

De pe trotuarul celălalt



Dan
Perjovschi

DRUMUL SPRE CASĂ.

35 DE ANI ÎN REVISTA 22. DE PE TROTUARUL CELĂLALT

DARIA GHIU

...Cincisprezece ani mai târziu, mă întorc încrezătoare asupra acestui volum (deși a fost alături de mine în toată această perioadă, l-am citit și citat în repetate rânduri, în scris sau la radio), cu o nouă înfățișare și mai multe pagini. Încă 15 ani de texte.

Am început să punem la cale această carte în toamna lui 2019, dar gândul era și mai vechi. Ne-am întâlnit pe 24 ianuarie 2020 pentru un dialog care să aducă la zi interviul prezent în prima ediție. Dan Perjovschi mi-a arătat calendarul său pentru acel an: era absolut burdușit de expoziții și călătorii peste tot, marcate cu aceeași cariocă neagră, părea și el o lucrare de artă. Am reușit împreună să strecurăm ceea ce ne imaginam noi că va fi lansarea cărții la ceea ce știam cu toții că are loc la final de mai: Salonul de carte Bookfest. Da, era locul ideal pentru a scoate la lumină apariția noastră.

Mai puțin de două luni mai târziu, se așeza o ceață peste viețile noastre, ale tuturor, iar eu începeam să amân la infinit încheierea acestui volum. În același timp, Perjovschi nu mă grăbea, iar ceea ce trăiam la nivel global el transforma într-un „jurnal de virus” spectaculos. La începutul acelei toamne, ne-am revăzut: mi-a dăruit o lucrare de artă (300/∞),

* *Jurnal de virus* este un proiect artistic inițiat de Dan Perjovschi, ce a avut loc între 23 martie și 24 mai 2020, în mediul online. La începutul pandemiei și al lockdownului, artistul a transformat o invitație pentru o expoziție individuală ce urma să aibă loc la Cluj (White Cuib) într-un jurnal vizual mutat în online, în care a invitat zeci de artiști, atât români, cât și internaționali, să participe cu intervenții zilnice într-un proiect de 9 săptămâni. (n.ed.)

iar contextul nașterii ei a redeschis discuția noastră. Am decis atunci să încheiem acest volum cu textul care explică gestul artistului de a multiplica la infinit o lucrare de artă aflată într-o colecție privată. Găsiți textul cu pricina în cartea pe care o țineți acum în mână: *Safarisme*. Între timp, au mai trecut câțiva ani, iar textul care închide cartea de față, veți vedea, este altul.

Iată-ne în 2025, gata să îl celebrăm pe Dan Perjovschi care în acest an marchează, printr-o expoziție de proporții la Timișoara, 40 de ani de carieră artistică. Neîntreruptă. La toate acestea se adaugă, din 1992, o întreagă istorie a artistului cu scrisul, în paginile revistei 22, o publicație în care debutează în 1990 cu un desen. Desenele vor fi prezente constant în revistă, iar alături de ele scrisul. Un scris cu fraze ample, descriptive sau dimpotrivă propoziții scurte, tot mai scurte. Un scris poetic, cu un ritm interior, un scris deschis de tip reportaj, dar un reportaj trecut întotdeauna prin propriul sine. Un sine neliniștit, agitat, dezamăgit, neguros uneori, optimist și entuziast alteori. Un scris dominat de propriii demoni ai artistului, al unui observator al contrastelor din jurul lui, un scris împotriva uitării, al unei disperate dorințe de a marca prezentul, de a rememora trecutul recent ca pe o datorie morală, de a învăța ceva din propriile greșeli. Un scris pe care l-aș putea defini drept unul care se deplasează în mod continuu în jurul unui concept pe care credem într-o societate democrată că îl înțelegem bine cu toții: libertatea. „Permisiunea de-a te simți liber“, cum spune extrem de subtil Dan Perjovschi într-un articol din 1997, prezent în carte.

În 2008 totul pornea de la o arhivă văzută într-o galerie. Obişnuită deja de mulți ani cu expoziții care puneau în scenă arhive foarte diferite, acel metru de Reviste 22 mi-a stârnit curiozitatea de cercetător. Aveam în minte un altfel de traseu al artistului, prin intermediul scrisului: o altfel de istorie a lui Dan Perjovschi, alături de o istorie a României postcomuniste. Ceea ce

am descoperit atunci a fost nu doar o istorie politică și socială, dar și o istorie culturală și o istorie trăită a artei, în special a anilor '90.

Scrișul care se situează în desen, pentru a-l completa pe acesta din urmă, sau scrișul autonom: el e desenul. Ori, ca în pictopoeziile lui Victor Brauner, desenul prezent în text cu scopul unei deturnări ludice, ironice. Dar, pe alt plan, scrișul în sine, fraze construite, elaborate, publicate, scrișul care îl însoțește pe artist la pas prin lume – un scris care documentează (și, aș adăuga, dramatizează) lumea.

În desenele sale pe ziduri, Dan Perjovschi scrie cu majuscule; în mesajele pe care ți le trimite, scrie repede, grăbit, în fugă, într-o alertă perpetuă, de cele mai multe ori fără diacritice și cu litere „mâncate” în goana ideilor care trebuie așternute pe „hârtia” ecranului. În presă, e sintetic, aforistic, la fel ca în desen, și totuși își permite uneori să fie descriptiv, să dezvolte scurte fire narative sau să construiască structuri poetice. Linia conceptuală din arta lui se menține în scris la nivelul titlurilor.

La lectura de acum, pentru actuala ediție extinsă a cărții, m-am gândit la altceva: la acel uman din spatele acestor texte. Efectiv întreaga carte e de o puternică umanitate. Dan Perjovschi internalizează bolile poporului lui, le consideră și tarele lui, observă mereu ipocrizia celor mari și umilința și precaritatea celor mici, textele sale se sprijină pe sublinierea (cu un marker negru imaginar) paradoxurilor, pentru că așa funcționează mintea lui. Perjovschi urăște, lui Perjovschi îi e lehamite, Perjovschi s-a săturat, se simte atașat de anumite locuri sau simte rușinea, e ironic și dur ori blând și milos, își recunoaște propriile limite, propriile greșeli, uneori se contrazice, se entuziasmează, e generos și susține o cauză până în pânzele albe, demască minciuna atunci când o identifică în jurul său, se enervează ușor, apoi regretă, zâmbește ironic sau râde în hohote. Artistul e într-o mișcare de du-te-vino, ba oferă o viziune panoramică, de sus, ba una în detaliu, la pas: micile și

marile narațiuni se întâlnesc. Ce mi s-a părut extraordinar de interesant să descopăr a fost o anumită ciclicitate, de care vorbeam cu Perjovschi și în 2010, la prima lectură. De-a lungul unui an de texte parcurgi aproape întotdeauna același calendar. Un calendar pur local: comemorarea Mineriadelor, Ziua României, comemorarea Colectiv, comemorarea Revoluției, Crăciun... comemorarea Mineriadelor, Ziua României, comemorarea Colectiv, comemorarea Revoluției, Crăciun... Printre ele, în anumiți ani, se regăsesc evenimente punctuale, cum ar fi, de exemplu, alegerile ori protestele. Eternul politic care manipulează, eternele diferențe de perspectivă, multiplele paradoxuri. Din 2020, iată și pandemia. Comunismul e acolo, Casa Poporului, Catedrala Mântuirii, iar figura artistică atât de des adusă în discuție este, nici nu are cum să ne mire, cea a lui Brâncuși, mitul național întins ca un elastic către toate zărilor posibile și imposibile. Pe lângă el, apare puțin și Caragiale. Dar numele lui nici nu mai trebuie rostit, un filolog ar putea scrie un adevărat studiu despre privirea și umorul tragicomice la Dan Perjovschi și mai sus-numitul genial Caragiale.

La fel de captivant este un alt aspect: Perjovschi se plasează în diferite puncte pe glob, ne face martorii coordonatelor sale geografice, în funcție de traseele lui prin lume. Toate locurile de unde ne scrie, aflate în centrul mentalului colectiv (New York, Paris...), în textele lui sunt oferite într-o cheie a periferiei, ochiul său privește democratic către margine, așa cum a teoretizat o regretată figură a istoriei artei precum cea a lui Piotr Piotrowski, schimbând radical modul nostru de a scrie istoria artei recente. Dar printre toate acestea, există acele locuri pe care le regăsim mereu, spații care definesc un acasă, la București (în apartamentul din cartierul Rahova și pe Calea Victoriei, la sediul 22) și la Sibiu. Dan Perjovschi pleacă de acasă și se întoarce mereu acasă, drumul către/de la aeroport e unul important, plecarea e întotdeauna una temporară, iar lucrurile care au loc în lipsa lui

trebuie documentate. Suntem martorii unei odiseei, în care artistul se desprinde temporar de România, pentru a reveni mereu aici. Perjovschi e pe drum, mereu în trecere, iar privirea lui e una de *vis-à-vis*, „de pe trotuarul celălalt“, cum o spune chiar el la un moment dat, autoironic, „pe lângă subiect“. Acest de pe trotuarul celălalt am ales să fie și titlul cărții, alături de 35 (de ani) în și alături de Revista 22: 35/22. Acest celălalt trotuar pare o metaforă perfectă pentru ideea de *Vis-à-vis* (numele rubricii lui Dan), pentru ideea de privire de la o anumită distanță, dar și pentru tot ceea ce înseamnă artă în spațiul public în viața lui Dan Perjovschi și o omniprezentă implicare a artistului în societatea civilă.

Ce face această carte? Ce face Dan Perjovschi cu aceste texte pe care le scrie, conștiincios, în fiecare săptămână (la un moment dat devin bilunare), uneori cu poftă, alteori din obligație? Se conturează, pe măsură ce citești, un rol pe care artistul și-l asumă atunci când scrie. Nu o face în zadar, ci încearcă să reactiveze constant istoria, vrea să te conducă pe tine, cititor, într-o ciclică rememorare, atât de importantă în înțelegerea istoriei, în a nu perpetua greșelile. El repetă anual anumite evenimente, face asta ca pe o datorie sisifică, abordează aceleași subiecte tocmai pentru a puncta greșeala. Prin repetiție, artistul vrea să repare, să te învețe ceva. Să înveți din greșeli. Dan Perjovschi îți întinde mâna și îți oferă propriii săi ochi, cu care să privești în jur. Îți amintește ce am/ai/au trăit. Dar, în plus, îți punctează ce trăim fix *acum*. Iar tot acest parcurs politic și social îl faci alături de el, la pas prin București, prin lume și înapoi prin București și România. Dan Perjovschi se dezvăluie pe sine cu sinceritate, într-un jurnal la persoana I. Acest proiect al său, de a ne scrie constant, în orice condiții și de oriunde ar fi, e ca un mare desen pe zid, un desen în mișcare, într-o modelare continuă. Dar de data aceasta e un desen în profunzime. Pe an ce trece, tot mai adânc, pe un zid tot mai gros al anilor care trec.

Cum citești această carte? Uneori ca pe o penitență (a artistului și a „noastră“, ca popor), ca pe o vină colectivă (de altfel, vina apare deseori în texte – „cine e de vină?“ Mereu altcineva, nu eu, ci tu). Există momente când artistul se acuză de o lipsă acută a optimismului (o fac și cititorii lui): dar atunci când îl încearcă o asemenea stare, ceva îl întoarce la crunta realitate, iată un exemplu din 2001:

De câte ori vreau să fiu optimist, mi se întâmplă ca atunci când am aflat la televizor că nu mai avem nevoie de vize și, de bucurie și cu demnitatea națională recâștigată, am coborât să duc gunoiul.

Ca să văd că ne-au furat pubela.

Citești această carte cu zâmbetul pe buze, chicotind deseori, dorind să dai mai departe ce tocmai ai citit, să rostești cu voce tare, să îi dai dreptate, dar o citești și cu o mare anxietate care crește pe măsură ce anii din carte trec. Totuși, pe lângă anxietate, e o profundă speranță. Dan Perjovschi îți este generos mereu alături, nu te lasă niciodată singur, e acolo, alături de tine în toate aceste probleme și neajunsuri, îți e partener de dialog imaginar, cu mult umor, cu ironie, cu încăpățănare, e solidar cu tine, îți este sprijin. Ai citit poate texte din această carte la timpul lor, în timp ce documentau o realitate vie, le citești (și) acum, la o distanță de timp mai mare sau mai mică, post factum. Ai șansa să te așezi și pe tine în această istorie, de-a lungul anilor, să îți cauți locul și să te bucuri că nu ești singur.

Stimată redacție,

Întrucât acum nu mă pot concentra deloc pe problemele României, vă rog să republicați oricare dintre ultimele 50 de *Vis-à-vis*-uri (că oricum nu s-a schimbat mare lucru).

Se cuvine să le aduc mulțumiri lui Octavian Manea și Nicoletei Toma, pentru ajutorul lor în aducerea la zi a acestei cărți.

Și îmi doresc să îi mulțumesc mult, fără alte cuvinte, lui Dan Perjovschi.



PUBLICAȚIE
SĂPTĂMÎNALĂ
EDITATĂ DE

GRUPUL
PENTRU DIALOG
SOCIAL

NUMARUL
100
OSUTĂ

NUMĂRUL • Nr. 50 (100) • 20 - 27 DECEMBRIE

• 16 PAGINI - 20 LEI

Debut dăruire



IARNA 1991

Poate că niciodată în istoria românească
române nu a existat o revistă care să de-
pășească diachronic o anumită calitate de
inteligență socială cu o conștiință cultivată
în spiritul civilizației superioare. Pentru că
niciodată în istoria noastră inteligentă și
conștiință nu s-au lăsat atât de mult
asfîțate. Revista „22” a fost o raționalitate
în spațiul civic și eliter intelectuală reduse
altruismului sistematic la zero. Ea a fost
adevărată „voce în stradă” a celor care
simțeau că nu puteau găsi decât
pesturi ei.

Revista „22” este o revistă a gândirii
însolitare și premiepatoare; ea este un cauș,
întălmirea a celor care ar urma să
vină. Pentru societatea noastră, ea este o
revistă a victoriei, a acelei dominării pe
care toate spiriturile bune ale lumii au
visat-o, instalată caudă în Europa. Ea
prefigurează o lume a necesității,
a diferenței și a lucidității, o lume
în care mitocănia, proștin și racismul
nu nu se mai simtă atât de în largul
lor. În acest sens ea este o revistă
anacronică și tocmai tratatul în
care a fost în permanență supusă
arată că suntă încă, departe de
lumină din care ea s-a născut și
pe care o propune ca model neceității
românești.

O putere care și-ar întinde rostul
ar trebui să o derolească tocmai pu-
tut că ea este locul de prestație pentru
democrație al inteligenței românești.

1990

infăți-
care le
i între-

artico-
explicit
e redată

terii co-
de două
tereselor

oncluzia
formu-
ariul de

Mă tem
se pare
ii de la

Mai pro-
ași, una
înțeleg

o viitoa-
prezin-
ă deduc

ului ar-
prefera-
masă in

nic, con-
olitica și
cece ce

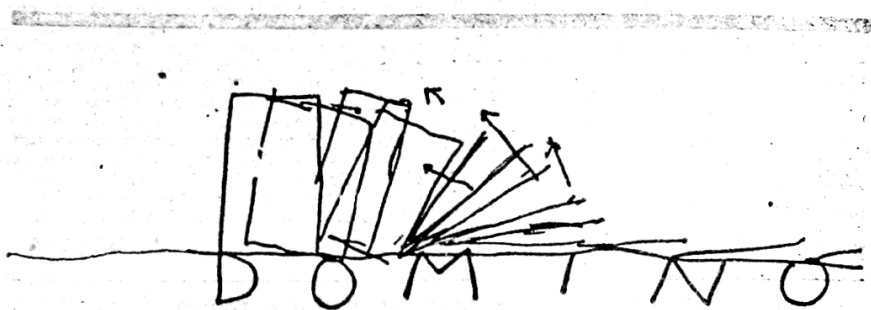
stă apro-
rile unei
decit în

...cesse
manevra-
duce la
ă accen-

toare.

După cum știm cu toții, până nu de-
mult era acreditată ideea că apartenența
la sistemul comunist echivalează *ipso*
facto cu comunitatea de interese a țării-
lor respective. Indiferent cit era de in-

evolutive dintr-o zonă geografică deter-
minată — nu întâmplător această evolu-
ție a înglobat treptat și Marea Britanie,
inițial recalcitrantă, și țările din sudul
Europei (Spania, Portugalia, Grecia), in-
trate cu întârziere în societatea Europei



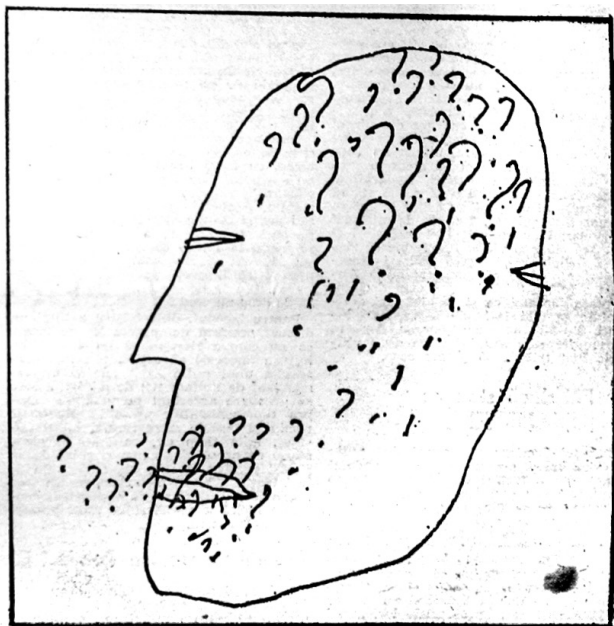
Desen de DAN PERJOVSCHI

temeiată această teză în condițiile ante-
rioare, rămâne oricum de văzut dacă prin
suspendarea internaționalismului proletar
se anulează sau nu existența oricăror in-
terese comune între țările care alcătuiau

comunitare. Mi s-ar putea obiecta :
chiar această din urmă constatare nu
justifică oare pentru Europa de est un
scenariu diferit de cel amintit înainte,
adică intrarea, rind pe rind, a acestor

1991

tur discursurilor strident false pe care comunismul le-a revărsat, zeci de ani, în urechi surde. Pretenția de a se legitima într-o îndepărtată origine istorică nu lipește nici ea (ce zice Partidul Social-Democrat de această falsificare care-l spoliază de trecutul său propriu?). O demagogie sfruntată făgăduiește diverse mîni prin care se vor asigura locuri de muncă, că și de odihnă, locuințe, credite, „prețuri” și un sistem complex de alte facilități”. Răzbat totuși vechile reflexe, acolo unde Partidul se declară „adeptul implementării organice a economiei de piață cu conducerea planificată macroeconomică”, adăugînd îndată că „militează pentru promovarea unei planificări indicative, strategice”. Cît despre libertatea de asociere a producătorilor, ea trebuie „reglementată în mod corespunzător”. Iar după ce rezolvă rapid și practic problemele economice, programul găsește loc și pentru o concepție culturală înnoitoare: încurajarea „creației amatoare în toate domeniile” și „simplificarea „raporturilor spirituale cu toate statele”, ceea ce sugerează că inuși tovarășul Verdet, intelectual de prestanță internațională, a avut un rol în redactarea acestui epocal document. Scopul pe care-l întrezărim strălucind mai presus de culmile stîlcoase pe care le mai avem de escaladat este, țineți-vă bine, „edificarea pe pămîntul României a unei societăți libere, moderne și profund democratice în structurile sale”. Să fie oare societatea socialistă multilateral dezvoltată despre care am mai auzit cîte ceva în ultimii ani? Singurul comentariu adecvat



1992

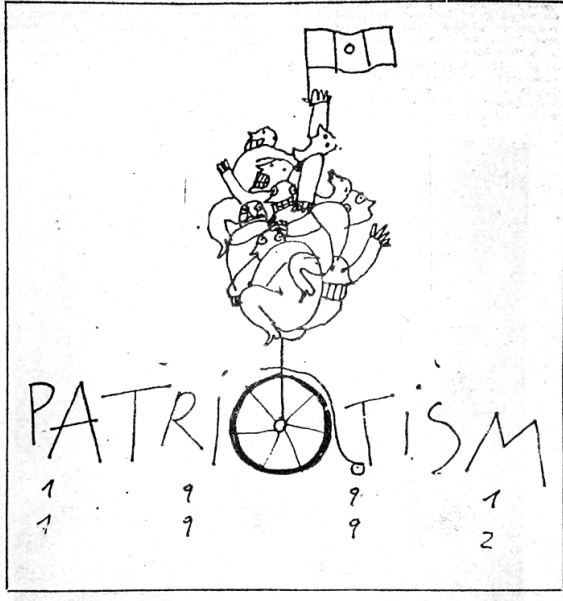
eformele politice care urmau să aibă loc). Al doilea scop a fost formarea accelerată de capital, devenită posibilă printr-un aranjament structural între firmele nomenclaturii și întreprinderile de stat, care duce la transferul unei părți din activitățile firmei particulare asupra întreprinderii proprietate de stat sau asigurarea bugetului de stat. Cu alte cuvinte, s-a creat o modalitate specifică a re-nobilizării sectorului de stat, în speranța a acel capital acumulat de către unități particulare — membri ai nomenclaturii — să fie folosit în viitor ca bază a unei privatizări normale care să nu mai exploateze canale create de rețeaua puterii. Al treilea scop a fost crearea unei rețele prin intermediul căreia capitalul din Occident să poată eventual pătrunde în blocul răsăritean. Nu întâmplător se influențează „firmele nomenclaturii” în domeniul industriei de mașini și al celui de bunuri de investiție, amândouă fundamentale din punct de vedere al modernizării Imperiului.

Logica liberalizării politice care a urmat a modificat, într-o anumită măsură, proiectele amintite mai sus, rămânând însă faptul că procesul de „transformare a membrilor nomenclaturii în proprietari” este în plin avânt în blocul sovietic, în timp ce alte forme de privatizare sînt doar în stadiul discuțiilor. Atacurile politice ale nollor proprietari și-au schimbat doar tactica: acum ei exploatează cele mai legale moduri de privatizare a proprietății organizatorice.

Capitalismul politic ca bază structurală a occidentalizării Europei de Est amintește intruciva, de tipul cunoscut din istoria al capitaliștilor zăbătuși din Japonia secolului XIX. Acelor economiei crești „de sus” constituie factori de transformare foarte importanți: interesul lor în consolidarea legală a drepturilor recent dobândite asupra proprietății pot fi considerate ca un vehicul important în evoluția spre „domnia lezilor”.

Pe de altă parte, însă, o asfuzie de cale spre economia de piață creșterea o mulțime de tensiuni și de atacuri politice „de jos” în numele unei dreptăți substanțiale. Urmărind cu atenție această formă a privatizării pornită de sus, ajungem la concluzia că privatizarea nu duce neapărat, dintr-o dată, la forma-

stat, la prețuri mai joase decît costul de caz, fiindcă, prin intermediul pieței de



a opera în ac-
(ceea ce tot
mai rațională
Aceste structu-
ză oameni de
controlează și
cular tradițio-
— de a umple
și cele din Ve-
mentări de in-
tranzacțiile din
de stat și pro-
firme realizează
țușiei de lipsă
tă simultan cu
ranța profilului
ră (cei din sec-
trează în acela-
descrie mai s-
circulație o pa-
care numai ei
Iată motivul
puterii consumi-
cietății — chiar
tul că structura
economice este
ordinea, rugă-
care se încearcă
rezerve sînt în-
tate de mediere
accesul la info-
transport; men-
ceste posibilită-

1. — În 1987,
claturii funcțio-
nelor adunată
lor acțiuni eco-
nante, Varsovia
marul lor ajun-
cotidianul „Ru-
ric 1990).

2. — Închirier
a proprietăților
politice de la su-
tr-un echivalen-

3. — Lozina
în rezoluția fa-
rității (decemb-
nr.1, Gdansk, 19-

4. — Numai f
aproximativ 20
claturii în 20
5. — Acest c

BONE RUDOLF – *HAPPENING*

Timișoara, mai 1991

(în cadrul expoziției Stare fără titlu)

ORA 11. Centrul orașului

Acțiunea se desfășoară liniar de la Operă la Catedrală.

Artistului i se pune în spate o planșetă de lemn 200x150, pe care o va duce pe tot parcursul.

Artistul este agresat încontinuu de 5 participanți (împins, tras, lovit). Este trântit la pământ, strivit sub greutatea planșetei. Se calcă și se sare pe planșetă, pe trupul prăvălit.

Se înlătură planșeta și se trasează cu creta conturul trupului pe asfalt, în interior e scris numele unui dispărut în Revoluție.

Se reia acțiunea.

Vor fi 8-10 căderi, 8-10 siluete umane.

Ajuns în fața Catedralei, pe planșetă e conturat trupul răstignit al artistului și de jur împrejur umbrele celor ce privesc. Planșeta este expusă pe trepte.

ORA 12. Bat clopotele.

LIA PERJOVSCHI, *MAGIA GESTULUI*

Acțiune, București, 9 decembrie 1989

Participă 12 persoane care își aleg o culoare diferită pentru haine (exterior) și pentru nume (interior).

Dispuși circular, vor fi legați între ei, în timpul acțiunii, cu sfori colorate. Fiecare este legat de alți patru, în așa fel încât mișcarea unuia să declanșeze mișcările celorlalți. Fiecare va depinde de ceilalți.

Regula jocului (regula vieții) este: *Bucuria mea – întristarea celui alt.* La sfârșitul acțiunii, când legăturile s-au îndesit și devin de nesuportat, fiecare va încerca să se dezlege și să scape. Improvizație despre:

- *Ordine și haos* (noțiuni complementare)
- *Ghem* (viață, spirală spațială)
- *Memorie* (să cunoști, să înțelegi, să nu uiți)
- *Legare / Dezlegare* (legături care se taie, de nedezlegat – destin)

Acțiunea durează 40 minute. La chitară bass a improvizat, pe mișcarea din față, Decebal Bădilă. Operator video – Robert Arachelian.

DOCUMENTA IX

Documenta de la Kassel, Germania, este cea mai importantă expoziție de artă contemporană din Europa și una din cele mai „tari“ din lume. Începută în 1955 la intervale de 4-5 ani, Documenta a ajuns în acest an la ediția a IX-a. Documenta reprezintă o radiografie calitativă a top-ului artei contemporane, a tendințelor de dezvoltare, a ceea ce este mai nou în exprimarea artistică a momentului. De altfel, intervalul de 4 ani până la următoarea ediție este folosit tocmai în scopul strângerii informațiilor și identificării în totalitate a orientărilor actuale și viitoare. Termenul de expoziție este ușor impropriu, Documenta fiind de fapt o întreprindere de proporții uriașe în care sunt prinși sute de specialiști ai domeniului și care presupune eforturi financiare considerabile (Documenta VIII, de exemplu, a costat 11 milioane de mărci). Pregătirea durează 4 ani și începe imediat ce ultima expoziție s-a încheiat, prin alcătuirea unui colectiv de specialiști ai domeniului, conduși de o personalitate din critica de artă, care alcătuiește programul teoretic și conceptual al viitoarei ediții. Ca să vă imaginați amploarea manifestării e suficientă enumerarea spațiilor de expunere: Museum Fridericianum (3 etaje, 20 de încăperi pe etaj), documenta-Halle, Orangerie și Neue Galerie, la care se adaugă de obicei și alte clădiri din oraș (Museum Ottoneum, AOK-Gebäude etc.) sau, cum a fost în acest an, se

construiesc spații speciale (Aue-Pavilions). De altfel, tot orașul este pus la dispoziția expoziției, multe lucrări fiind amplasate în spațiul liber sau li se construiesc incinte speciale. Parcul orașului, piețele sau clădirile pot găzdui pe perioada manifestării (care de regulă este de 3 luni) lucrări și instalații. Câteva exemple din acest an: instalația-platformă a lui Gustav Lange în Königsplatz sau sculpturile lui Thomas Schütte amplasate pe clădirea Textilkaufhaus din Friedrichsplatz. De altfel, piața din fața muzeului Fridericianum este de obicei folosită ca spațiu de expunere. Anul acesta au fost amplasate aici lucrările lui Jonathan Borofsky, S.U.A. (semnul expoziției – un personaj pășind pe o tijă de 30 de metri de metal) sau instalația lui Yook Keun Byung din Coreea (movilă de pământ de 8 metri, având încorporat un video din care imaginea cât tot ecranul a unui ochi priveghea stăpânitoare toți vizitatorii expoziției). Acestea sunt câteva exemple din multele care se pot da, pentru că vizitatorii descopereau cu încântare în cele mai diverse locuri „surprize plastice“.

Anul acesta directorul expoziției a fost Jan Hoet, belgian, director de muzeu de artă. Au fost expuși 200 de artiști din 37 de țări.

Munca de concepție a expoziției a fost concretizată într-un catalog explicativ al întregului travaliu, de la sutele de propuneri venite de la specialiști și de la cele mai importante galerii de artă din lume, la selecțiile succesive ale dosarelor, la vizitele în toată Europa, ateliere, expoziții. Ambiția organizatorilor fiind să cuprindă cât mai mult (sunt expuși și artiști din India, Nigeria). Ar fi de remarcat că surpriza de a vedea artiști din țări mai puțin cunoscute ca o forță în artele plastice e diminuată de faptul că majoritatea trăiesc de ani buni în Occident. (E cazul nigerianului Mo Eloga, stabilit în Mannheim, și a „esticilor“ în general, Ilya Kabakov – rus stabilit la New York, Horia Damian – România, care trăiește la Paris etc.).

Documenta este *summit*-ul artelor plastice. Toți artiștii

vehiculați aici au cotă, fie ei debutanți la Documenta sau participanți la mai multe ediții (Mario Merz, de exemplu, a fost începând cu ediția nr. 5 la toate).

Interesul financiar este foarte mare, deoarece participarea la Documenta înseamnă o garanție pentru galerii și muzee. Documenta e o șampilă a valorii financiare, presiunile și influențele din partea sistemului comercial artistic fiind foarte mari. Nu e vorba de a propulsa aici necunoscuți, ci de a indica cu precizie opțiuni calitative. Fiecare artist expozant are, de exemplu, raftul său în secțiunea documentară, plin cu extrase din presă, cataloage etc. (și sunt 200 de artiști). De altfel, impresia de ansamblu nu e de târg de artă, cum ar putea părea datorită importanței pentru bursa artistică, ci aceea de profesionalism. Toate lucrurile sunt făcute exact, eficient, pragmatic într-un perfect stil german. Toate posibilitățile sunt reale, nu există nimic imposibil. De exemplu, americanul Joseph Kosuth a transformat pur și simplu două coridoare de 30 de metri din muzeul „Neue Galerie“, zugrăvind unul în negru integral, celălalt în alb. Lucrările existente în acele spații, lucrări aparținând barocului german, au fost păstrate și acoperite cu pânze negre sau albe, fie ele tablouri sau sculpturi. Pe aceste pânze și pe pereți erau amplasate citate din Kafka, Borges, Freud, efectul fiind impresionant. Intervenția este exactă și rafinată; istoria artei acoperită de conceptul modern. Alți artiști au avut nevoie să spargă ziduri, să decupeze planșee, să-și construiască propriile incinte (Anish Kapoor și-a construit un spațiu rectangular în care se intra individual în plină piață a teatrului). Tehnic totul a fost posibil, de la tapetarea pereților cu motivul furnicii, ca în cazul lui Peter Kogler, la construcția unui sat de lemn de către Tadashi Kawamata. Echipa tehnică a fost impresionantă.

Ca și în alți ani, dominante au fost instalațiile și lucrările care conțineau tehnici video sofisticate. De la dimensiuni uriașe (Mario Merz – câteva zeci de metri) la instalații minuscule de câțiva centimetri (Jan Fabre, Belu-Simion Făinaru), instalațiile au dat tonul calitativ și cantitativ (deși a existat și pictură și grafică în sensul

mai tradițional al cuvântului). O altă caracteristică a expoziției a fost tendința polemică (intervenții în muzeul orașului printre sau în mijlocul lucrărilor de artă veche, un exemplu șocant fiind cel al artistei Zoe Leonard care a interpus între lucrări rococo fotografii cu sexuri feminine). S-a exploatat și latura politică (instalație cu video-uri, cu imagini și texte despre violență, înarmare, război).

De remarcat instalațiile lui Cildo Meireles (o încăpere portocalie având pereții tapetați cu ceasuri funcționând, în mijloc atârând sute de metri de tâmplărie), Thom Merrick (o masă verde așezată pe lăzi de gunoi, pe care din loc în loc erau amplasați palmieri în miniatură), Bruce Nauman (două video-uri suprapuse cu imaginea feței artistului rotindu-se în jurul axei sale și cu retroproiecție pe pereți în timp ce se repetă obsedant textul AJUTĂ-MĂ, RĂNEȘTE-MĂ, MÂNÂNCĂ-MĂ), Michelangelo Pistoletto (un drum de piatră până la o oglindă în fața căreia stă un senator roman din bronz), Eran Schaerf (instalație cu materiale simple, ațe, fâșii, textile, pungi), Thanassis Totsikas (coloane de metal rotindu-se în jurul axelor) etc. Desigur, ar merita mult mai mulți artiști a fi citați aici, dar spațiul nu permite.

Ca o concluzie finală, aș spune că Documenta IX, deși nu a fost structurată, ca în alte ediții, pe direcții foarte clare, fiind mai fărâmițată în intenții și poate cu un orgoliu cantitativ mai vizibil, este totuși un model referențial al situației artei contemporane. Mult teoretizată sa criză pare a fi benefică.

A TREIA BIENALĂ DE ARTĂ DE LA ISTANBUL

Sunt câteva motive care fac din bienala din acest an o expoziție puternică, exemplară: 1) Spațiul. A fost desemnat, ca loc de desfășurare, un spațiu complet nou, o imensă hală industrială părăsită. Cele câteva sute de metri pătrați au fost regândiți și reconstruiți de la acoperiș la paviment, realizându-se o clădire multifuncțională alveolară cu zeci de săli de expoziție, birouri, depozite. Spațiul inaugurat odată cu

bienala este destinat a fi în viitor muzeul de artă modernă al Turciei. 2) Conceptul expoziției. Bienala a fost gândită pe 15 pavilioane pentru tot atâtea țări, curatorii pavilioanelor și-au organizat fiecare spațiul desemnat (aproximativ egal), expunând fie artiști individuali – Jan Fabre (Belgia), fie grupuri – subREAL (România) sau mai mulți expozanți, ca în cazul Rusiei – 10 artiști.

Având un număr general restrâns de lucrări, omogenă calitativ, expoziția nu obosește privitorul. Expoziția este memorabilă la propriu și la figurat. 3) Artiștii. Întâlnim împreună nume celebre din arta mondială contemporană – Christian Boltanski, Absalon, Damien Hirst, Jan Fabre etc. –, nume întâlnite la marile expoziții europene (Documenta de la Kassel, Bienala de la Veneția), precum și artiști mai puțin cunoscuți sau chiar debutanți. 4) Tendința generală. Ca și în cazul Documentei, predomină instalația. Aproape fiecare artist propune un spațiu-ambient propriu. Jan Fabre semnează o instalație despre liniște: o cameră în care pe ax sunt dispuse șapte căzi de baie colorate în albastru, iar pe pereți șapte bufnițe de sticlă colorate în aceeași culoare. Christian Boltanski prezintă un interior în semiîntuneric, în care pe toată întinderea podelei zac maldăre de flori, instalație cu profund sentiment funerar. 5) Scop. Vasif Kortun – curatorul general al bienalei – a ținut să strângă la un loc artiști cunoscuți și debutanți, țări puternice în mișcarea artistică contemporană și țări mai puțin cunoscute. Motivul de selecție fiind sondarea pulsului tendințelor actuale de dezvoltare a demersului artistic, expoziția subliniază mai curând aspecte deja cunoscute decât aduce mari noutăți. Accentul este pus pe claritatea demersului și originalitatea ideii. Un scop strategic al bienalei este de a impune Turcia în rândul țărilor organizatoare de mari manifestări artistice și implicit de a promova artiștii turci contemporani. Numai cui oferă i se oferă.

La această bienală, România a fost reprezentată de grupul subREAL. Grupul alcătuit din trei artiști cunoscut în mediile

de specialitate românești. După 1989, ei au constituit grupul subREAL și s-au afirmat rapid prin:

a) programul coerent de apariții expoziționale (*Alimentara* 1991, *Sexul lui Mozart* 1992);

b) inițierea de expoziții naționale;

c) crearea de acțiuni, instalații, happeninguri (*Je t'aime, moi non plus*, 1991, Timișoara, *1001 artiști în Europa*, 1992, București etc.). Beneficiind de un program de promovare bine pus la punct, grupul a fost mediat în reviste de specialitate din străinătate, în băncile de documentație străine, iar contactele personale ale membrilor grupului le-au adus numeroase invitații de a participa la expoziții peste hotare. E și cazul Bienalei de la Istanbul. subREAL prezintă aici instalația Eurasia: un spațiu de 30 m², umplut cu 180 de trotinete de lemn cu rulmenți. Pe perete, înșirate, 80 de casete roșii pentru decorații, unde în locul cunoscutelor ordine de merit comuniste se află pus câte un rulment. Fondul sonor al instalației este un zdrăgănit obsedant de rulmenți pe ciment. Foarte acidă, dură, ironică și autoironică, instalația polemizează cu imaginea contemporană a României (mai ales că afișul grupului, intitulat Draculalând, reprezintă o Mona Lisa cu cap de Vlad Țepeș). Relația Dracula-România-rulmenți constituie o privire lucidă și critică a țării și a lumii în care țara există. Se „taxează” aici istoria națională predată pe dos, tranziția, mitul conducătorului unic, anonimul întreprinzător român la Stambul, Cântarea României, cincinalul în patru ani și jumătate, semidoctismul și manipularea și mai ales se lovește foarte tare în cosmetica imaginii României în lume. Instalația are în afară de toate acestea o solidă construcție plastică. Participarea subREAL-ului la Bienala de la Istanbul creează câteva premiere: 1) Prima participare românească într-o ambianță atât de selectă a artei de avangardă. 2) Prima participare de o asemenea dimensiune fizică (lucrare de 800 kg) – sunt deja celebre cazurile când România a participat în funcție de dimensiunea tablourilor care intră pe trapa avionului. 3) E prima dată când România își adecvează participarea la tipul expoziției, în cazul

nostru o bienală de avangardă. (Din păcate, cazurile în care pavilionul românesc a conținut tablouri tradiționale în mijlocul unei expoziții dominate de instalații au fost frecvente). 4) E prima dată când artiștii au avut posibilitatea să-și gospodărească banii și să-și organizeze participarea, de la achiziția rulmenților la concepția ambalajelor și transportul lucrărilor. Meritul principal al acestei bune prezențe (ecourile de la fața locului fiind extrem de favorabile) revine grupului însuși, precum și Ministerului Culturii, care a finanțat integral manifestarea. De altfel, fiind vorba de pavilioane naționale, toți artiștii prezenți la Istanbul au fost sponsorizați de Ministerele Culturii din țările respective. Nu putem decât să apreciem întreaga Bienală ca o expoziție extrem de bună (superioară, prin condensare, Documentei de la Kassel) și, în cadrul ei, prezența grupului subREAL, care a schimbat impresia că în România ori se produce artă de acum 60 de ani, ori nu se produce nimic.

INSTALAȚIE: *Mediu de exprimare artistică presupunând: a) conceperea specială a unui anume spațiu (interior sau exterior); b) relația cu acel spațiu; c) compunerea plinului și golului; d) combinarea prin sau în jurul ei.**

CRONICĂ PLASTICĂ

preTEXT PENTRU EXPOZIȚIA LUI ION BITZAN

Bitzan e un artist ajuns la deplina înțelegere a materialului cu care lucrează. Și materialul se lasă înțeleș. Carton, bitum, lemn, hârtie.

Bitzan e un artist inventator. El ocolește capcana detaliului mișcându-se liber între câțiva centimetri și câțiva metri.

* Definiție apărută în revistă sub o fotografie realizată de Dan Perjovschi, ce reprezenta instalația grupului subREAL, EURASIA (Bienala de la Istanbul, 1992). (n.ed.)

**„Desen după desen, Dan Perjovschi
explorează latura venală, cameleonică,
estetică și absurd-comică a naturii
umane, într-o manieră care
dezvăluie frumusețea adevărului.”**

Kristine Stiles

În 2025, Dan Perjovschi împlinește 40 de ani de carieră artistică neîntreruptă. Cartea de față documentează o altă dimensiune a artistului: cea de scriitor, cronicar în revista 22, după 1990. Pe lângă texte, volumul conține desene apărute în revistă de-a lungul anilor. Fin observator al contrastelor din jurul lui, dominat de proprii săi demoni, artistul practică un scris împotriva uitării, născut dintr-o disperată dorință de a marca prezentul și de a rememora trecutul recent ca pe o datorie morală. Perjovschi scriitorul trasează – și internalizează – săptămână de săptămână istoria plină de paradoxuri a României postcomuniste și a lumii, iar această carte se citește pe nerăsuflăte, cu zâmbetul amar pe buze. Generos, Dan Perjovschi îți este mereu alături, partener de dialog imaginar, cu mult umor, ironie, încăpățănare, e solidar cu tine.



Imagine copertă:

Tramvaiul Libertății, 2019–prezent, desen marker negru.

Parte din proiectul „Iași – Orașul Tramvaielor Pictate” al Asociației TramClub Iași.

MATCA

ISBN 978-630-95133-4-2



9 786309 513342