor internațional e la rândul lui remarcabil, subREAL expunând în locuri prestigioase în lume, printre care *Manifesta 1*, Kunsthal Rotterdam; Bienala de la Istanbul (1996); Bienala de la Berlin (1998); Bienala de la Veneția (1993, 1999); Moderna Museet din Stockholm (1999); Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris și Moderna Galerija din Ljubljana (2000); Neue Galerie Graz (2002); Sammlung Essl – Kunst der Gegenwart, Vienna (2003); Muzeul Național de Artă Contemporană (MNAC), București (2012).

Lucrările subREAL-ului utilizează un vocabular post-conceptual și neo-avangardist ce pune în discuție – într-o cheie critică și pe un ton de multe ori ironic – realitatea politică, socială și culturală ca o modalitate de a „exorciza reziduurile deceniilor opresiunii comuniste,”³ după cum formulau artiștii grupului. Artă subREAL-ului a stat mereu sub semnul intersectării dintre estetică și politică, pentru a cărei înțelegere considerațiile lui Jacques Rancière despre chestiune pot funcționa ca jaloane teoretice utile. Mai exact, e vorba de a vedea proiectele grupului ca o suprapunere dintre „practicile estetice” înțelese ca „forme de vizibilitate ale practicilor artei, locul pe care ele îl ocupă, ceea ce «fac» ele în privința comunului.”⁴ și politica definită – de același Rancière – ca ceva care se referă la „ceea ce se vede și la

³ e-flux, „subREAL Retrospect”, June 23, 2012 <https://www.e-flux.com/announcements/34004/subreal-retrospect/> (accesat mai 2021).

⁴ Jacques Rancière, *Împărțășirea sensibilului. Estetică și Politică*. Traducere de Ciprian Mihali. Cluj-Napoca: Editura Idea Design & Print, 2012, p. 14.

ceea ce se poate spune despre ceea ce se vede, la cei care au competența pentru a vedea și calitatea pentru a spune, la proprietățile spațiilor și posibilitățile timpului.”⁵ Es-tetica, deci, nu ca experiență senzorială, ci ca mecanism de semnificare, iar politica nu ca exercițiu al puterii, ci ca proprietatea de a fi vizibil într-un spațiu comun. Cum funcționează această convergență la subREAL, voi încerca să discut mai jos. Desigur, ar fi nevoie de un cadru mai larg de analiză a fenomenului subREAL care să cuprindă (și istoric) strategiile de conceptualizare, genealogiile artistice, spațiile de articulare a lucrărilor, condițiile socio-economice și componenta discursiv-politică a acestora. Sau, vorba aceluiași Rancière, „țesătura experienței sensibile în sânul căreia sunt produse operele de artă.”⁶ Pentru a contura măcar parțial acest cadru, se pare că ne trebuie ceea ce poate fi numit o „poetică”. Așa cum o înțeleg în acest context, poetica este tocmai această cadrare estetică-politică a lucrărilor, o modalitate de a înțelege felul în care semnificațiile sunt generate de lucrarea de artă în raport cu contextul care a produs-o și, totodată, cum și de ce sunt acceptate și interpretate ca relevante retorica vizuală și ancorajul conceptual al lucrării de către privitor.⁷ Concret, e vorba de a identifica în acest caz potențialul imaginativ și reflexiv al arhivei, de a căuta atât resorturile sale structurale (ce, cine, cum și de ce), cât și capacitatea sa expresivă. Desigur, poetica este, așa cum pe bună dreptate sesiza Thomas Elsaesser,

⁵ Ibid.

⁶ Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Éditions Galilée, 2011, p.10.

⁷ David Macey, *Critical Theory*. London: Penguin Books, 2000, p. 301.

un termen alunecos, „situat așa cum este între teoria critică și constrângerile creative autoimpuse, între arheologia media și improvizația în formă liberă.”⁸ Tocmai de aceea, voi încerca să restrâng argumentul și să-l mânuiesc cu prudență, mărginindu-mă la a comenta câteva aspecte care pot defini, într-o perspectivă dublă, poetica arhivei și politica imaginii fotografice la subREAL plecând de la proiectul *Serving Art 1*, care a constituit și pretextul acestui eseu.

Moduri de lucru, strategii de semnificare

Strategiile și mijloacele artistice utilizate de subREAL sunt instalația (în special în primii ani), obiectul, video-ul, performance-ul și, mai ales în perioada recentă, fotografia și instalația fotografică. Lucrările grupului explorează traumele, miturile și clișeele istoriei (recente) românești și impactul lor în societate, dar în același timp comentează caustic despre arta ca discurs, făcând referire la puterea imaginii de a manipula și controla.

De exemplu, *East-West Avenue* (1990) e o lucrare cu valoare programatică. În pofida titlului cu rezonanțe hollywoodiene intervenția artistică pe actualul Bulevard al Unirii din București făcea referire la dubla vectoriere est-vest a societății imediat post-decembriste și la (im)

⁸ Thomas Elsaesser, „Media Archaeology as the Poetics of Obsolescence” în *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016 p. 345.

posibila reconciliere a două lumi ce până cu puțin timp înainte erau politic antagoniste. Lucrarea consta în plantarea *in-situ* a unor pancarte scrise stângaci de mână care comemorau muncitorii decedați în timpul construcției faraonicului proiect al „Casei Poporului” și al „Bulevardului Victoria Socialismului” (cum se numea anterior artera), realizări ce se voiau expresia triumfului politic al regimului comunist, dar care au devenit dovada concretă a falimentului unei ideologii cinice și toxice și, mai mult, a unui dezastru imobiliar și urbanistic.

Proiectul *Alimentara* (1991) a fost o expoziție-concept organizată de subREAL alături de Ion Grigorescu, Teodor Graur și Constantin Petrașchivici. Un ansamblu de factură culinară cu obiecte și „iconuri” ale pauperității epocii socialiste: borcane cu o neverosimilă „tocană de legume”, carne afumată cu aparență suspectă, un frigider „Fram” deschis ce lăsa obscen să i se vadă conținutul expirat, totul asortat cu puternice simboluri identitare precum pungile cu pufuleți și sticle goale de vin spumant. O aparentă abundență ce vorbea de fapt despre precaritate, dar și despre – am zice acum, văzând proiectul în perspectivă inversă – consumerism, despre nevoia (sau uneori doar dorința) de acumulare și depozitare, și de fapt, despre bulimia de produse și imagini ce se pregătea, la acel moment 1991, să se instaureze. Un fel de contra-fetișizare a obiectului de consum (alimentar), cu toată încărcătura politică a unei astfel de trimiteri.

Je t'aime moi non plus (1991) a fost o acțiune și apoi o instalație care relua în condiții artistico-simbolico-ironice actul democratic al alegerilor, atunci foarte recent intrat în conștiința colectivă. Participanții la acțiune erau rugați să scrie un mesaj pe „buletinele de vot” decupate falic din carton și apoi să le introducă în niște urne ornate cu floricele. După consumarea „scrutinului”, artiștii scoteau din urne și expuneau publicului prezent „rezultatele” alegerilor, atârându-le semeț pe o rețea de sârme pregătită în prealabil în galerie. Lucrarea problematiza – într-o manieră inedită, mai ales în contextul proaspetei democrații românești – alegerile politice în termenii unui act sexual (colectiv) cu dublu sens: pe de o parte ilustra atitudinea „jemanfișistă” a alegătorului (mereu cu pretenții, dar mai niciodată cu responsabilități asumate) și cea a politicianului (mereu angajându-se la ceva, dar, de cele mai multe ori eșuând în realizarea celor promise). O veritabilă „împărțășire a sensibilului” – cum ar zice Rancière – dar și a sensibilităților, de astă dată printr-o acțiune participativă într-o cheie radicală, dar cu umor. Speculând tot referințele sexuale, de efect într-o societate fals pudibondă, așa cum era România în (post)socialism, trebuie amintit, măcar în treacăt, proiectul curatorial de anvergură *Sexul lui Mozart* (1991) care încerca, după cum declarau cei trei subREALi, inițiatorii proiectului, o forțare a inerțiilor și a fundamentalismelor culturale ale intelectualității române a acelor ani.

Seria *Draculalând* (1993-1995) utiliza din plin potențialul de reprezentare al diverselor stereotipuri aplicate

(istoriei) României și totodată căuta să le exorcizeze valorificându-le, expunându-le, ironizându-le: de la Dracula și Vlad-Țepeș, la tradiționalii mici și la usturoiul ca antidot pentru vampiri. Proiectul a luat forma unor instalații complexe, cu elemente multiple (țepe pe trepied, proiecții de diapozitive, mici cruzi, usturoi, porumb etc.). Dar cea mai pregnantă imagine a seriei e colajul care suprapune figura lui Vlad Țepeș peste inconfundabilul portret al Giocondei – un exercițiu de mare efect care estompează diferența dintre istorie și ficțiune, dintre identități sexuale, dintre personajul „bun” și cel „rău”. După cum afirmau membrii grupului: „deși hibridizarea Vlad Țepeș / Dracula și Mona Lisa a fost un gest spontan, aceasta a căutat instinctiv simplificarea relației noastre cu o cultura problematică în ceea ce privește relaționarea sa «regională» (Central / Est / Balcanic Europeană) altfel decât în termenii exotismului.”⁹

Mergând tot pe ideea deconstruirii imaginilor-reper și a clișeeilor, atât cele aplicate țării noastre de către străini, cât și cele construite local pe partituri naționaliste, este *Castelul din Carpați* (1994-2010). O instalație care are ca element central silueta Casei Poporului („castelul”) realizată din pachete de Carpați, țigaretele fără filtru cele mai populare în timpul comunismului, în pofida calității lor inferioare. Desigur, trimiterea era și la faimoasa năvelă *Castelul din Carpați* a lui Jules Verne, publicată în

⁹ subReal, „Draculand Forever”, în catalogul expoziției *Blood & Honey. The Future's in the Balkans*. Essl Museum – Art of The Present, Klosterneuburg / Viena. 2003, p. 274.

1892, foarte prezentă în mentalul colectiv românesc decenii la rând, însă ieșită din lista de lectură a tinerei generații în anii din urmă. Lucrarea subREAL-ului comenta sarcastic atât dimensiunea locală a componentelor (în felul lor, prilej de mândrie), cât și grandomania arhitecturală și politică a infamei clădiri, chiar dacă realizată „în mic”, justificând parcă spusele lui Gaston Bachelard conform cărora „miniatura este unul dintre refugiile măreției.”¹⁰

Dacă axa multor lucrări subREAL este lucrul cu resurse culturale „soft” (mituri, clișee, identități), altele se construiesc (și) pe resurse culturale „hard”, mai exact fotografia ca obiect și ca element structural central în instalații și performance-uri. Asta înseamnă și schimbarea azimutului, de la imediatul politic și cultural local, la problematizarea ideilor de arhivă, memorie și manipulare prin imagini.

Art History Archive / A.H.A. (Arhiva de istoria artei) (1995-1996) este titlul unei serii de proiecte construite cu și plecând de la arhiva de fotografii a revistei *Arta*, timp de decenii singura revistă de artă de la noi și cea care a deținut monopolul de imagine asupra producției artistice oficiale între 1953 și 1990. Dar, ceea ce trebuia să fie o arhivă sistematizată în custodia Uniunii Artiștilor Plastici se pare că era, la momentul tulbure al tranziției economico-sociale de la începutul decadei post-decembriste, mai degrabă o „o masă amorfă de fotografii și negative”, așa cum

¹⁰ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*. Traducere de Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994, p. 155.