

***O singurătate destul de zgomotoasă: Practici artistice neconvenționale în Atelier 35 Oradea și gruparea MAMÚ din Târgu-Mureș, 1978-1989***

Doctorand: Mădălina Brașoveanu

Coordonator științific: Prof. Univ. Dr. Anca Oroveanu

București, Septembrie 2019

**Rezumat**

Am început această cercetare pornind de la o serie de discrepanțe pe care le-am constatat între modul în care s-a conturat imaginea scenei artistice locale din anii '80 în istoriografia artei recente din România, pe de o parte, și modul în care se contura dinamica acelei scene în mărturiile unora dintre artiștii care au activat în acea perioadă pe scena locală, pe de altă parte. Dacă din reprezentarea istorică reieșea imaginea unei scene artistice marcată de o polaritate radicală între ceea ce era numit „cultura oficială”, tributară ideologiei politice dominante, și o cultură „alternativă”, „experimentală”, „subversivă” ori „subterană”, care se opunea celei oficiale, din cele mai multe dintre mărturiile artiștilor, activitatea pe care o desfășuraseră în anii '80 părea mai puțin marcată de tensiunea unei opoziții radicale. Dar părea, totodată, mult mai complexă ca experiență trăită și foarte transparentă în elucidarea modurilor de interacțiune și de integrare într-o scenă artistică care, chiar dacă era dominată de un control atent din partea puterii politice a vremii, nu era atât de clar polarizată precum o reda reprezentarea ei istorică. Fiind impulsionată de această experiență contradictorie mi-am propus să studiez și să înțeleg tocmai termenii acestei contradicții, natura, sursa, însemnătatea și consecințele lor, ca o altă modalitate de a reconstitui istoria recentă a artei vizuale din România.

Comunitatea artistică se oferea ca un eșantion de studiu cu un potențial considerabil pentru un astfel de demers, în principal pentru că, dacă acea „a doua cultură” era să poată fi identificată, ea trebuia să devină vizibilă în diferite aspecte ale organizării, funcționării și interacțiunii unor colectivități artistice active, angajate în a opera cu forme artistice neconvenționale – acestea fiind forme artistice care, de regulă, sunt considerate ca situându-se la polul opus „artei oficiale”. Primul eșantion de studiu pe care l-am ales l-a constituit colectivitatea artistică încheată în cadrul Cenaclului de Tineret / Atelierului 35 din Oradea – pentru că a fost unul dintre cele mai active Ateliere 35 din țară și pentru că prin intermediul unor artiști care activaseră în acest context am identificat de la bun început discrepanțele adineaori amintite. Cel de-al doilea caz pe care mi-am propus să-l studiez a fost gruparea *MAMÚ* din Târgu-Mureș, o colectivitate

artistică auto-organizată, neoficială (independentă de U.A.P.), grupare care a desfășurat o activitate bogată și relevantă în anii '80 în România, dar nu este menționată în istoriografia artei locale.

Încă de la sfârșitul anilor '70 și până la jumătatea anilor '90, Oradea a fost unul dintre cele mai active centre artistice din țară, reunind numeroși tineri artiști care au fost interesați să exploreze medii artistice noi, precum instalație, asamblaj, fotografie, *land art*, intervenții în spațiul public, *mail art* și diverse forme de artă performativă. Fiind organizați instituțional sub egida Uniunii Artiștilor Plastici, la început în Cenaclul Tineretului și, din a doua jumătate a anilor '80, în Atelier 35, tinerii artiști din Oradea nu se constituieră într-un grup în sensul modernist al termenului: nu s-au formulat manifeste sau texte cu caracter programatic, nici criteriile de adeziune sau excludere, iar operele lor denotă o varietate foarte mare de abordări și preocupări, ceea ce contrazice o presupusă unitate și coerență stilistică a colectivului. Fiind activ pe durata a mai mult de un deceniu, Atelier 35 Oradea a avut o componență variabilă de la o perioadă la alta și s-a constituit ca un fenomen bogat și particular în contextul artei românești a perioadei dar, în egală măsură, ca episod discontinuu, eterogen și pe alocuri contradictoriu. Imaginea istoriografică a scenei artistice orădene din perioada ultimului deceniu socialist, așa cum reiese din studiile dedicate artei din România anilor '80, este, în schimb, una continuă, unitară și totodată incompletă atunci când este juxtapusă mărturiilor artiștilor și surselor documentare păstrate în arhivele lor. În primul rând, istoriografia se referă la Atelierul orădean ca la un grup care funcționa aproape programatic, prin aspirații, preocupări și interese convergente, ce se materializau în soluții similare și în evenimente expoziționale omogene. Manifestările neconvenționale ale artiștilor sunt privite ca indicii ale unei sincronizări ușor întârziate cu arta contemporană occidentală și, prin această analogie, ca simptome ale unui stadiu postmodern al culturii vizuale locale care reprezenta, prin tot ceea ce nu era „artă oficială”, o formă de dezacord față de ideologia politică dominantă. Astfel, s-a vehiculat ideea unei arte disidente care se manifesta într-o zonă subterană a culturii și era animată de intenții subversive, o artă care îngloba deopotrivă pictura figurativă neo-expressionistă, diferite forme de modernism și practicile artistice neconvenționale, printre promotorii ei activi fiind incluși și artiștii din Cenaclul de Tineret / Atelier 35 Oradea. Totuși, niciunul dintre studiile de până acum nu elucidează numeroasele aspecte referitoare la raporturi de ordin sistemic între structura instituțională în care activau artiștii și puterea politică, la maniera în care forme de artă cotate drept subversive se manifestau aproape exclusiv în spații expoziționale oficiale ori la situarea / localizarea, organizarea și dinamica a ceea ce a fost desemnat drept „zona subterană” a scenei artistice locale. Mai mult decât atât, câțiva artiști ce fuseseră activi în Oradea la începutul anilor '80, cu o contribuție importantă la adoptarea și promovarea practicilor artistice neconvenționale pe scena locală, au fost omiși din studiile

de referință pentru arta recentă autohtonă, ei emigrând în decursul anilor '80 și activitatea lor fiind cunoscută doar unor cercuri profesionale restânse.

Fiind constituită pe baza unui model fundamental diferit de comunitate artistică, prin forma sa de auto-organizare care era independentă de structurile instituționale oficiale, gruparea *MAMŪ* din Târgu-Mureș a devenit cel de-al doilea caz pe care mi-am propus să-l studiez. Această colectivitate artistică a fost deosebit de activă la începutul anilor '80, întreținând colaborări profesionale strânse cu unii artiști din Oradea, schimburile de idei și câteva proiecte realizate în comun de aceștia având o certă relevanță atât pentru scena artistică autohtonă în ansamblu, cât și pentru acea presupusă „zonă subterană” a artei locale pe care doream s-o localizez și să-i înțeleg funcționarea. Încă de la sfârșitul anilor '70, *MAMŪ* se articulasă ca o auto-intitulată „asociație artistică”, constituită pe baza unui program, cu reguli de adeziune, membri stabili, membri invitați și simpatizanți. În cadrul *MAMŪ* se teoretizau și încurajau forme ale artei conceptuale, intervenții în natură, artă de acțiune colectivă sau individuală sau *mail art*. Gruparea a avut un puternic caracter etnic maghiar, exercitând o influență semnificativă asupra unui număr de artiști tineri din mai multe centre artistice, în special din Transilvania, în cei câțiva ani în care a funcționat. Întreținând legături și colaborări profesionale cu mediul artistic din Atelier 35 București, precum și cu Cenaclul de Tineret din Cluj, pe lângă cele din Oradea, artiștii *MAMŪ* au fost activi nu doar în Târgu-Mureș, ci și în cadrul unei comunități profesionale de-localizate care reunea artiști din diferite centre ale țării, împreună cu care au inițiat numeroase acțiuni artistice și evenimente expoziționale, de cerc restrâns sau larg, cel mai de amplasare dintre acestea fiind expoziția națională a tineretului *Medium* din 1981, din Sfântu Gheorghe. *MAMŪ* a funcționat sub această formă în România doar timp de câțiva ani, de la sfârșitul anilor '70 până la mijlocul anilor '80, când o mare parte din membrii săi fondatori au emigrat. Cu toate că în decursul acestor ani gruparea a avut o activitate consistentă, cu ramificații care acopereau o arie relevantă a scenei artistice autohtone, *MAMŪ* nu a fost menționat, nici ca grup, nici prin artiștii care l-au alcătuit, în studiile istoriografice despre arta recentă din România.

Mi-am propus ca în cursul cercetării doctorale să studiez și să recuperez activitatea acestor colectivități artistice, analizându-le atât în contextul lor imediat, în relație cu angrenajul instituțional oficial și în dinamica lor internă, precum și în contextul mai amplu al scenei artistice autohtone și micro-regionale, în cadrul cărora artiștii din cele două centre întrețineau colaborări și contacte profesionale. Pe de altă parte, mi-am propus să identific perspective metodologice diferite pentru abordarea subiectului, o metodologie care să facă vizibile diferitele categorii de surse disponibile pentru documentarea acestei teme și să se lase în mai mare măsură ghidată de ele în remodelarea fenomenului. Am optat pentru instrumentele teoretice

furnizate de microistorie și de istoria orală și mi-am documentat cercetarea prin studiul amănunțit în arhive publice și instituționale, în arhivele personale ale artiștilor și prin înregistrarea unor interviuri și discuții de atelier cu aceștia. Problema pe care mi-am pus-o era: cum s-ar vedea lucrurile dacă le privesc și în sens invers, nu doar dinspre „centru”, putere politică și prevederi normative cu caracter general sau, pe de altă parte, dinspre directă influență a artei occidentale, ci și dinspre „margine”, caz particular, mărturie autobiografică și arhivă de atelier. Eram interesată să înțeleg și să reconstitui atmosfera instituțională a breslei pe plan local și parametrii practicilor artistice individuale și să reconectez biografiile individuale ale artiștilor cu istoria particulară a ambianței sociale și politice în care ei au activat.

Persistența categoriilor teoretice binare utilizate pentru a descrie scena artistică din România din perioada socialistă (și, în sens mai larg, cultura și viața socială din deceniile dictaturii), împreună cu încercarea de a identifica „zona subterană” de manifestare a artei locale mi-au ghidat în mod direct căutărilor metodologice și teoretice în cursul acestei cercetări, pentru că am considerat că aici își au sursa o mare parte a omisiunilor și distorsiunilor care marchează cele mai multe dintre recuperările istoriografice de până acum. Fiind interesată să înțeleg raporturile și dinamica comunităților artistice studiate privindu-le din interiorul contextului cultural și social în care s-au manifestat, un context reflectat deopotrivă în „experiența trăită” a artiștilor și în funcționarea aparatului birocratic al instituțiilor culturale și politice, s-a dovedit necesară studierea și analiza comparativă a tuturor surselor care se păstrează în legătură cu acest subiect: și anume, istoria orală și arhivele artiștilor, arhivele oficiale și instituționale, arhivele serviciilor secrete, precum și textele programatice și critice publicate în acea perioadă și mărturiile vizuale care au rămas (constituite din opere originale, din reproduceri sau documentație fotografică). Precaritatea surselor documentare referitoare la arta recentă din România este acută și binecunoscută, în condițiile în care instituțiile oficiale au produs documentație puțină, nesistematică și ghidată în special de rațiuni administrative, artiștii și-au documentat și păstrat inconsecvent sau deloc propria activitate, muzeele publice nu au creat arhive coerente și consistente despre arta recentă, iar fosta Securitate nu avea drept scop producerea și conservarea informației istorice. Dar cu cât materialul documentar este mai sărac și tăcerile arhivelor sunt mai persistente, cu atât se impune studiul amănunțit al tuturor surselor disponibile și compensarea lacunelor produse de sistem prin apelul la mărturiile participanților direcți. Astfel, reunind, analizând și comparând frânturile documentare pe care le-am identificat în fiecare dintre aceste arhive și alăturând „dovezilor” găsite mărturiile orale ale artiștilor, printr-o strategie întrucâtva similară cu cea ce Clifford Geertz a numit „descriere densă”, precum și cu cea ce Jacques Revel a desemnat ca „jocuri de

scală”, a fost posibilă reconstituirea, uneori minuțioasă, alteori sincopată și alteori contradictorie a ambianței, dinamicii și activității comunităților artistice studiate.

Pe parcursul cercetării au devenit evidente nu doar diferitele soluții de organizare și auto-organizare ale acestor colectivități artistice, o istorie a expozițiilor realizate de artiștii studiați și o reconstituire a ideilor, surselor și imboldurilor care le ghidau activitatea, ci și o serie de rețele artistice locale și regionale care favorizau practicile artistice neconvenționale și care generau, prin contactele pe care le mențineau, trasee de circulație a ideilor, de schimburi și de colaborări profesionale. Reconstituind în mare parte harta acestor rețele și a căilor și zonelor (profesionale, sociale, instituționale) în care ele își desfășurau activitatea, ceea ce fusese văzut drept o binaritate dintre „prima sferă”, cea oficială, și „a doua sferă”, cea alternativă / subversivă a culturii s-a reconfigurat într-o multitudine de spații de producere și propagare a artei pe care aceste colectivități artistice le activaseră. De la spațiul instituțional la cel expozițional, la stradă, loc de muncă, locuință și atelier al artistului, la spațiul natural și la cel al corespondenței poștale până la spațiul „strict secret” din care veghea poliția politică, manifestările artiștilor s-au intersectat, le-au locuit și le-au marcat, în proporții, intensități, pe durate, cu grade de vizibilitate și prin motivații diferite pe fiecare în parte. Niciunul dintre aceste spații nu era clar delimitat, granițele lor se topeau unele într-altele, atât prin activitatea artiștilor desfășurată în cadrul lor, cât și prin alte tipuri de medieri datorate unor factori umani ori conjuncturali. Astfel, ceea ce fusese imaginea unei scene artistice fracturate în două zone separate și clar diferențiate de funcționare și acțiune se dovedea a fi fost o amplă zonă de manevră, negocieri și adaptări care subsuma toate categoriile de spații în care arta fusese produsă și / sau expusă. Binaritatea anterioară lăsa loc din ce în ce mai mult, pe măsură ce avansa cercetarea din această perspectivă de studiu, unei multiplicități semantice și unei complexități de funcționare a acelei scene artistice, redată printr-o polifonie de voci și surse documentare care se completau și se confirmau reciproc sau care, dimpotrivă, generau contradicții. **Spațiile** care au prins contur astfel au fost și cele pe baza cărora mi-am structurat teza, fiecare dintre ele oferind, prin descrierea amănunțită și configurația sa, subiectul capitolelor.

**Primul capitol** este dedicat spațiului instituțional, pe care l-am discutat prin prisma pendulării între normele ideologice care îi defineau statutul și funcția și funcționarea sa reală. Bazându-mă pe documente din Arhiva U.A.P., pe mărturii de istorie orală și pe documente din Arhiva fostei Securități, am încercat să reconstitui structura instituțională a Uniunii și poziția sa în ierarhia sistemului cultural, genealogia și statutul organizațiilor de tineret de tip „cenaclu” din cadrul Uniunii, precum și genealogia, pe alocuri contradictorie și sumar documentabilă, a Atelierelor 35 din țară. Prin intermediul unor rapoarte și analize întocmite de fosta

poliție politică au ieșit la iveală o serie de factori care evidențiază disfuncționalitățile, în special de natură economică, nu doar politică, cu care se confrunta organizația profesională în cadrul acelei orânduiri și, totodată, vulnerabilitățile sectorului cultural în fața controlului politic. Tot în documente ale fostei poliții politice sunt reflectate o serie de tensiuni și animozități din ambianța U.A.P. și Cenaclul de Tineret din Oradea. Prin intermediul istoriei orale am reconstituit genealogia alternativei instituționale configurată în gruparea *MAMŪ* din Târgu-Mureș, la rândul ei marcată de controverse și reinterpretări, precum și episodul, traumatic în memoria artiștilor *MAMŪ*, de înființare a Atelier 35 din Târgu-Mureș.

**În cel de-al doilea capitol** am reconstituit repere ale artei neconvenționale în cadrul spațiului expozițional. Secțiunea introductivă a capitolului discută localizarea spațiului expozițional în sfera publică socialistă prin prisma conceptelor de „primă societate reală” socialistă (Elemér Hankiss), a celui de „sferă publică comprimată” (István Rév) și a heterotopiei (Michel Foucault), și identitatea de *emplaced place* (Marilyn Strathern) a spațiului expozițional, atât în ierarhia culturală locală, cât și într-o „istorie orizontală” a artei (Piotr Piotrowski). În aceeași secțiune analizez categoriile de „artă alternativă”, „artă oficială” și „artă dominantă”, prin sensurile pe care ele le-au dobândit în discursul istoriografic autohton și prin cele care le-au fost conferite în alte spații culturale din regiune; argumentându-mi propriile opțiuni terminologice prin care disting „arta alternativă” de ceea ce, în economia acestui studiu, am denumit „artă dominantă”, concluzionez că o dimensiune alternativă a artei locale se poate identifica prin aspecte ce o diferențiau față de tendințele dominante de pe scena artistică locală prin „unde”, „ce” și „cum” se expunea. Într-o a doua secțiune introductivă, dedicată genealogiei tendințelor de neo-avangardă locală, tratez problema surselor de informații culturale ale artiștilor și diferite teorii referitoare la pătrunderea și propagarea pe scena locală a practicilor artistice neconvenționale, în prima și în cea de-a doua generație de artiști „experimentalști”, conchizând că acest fenomen artistic s-a manifestat pe plan local mai curând sincopat și nu atât pe un traseu liniar și evolutiv, din anii '60 și până în anii '80.

Structura generală a capitolului al doilea s-a configurat sub forma unor colaje alcătuite din fragmente de expoziții petrecute în cele două centre în care s-au constituit comunitățile de artiști studiate, Oradea și Târgu-Mureș, atât cât au putut fi recuperate din puținele materiale documentare existente. În a doua parte a capitolului prezint o selecție de expoziții din contextul Cenaclului de Tineret / Atelier 35 Oradea din perioada 1980-1988, începând cu prima expoziție de grup, considerată a fi avut un caracter alternativ, *Dialog* din 1981, continuând cu expoziții personale și de grup cu diferite grade de alternativitate, cu saloane și expoziții oficiale / omagiale și cu seria expozițiilor dedicate fotografiei, *Mobil: fotografia*, care atrăseseră o numeroasă participare națională. Analizând discursul, caracterul, amplasamentul și

componența acestor evenimente am căutat să discern, pe de o parte, ceea ce artiștii desemnau drept „alternativ” în cadrul lor; pe de altă parte, am căutat să identific diferențele dintre expozițiile oficiale / saloane și expozițiile organizate din inițiativa artiștilor, precum și eventualele disocieri, în practica individuală a acestora, a tipologiilor de lucrări cu care participau la fiecare dintre aceste categorii de manifestări. În accepțiunea aproape unanimă a artiștilor, preocupările „alternative” aveau ca miză transgresarea delimitării stricte a specialităților profesionale (marcată de o ierarhie a mediilor tradiționale care dicta tonul dominant al scenei și al instituției artistice oficiale), atenuarea granițelor între limbajele plastice și a dimensiunii lor tradiționale, „libertatea” de a recurge la o pluralitate de medii și la limbaje artistice neconvenționale. În același timp, din analiza acestor evenimente reiese că artiștii nu erau interesați să definească o zonă alternativă diferită de cea oficială, care să se întemeieze pe alte principii de organizare, ci mai curând să creeze o zonă diferită în cadrul celei oficiale, integrând practicile artistice neconvenționale în instituția unică în care funcționa breasla.

În a treia parte a capitolului prezint expozițiile și proiectele expoziționale nerealizate ale grupării artistice *MAMŪ* din Târgu-Mureș, din perioada 1977-1983. Începând cu expoziția de grup a Atelier 35 București deschisă în 1977 la Târgu-Mureș și continuând cu proiectul muzeului-labirint și expoziția din satul Călugăreni, precum și cu expozițiile din holul Teatrului Studio din Târgu-Mureș, am urmărit să reconstitui ideile și strategiile prin care artiștii doreau să articuleze o formulă instituțională alternativă, nu atât pentru a consolida o organizație distinctă de sistemul cultural oficial, cât pentru a reuși să pătrundă și să se manifeste prin noile practici artistice pe care le promovau în cadrul acestuia din urmă. Analiza unor texte programatice ale grupării *MAMŪ* de la începutul anilor '80 a elucidat termenii prin care artiștii își defineau practica drept novatoare, dorind să atenueze, dacă nu desființeze „parcelarea vieții noastre artistice” în funcție de practicarea limbajelor tradiționale și dominația „artelor plastice” în defavoarea unei mult mai permissive „culturi vizuale” / „culturi a comunicării”. Cazul expoziției *Medium* din 1981 a oferit prilejul unei evaluări amănunțite a modului în care dezideratele artiștilor se materializau în spațiul expozițional, a strategiilor de auto-organizare în rețea a colectivităților artistice prin care expoziția a fost realizată, precum și a rezistenței cu care era întâmpinat elanul novator al artiștilor în mediul intelectual local, cum s-a întâmplat în cadrul colocviului organizat cu ocazia expoziției.

A patra secțiune a capitolului al doilea am rezervat-o analizei unor expoziții organizate sub egida Atelier 35 Oradea în anii '80 târzii, din inițiativa unui nucleu de artiști diferit prin componență față de cel ce inițiasse primele expoziții ale organizației locale de tineret din anii '80. Fiind intenționate de artiști ca evenimente alternative cu o componentă de dezacord politic pe care au eșuat s-o articuleze într-o manieră

inechivocă fie pentru că reiterau ambiguu *topos*-uri ale discursului politic dominant, fie pentru că înglobau dezacordul politic în lucrări într-un mod ultra-criptat, cazurile acestor expoziții au oferit ocazia unei analize a noțiunii de „alternativitate” prin valoarea de subversivitate politică ce i-a fost, uneori, atribuită. Prin prisma conceptelor propuse de Alexei Yurchak, „turnura performativă” și „deteritorializarea” (după Deleuze și Guattari) și a „spațiului dintre rânduri” descris de Miklós Haraszti, aceste inițiative expoziționale ale artiștilor, deși novatoare la nivelul limbajului vizual, au evidențiat nu atât profiluri eroice / „ideale” de disidenți, cât profilurile de „persoane normale” (Yurchak) ale acestor artiști, care se manifestau în virtutea unei cenzuri interiorizate.

În cea de-a cincea și ultima parte a capitolului am prezentat, prin intermediul unor cronici ale vremii publicate în revista *Arta* și a contribuțiilor câtorva dintre artiștii din Oradea și Târgu-Mureș, Bienalele Tinerilor Artiști din anii '80, expoziții de grup de nivel național care s-au concretizat în trei ediții pe parcursul deceniului nouă. Cazurile acestor expoziții au prilejuit o analiză mai detaliată și la o altă scară a discursurilor despre artă care animau scena autohtonă și a modurilor în care se întâlneau ele cu practicile artistice neconvenționale. Concluziile la care a condus această analiză arată, pe de o parte, ponderea scăzută și caracterul izolat / marginal pe care îl ocupau practicile artistice neconvenționale în cadrul generației tinere, iar pe de altă parte, inadecvarea discursului critic la noile idei promovate de artiștii care lucrau cu mediile de sorginte neo-avangardistă, care a culminat prin încadrarea artei vizuale autohtone din anii '80 în postmodernism în viziunea criticii vremii.

**În capitolul al treilea** am reconstituit activitatea artiștilor din colectivitățile studiate care s-a desfășurat în alte spații decât cele instituționale și cele expoziționale. Implicând conceptul de „graniță”, înțeles ca „teritoriu incert” și spațiu al circulației, negocierii și translării, așa cum a fost teoretizat de Inge E. Boer, precum și conceptul de „spațiul trăit” sau „al treilea spațiu” descris de Edward W. Soja pornind de la Henri Lefebvre și dubla metaforă a „esteticii migratorii” formulată de Mieke Bal și Miguel A. Hernandez-Navarro, am conturat o perspectivă teoretică din care „speciile de spații” în care au lucrat și pe care le-au produs artiștii prin dislocarea practicii lor din locurile tradiționale de producere și expunere a artei se deslușesc ca intervale hibride de mijlocire, de deplasare, de generare de înțelesuri și tensiuni. Pluralitatea, caracterul mutabil și multifacetat al acelor „teritorii incerte” de producție și propagare a artei neconvenționale în cadrul rețelelor artistice active pe scena locală, precum și statutul de margini (ale teritoriului artei, în primul rând) și funcțiile migratorii care le pot fi asociate, contrazic paradigma binară prin care această categorie de artă a fost, îndeobște, discutată, și fac ca mult utilizata metaforă a „zonei gri” în care aceste „alte spații” ale artei au fost încadrate până acum să devină inoperantă.



Arătând suprapunerea topografiei „altor spații” cu cea a rețelelor de colaborare, schimburi și circulație a ideilor pe care colectivitățile artistice studiate le-au generat, am analizat, în a treia parte a capitolului al treilea, diferite situații în care se poate constata cum nomadismul practicii artistice și asaltul asupra granițelor artei se derulează ca procese simultane și circulă în interiorul colectivității artistice de-localizate. În a patra secțiune a capitolului am discutat o serie de exemple de situații, lucrări și evenimente petrecute în atelierelor propriu-zise ale artiștilor, dar care înglobează și pun în circulație, prin diferite procedee, funcția atelierului de origine, prim cadru și loc de apartenență a lucrării de artă, așa cum a fost ea descrisă de Daniel Buren. Identificând ipostazele particulare ale atelierului din locuința sau de la locul de muncă al artistului am reconstituit, în aceeași secțiune, câteva situații performative și lucrări care fie s-au întâmplat, fie s-au alimentat din aceste spații și a căror însemnătate este strâns legată de această apartenență.

În a cincea parte a capitolului am prezentat acțiunile și intervențiile realizate de artiștii din Târgu-Mureș și Oradea în spațiul public, ca fiind tot atâtea ipostaze ale atelierului dislocat al artistului, care se amestecă în ambianța cotidiană a oamenilor obișnuiți. Fie că este vorba despre situații și acțiuni cu un grad scăzut de vizibilitate în spațiul public sau, dimpotrivă, de intervenții urbane reperate de publicul stradal și oficialități, aceste evenimente descriu nevoia artiștilor de a explora, pe de o parte, alte spații de producție și de a lărgi sau anula granițele ce separă arta de viață, iar pe de altă parte de a-și evalua instrumentarul vizual și procedeele de lucru facilitate de noile limbaje. Cea de-a șasea secțiune a capitolului este rezervată acțiunilor și intervențiilor artistice în natură. Dacă în cazul Atelierului 35 Oradea asemenea incursiuni în ambianța naturală au fost relativ puține și s-au petrecut doar în anii '80 târziu, în activitatea grupării *MAMŪ* din Târgu-Mureș ele au ocupat un loc central, substituindu-se activității expoziționale a artiștilor pentru o perioadă de doi ani, în prima jumătate a anilor '80, și încheind perioada de funcționare a grupului în România.

A șaptea secțiune din capitolul al treilea este dedicată practicii artei poștale, unde prezintă câteva ramificații ale rețelelor locale, micro-regionale și internaționale în care au fost activi câțiva dintre artiștii din colectivitățile studiate, precum și evenimentele expoziționale de profil la care au participat și colaborările în care s-au implicat prin intermediul acestui canal de comunicare. Am structurat informația și traseele narrative pe care am reușit să le reconstitui pornind de la trei artiști a căror activitate în rețea a avut un rol nodal, Ioan Bunuș, Károly Elekes și Gábor Szörtsey, identificând o serie de particularități desprinse din maniera în care și-au gestionat ei interacțiunile și schimburile de idei cu rețeaua internațională de *mail art*,

particularități ce indică o predilecție pentru o dimensiune locală în practicarea acestui mediu artistic și de comunicare.

În ultimul capitol, dedicat „spațiului supravegheat”, am prezentat concepția curatorială, structura și observațiile prilejuite de expoziția documentară *Artiști sub supraveghere: urme ale rețelei artistice Oradea – Târgu-Mureș – Sfântu Gheorghe în arhiva fostei Securități*, pe care am realizat-o ca rezultat al cercetării întreprinse în arhiva fostei poliții politice. Am argumentat, pe de o parte, necesitatea studiului acestei surse documentare în contextul precarității informațiilor disponibile pentru subiectul cercetat în alte colecții arhivistice și al nevoii de a identifica anumite poziții din sfera puterii politice față de activitatea desfășurată de colectivitățile artistice studiate; pe de altă parte, subliniind dificultățile particulare pe care le presupune consultarea acestei colecții de documente, am evidențiat, pe linia deschisă de recenta cercetare a antropologului Katherine Verdery în Arhiva Securității, procesul de ficționalizare a realității ca miez al întregii activități a organizației secrete și, implicit, a documentelor pe care ea le-a produs. Acest proces este exemplificat diferit în fiecare dintre cazurile în care practica artiștilor a intrat în vizorul fostei poliții politice, cazuri care au alcătuit expoziția documentară și pe care le prezint detaliat, reconstituindu-le pe baza aceleiași metodologii utilizate pe întreg parcursul cercetării.

Pentru că pe parcursul studiului am formulat numeroase concluzii cu privire la anumite teme sau studii de caz pe care le-am tratat, am conceput ultima secțiune a tezei sub forma unor note provizorii referitoare la dimensiunea alternativă a activității colectivităților artistice studiate și la structura și funcționarea lor sub forma unor rețele în cadrul scenei locale. Putând fi identificată în principal sub forma unor deziderate de ștergere a granițelor dintre genurile artistice tradiționale și de îndepărtare față de constrângerile convențiilor acestora, concretizate prin soluții artistice diverse care se legitimau, indirect, de la ideile neo-avangardei, alternativa pe care au configurat-o colectivitățile artistice din Oradea și Târgu-Mureș a constat, cu precădere, din lucrări și inițiative neutre politic și s-a concentrat asupra integrării în „prima sferă”, cea „oficială”, a culturii. Fără să poată fi discutate în termeni dihotomici, raporturile dintre dimensiunea alternativă a artei locale și politic pot fi descrise ca o existență simultană în același spațiu-timp care nu era nici fundamental contradictorie, nici una de condiționare ori de independență reciprocă, ci o co-existență plurală, metabolizată de artiști, prin diferite strategii, la nivelul vieții (profesionale și umane) cotidiene. Pe de altă parte, modele non-lineare care conectau dimensiunea alternativă a scenei artistice autohtone din anii '80 cu societatea și politicul contemporane ei, la fel cum conectau comunicarea și interacțiunea dintre artiști din diferite centre, țări, „blocuri” și generații și spațiile expoziționale unele cu altele, descriu o serie de rețele complexe care par să fi constituit proprietatea specifică a dinamicii pe care

au alcătuit-o artiștii, ideile și spațiile. Modelul conceptual al rețelei, teoretizat atât de Bruno Latour în *Actor-Network Theory*, cât și ca „arhitectură a complexității” de fizicianul Albert-László Barabási, exclude posibilitatea întemeierii unor categorii dihotomice cu referire la un unic ansamblu societal și arată că sistemele complexe nu se bazează pe ierarhii centralizate, ci pe un alt tip de ordonări ierarhice, date nu de un unic centru, ci de multiple „centre”. Prin intermediul acestui model al rețelei, societățile socialiste (și nu numai) pot fi mai lesne înțelese ca ansambluri pluriaxiale, chiar dacă erau guvernate de o organizare centralizată, iar spațiul comprimat (Rév) și heterotopic al socialismului de stat își poate cartografia condensarea și contradicțiile interne mult mai elocvent.

Titlul pe care l-am ales pentru teză parafrazează titlul cunoscutului roman al lui Bohumil Hrabal, *O singurătate prea zgomotoasă*, datorită unor analogii, care mi s-au părut sugestive, dintre unele teme centrale ale cărții lui Hrabal și câteva dintre temele / motivele principale care s-au conturat pe parcursul propriei cercetări. Una dintre temele centrale din *O singurătate prea zgomotoasă* este permanența și intangibilitatea ideilor care se pot manifesta sub formă de imagini, cărți și cuvinte, reprezentarea ideilor ca reziduuri și transsubstanțierea reziduurilor ca idei. O altă temă, la fel de sugestivă pentru demersul meu, este conflictul dintre modul simplu de viață al lui Hanta și modul de viață proiectat de ambițioasa ordine socialistă. Și, nu în ultimul rând, tema arhivei. Pachetele pe care le producea zilnic Hanta erau arhive, dar nu a ceea ce orânduirea vremii alegea să înregistreze și să oficializeze despre sine, ci a ceea ce se arunca și se distrugea în numele progresului, pentru a fi reutilizat, reciclat – încărcat, așadar, cu alte idei, norme și valori. Conflictul complex reflectat în această multiplă administrare a arhivării / a memoriei a traversat întreaga cercetare și se regăsește în toate capitolele tezei, în care am fructificat deopotrivă ce a putut fi recuperat din „pachetele lui Hanta” și ceea ce puterea politică a arhivat despre sine.