

MINISTERUL EDUCAȚIEI
I.O.S.U.D. - UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
ȘCOALA DOCTORALĂ DE ARTE
FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN



REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT
DOMENIUL ARTE VIZUALE

CRITICA INSTITUȚIONALĂ ÎN ARTA ACTUALĂ

Conducător de doctorat:

Prof. Univ. Dr. Habil. Ileana Pintilie Teleaga

Student - doctorand:

Bălan (Florența) Flavia Maria Cristina

**Timișoara
2023**

**REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT- CRITICA INSTITUȚIONALĂ ÎN ARTA
ACTUALĂ**
Bălan Flavia Maria Cristina

CUPRINS

Introducere.....	6
<i>Metode de cercetare</i>	<i>16</i>
Capitolul 1. Muzeul. Templul artelor și al criticilor	20
1.1. Tendențe critice	20
1.1.1. O definiție a ICOM	20
1.1.2. Originile istorice ale criticii.....	28
1.1.3. Ecouri în timp.....	30
1.1.4. Genealogia muzeului, funcția civilizatoare și muzeul disciplinar.....	34
1.2. Moduri de expunere.....	43
1.2.1. Expunerea cronologică	45
1.2.2. Expunerea tematică	47
1.2.2.1 Museum of Modern Art New York (MoMA)	48
1.2.2.2 Tate Modern, Londra.....	51
1.2.3. Noul Instituționalism	57
1.3. Tipuri de acțiuni	61
1.3.1. Muzeul relevant social, muzeul oază de liniște. Noua muzeologie și noul instituționalism	61
1.3.2. Muzeul educativ virează către spectacol (funcția tradițională de educare, muzeul spațiu de divertisment, accentul pe eveniment și experiență, expoziția blockbuster)	74
1.3.2.1. Funcția tradițională de educare	74
1.3.2.2. Muzeul spațiu de divertisment, accentul pe eveniment și experiență	77
1.3.2.3. Expoziția blockbuster versus colecția permanentă și valoarea acestora	78
1.3.2.4. Rolul și locul donatorilor	83
1.4. Tipuri de spații.....	85
1.4.1. Muzeul palat, templu <i>beaux-arts</i>, muzeul non-arhitectural și distilarea spațiului <i>white cube</i>	85
1.4.1.1 Tendențele arhitecturale inițiale	85

**REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT- CRITICA INSTITUȚIONALĂ ÎN ARTA
ACTUALĂ**
Bălan Flavia Maria Cristina

<p><i>1.4.1.2 Muzeul non-architectural și distilarea spațiului white cube. (atenția pentru confort și facilitatea expunerii, MoMA exponentul spațiului white cube)</i></p>	88
<hr/>	
<p>1.4.2. Starhitectura (elemente arhitecturale preluate din modelele trecutului, Guggenheim New York, Centre Pompidou, Paris, efectul Bilbao)</p>	91
<p> <i>1.4.2.1 Guggenheim New York și Centre Pompidou din Paris</i></p>	<i>92</i>
<p> <i>1.4.2.2 Starhitectura și efectul Bilbao</i></p>	<i>96</i>
<hr/>	
<p>Capitolul 2. Critica instituțională</p>	101
<p> 2.1. Influențe, context și o încercare de definire a noțiunii de critică instituțională.....</p>	101
<p> 2.2.1. Conturarea noțiunii de critică instituțională.....</p>	105
<p> 2.2.2. Primul val al criticii instituționale. Critica se întâlnește cu cenzura.....</p>	109
<p> 2.2.2.1. Analiza contextului instituțional încărcat ideologic pentru devoalarea lipsei de neutralitate culturală</p>	110
<p> <i>2.2.2.1.1- Michael Asher</i></p>	<i>110</i>
<p> <i>2.2.2.1.2- Daniel Buren</i></p>	<i>113</i>
<p> <i>2.2.2.2-Negarea aclamării autonomiei politice și economice a instituției de artă.</i></p>	<i>118</i>
<p> <i>2.2.2.2.1-Hans Haacke</i></p>	<i>118</i>
<p> <i>2.2.2.2.2-Marchel Broodthaers</i></p>	<i>122</i>
<p> <i>2.2.2.3-Al doilea val al criticii instituționale.....</i></p>	<i>126</i>
<p> 2.3.1. Interogarea se extinde dincolo de instituția de artă. Rediscutarea taxonomiilor și a reprezentării. Artistul devine etnograf, antropolog.....</p>	128
<p> <i>2.3.1.1. Mark Dion</i></p>	<i>128</i>
<p> <i>2.3.1.2. Fred Wilson</i></p>	<i>131</i>
<p> <i>2.3.1.3. Renée Green</i></p>	<i>134</i>
<p> <i>2.3.2. Rediscutarea rolurilor din lumea artei și provocarea așteptărilor uzuale ale publicului.</i></p>	<i>137</i>
<p> <i>2.3.2.1. Andrea Fraser,</i></p>	<i>137</i>
<p> <i>2.3.2.2. Rirkrit Tiravanija.....</i></p>	<i>140</i>
<p> <i>2.4. Al treilea val al criticii instituționale</i></p>	<i>141</i>
<p> 2.4.1. Extradisciplinaritate și reflexivitate</p>	143
<p> 2.4.2. Noul instituționalism, practicile instituante.....</p>	151

2.4.3. Activismul artistic	160
Capitolul 3. Sistemul instituțional artistic românesc	172
 3.1. Anii '90 prin prisma schimbărilor instituționale.....	172
 3.1.1. Teoretizări. Ce sunt aceste politici culturale care nu au fost	176
 3.1.2. Modele de finanțare. Ce tip de finanțare era potrivită?.....	181
 3.1.3. Nuclee și alternative	186
 3.2. Câteva evoluții instituționale post decembристe.....	193
 3.2.1. Fondul Cultural Național (FCN)	193
 3.2.2. Institutul Cultural Român (ICR).....	195
 3.2.3. Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP).....	199
 3.2.4. Cei doi poli principali din anii '90: Centrul Soros și Fundația Anastasia ..	206
 3.2.5. Centrul Soros pentru Artă Contemporană (CSAC) / Centrul Internațional de artă contemporană (CIAC), o privire de ansamblu.....	210
 3.3. Muzeul Național de Artă Contemporană (MNAC).....	215
 3.3.1. Dialectica înființării	216
 3.3.2. Despre spațiu în concret. Amenajare și acces.....	224
 3.3.2.1. Poteca optimă micro studiu de caz privind accesul la MNAC	230
 3.3.3. Expoziția inaugurală și colecția	232
 3.3.3.1 Colecția: la depozit sau la vedere. Încercările de prezentare a colecției permanente a MNAC. Patru repere expoziționale: Depozit/Colecția ca arhivă/Triaj/Văzând istoria	235
 3.3.3.2. Depozit – „Aceasta nu este o expoziție”	236
 3.3.3.3. „Colecția ca arhivă”	238
 3.3.3.4. „Triaj”	239
 3.3.3.4. „Văzând istoria 1947 - 2007. Colecția MNAC”	242
 3.3.4. O analiză alternativă a MNAC	246
Capitolul 4. Manifestări de critică instituțională din arta românească	255
 4.1. subREAL. „Art History Archive”	261
 4.1.1. „Dataroom, How to Change your Wallpaper Daily”	263
 4.1.2. „What does a Project Mean?”	266
 4.1.3. „Serving art. 1-3”	267

**REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT- CRITICA INSTITUȚIONALĂ ÎN ARTA
ACTUALĂ**
Bălan Flavia Maria Cristina

4.2. Lia Perjovschi „Contemporary Art Archive (CAA) / Center for Art Analysis (CAA) - Arhiva de artă contemporană (AAC) 1985-azi/Centrul de Analiza Artei (CAA) 1999-azi”	272
4.2.1 Practici arhivistice, auto-istoricizarea și auto-instituționalizarea	279
4.2.2. Muzeul Cunoașterii.....	283
4.2.3 „Dizzident față de MNAC”. „Detective Draft”	286
4.3. Daniel Knorr, „European Influenza”.....	289
4.3.1. Materializări în presa internațională	294
4.3.2 Materializări în România	297
4.3.3 Tramvaie și instituții.....	302
4.4. Dezvoltări ulterioare ale unor practici de critică instituțională.....	305
4.4.1. Florin Flueraș și Ion Dumitrescu. Candidatura la Președinție	308
4.4.1.1. Entități estetice	309
4.4.1.2. Postspectacol	313
4.4.1.3., „Candidatura la Președinție”	317
4.4.1.4. „Adăpostul postspectacol”	319
4.4.2. Irina Botea Bucan, Apostrof. Totul a început cu o ezitare a portarului.....	322
4.4.2.1. Direct cinema, cinéma vérité, documentalitate, docufiction	323
4.4.2.2. „Apostrof. Totul a început cu o ezitare a portarului”	327
4.4.2.3. Case culturale, Irina Botea Bucan în colaborare cu Jon Dean	334
4.4.3. Anca Benera și Arnold Estefân.....	337
4.4.3.1. Pacta sunt servanda	339
4.4.3.2. „We Were So Few And So Many Of Us Are Left”	341
4.4.3.3. The Equitable Principle.....	342
4.4.3.4. Debrisphere	346
Concluzii.....	351
BIBLIOGRAFIE	369

**REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT- CRITICA INSTITUȚIONALĂ ÎN ARTA
ACTUALĂ**
Bălan Flavia Maria Cristina

Cuvinte cheie

Activism artistic, antropologie, arhitectura muzeală, Arhiva de Artă Contemporană, artă conceptuală, auto critică, auto instituționalizare, auto reflexivitate, cabinetul de curiozități, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, cinéma vérité, critica instituțională, divertisment, economie a experienței, economie a atenției, entități estetice, etnografie, expunerea cronologică, expunerea tematică, extra-disciplinaritate, Fondul Cultural Național (FCN), hibrizi, ICOM, instalație site specific, instituție, Institutul Cultural Român, materializări, mind-maps, modele de finanțare, monumentalitate, muzeu, Muzeul Național de Artă Contemporană, noul instituționalism, performance, politici culturale, poststructuralism, post-studio, practicile curatoriale, practicile instituante, reenactment, studii postcoloniale, templu beaux-arts, time-lines, transversalitate, Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP).

REZUMAT

Prezenta cercetare urmărește dezvoltarea criticii instituționale în arta actuală, atât din perspectiva coagulării la nivel internațional a unui al treilea val al criticii instituționale, cât și din perspectiva practicilor artiștilor români care pot fi asociate acestei manifestări din arta contemporană. Aceste două teme nu au un răspuns prestabilit, în condițiile în care critica instituțională nu are o delimitare conceptuală fixă, nici din perspectiva definiției, nici a trăsăturilor și cu atât mai puțin a exemplelor concrete de proiecte artistice care pot fi încadrate în această categorie a artei conceptuale.

Este adevărat că la momentul de față există un consens în privința canonizării a două valuri ale criticii instituționale: primul la începutul anilor 1970, cel de-al doilea în anii 1990. Cu toate acestea, după cum se va arăta pe parcursul tezei, consensul este limitat în privința definirii noțiunii de critică instituțională, ca și în privința desemnării sferei de artiști asociați acestei manifestări, în special începând cu cel de-al doilea val al acestei mișcări. Cu atât mai mult, în privința celui de-al treilea val al criticii instituționale, care începe să se contureze începând cu anii 2000, diversele teoretizări oferă perspective diferite, atât raportat la trăsăturile caracteristice, cât și cu privire la proiectele și artiștii care pot fi etichetați din această perspectivă.

Pentru stabilirea principalelor coordonate teoretice, într-o primă etapă, voi recurge la lucrările unor autori ca Gerald Raunig, Gene Ray, Hito Steyerl, Simon Sheikh, Brian Holmens, în special

cele realizate în cadrul proiectului „Transform”¹, demarat în 2005, care a reunit nu doar artiști, ci și teoreticieni și activiști interesați în a decela trăsăturile unui al treilea val al criticii instituționale. Cercetarea va continua cu activitatea unor curatori asociați noului instituționalism, precum Charles Esche sau Manuel Borja Viell și cu teoretizările unor autori ca Lianne Mol, care pledează pentru abordarea criticii instituționale ca un cadrul analitic pentru a determina modul de funcționare al instituțiilor contemporane de artă, sau Gregory Scholette, centrate pe activismul artistic și elementele sale de confluență cu critica instituțională.

În continuarea acestei prime teme, vizând coagularea unui nou val al criticii instituționale, a doua temă a cercetării o constituie identificarea unor proiecte ale artiștilor români care pot fi asociate acestei mișcări. Pentru baza teoretică voi porni de la autorii români care au tratat subiectul, precum Cristian Nae, Igor Mocanu, Ovidiu Tichindeleanu. Fiind o practică artistică dezvoltată în climatul socio-politic al anului 1968, menită să pună în discuție sistemul instituțional care funcționa în Occident, sistem de factură neoliberală și capitalistă, critica instituțională este abordată de pe baze teoretice influențate de neo-marxism, Școala de la Frankfurt, situaționismul internațional, poststructuralism, studii postcoloniale și dezvoltările lor ulterioare.

Pentru a putea răspunde acestor două teme ale cercetării, în prealabil, va fi necesară stabilirea contextului mai larg în care au apărut preocupările legate de critica instituțională în general și cel de-al treilea val în special, sens în care voi trata distinct instituția muzeală, cele două valuri istorice ale criticii instituționale, dar și sistemul instituțional artistic românesc, împreună cu un studiu de caz privind Muzeul Național de Artă Contemporană, pentru a fi în măsură să decelez manifestările de acest gen din arta românească.

În acest sens, voi analiza instituția muzeală din perspectiva fundamentelor și a temelor generale de critică în privința acestei instituții, pentru a face joncțiunea cu elementele definitorii ale criticii instituționale, putând astfel plasa practica artistică a criticii instituționale într-un context mai larg al aparatului teoretic și academic al noii muzeologii, în cadrul căreia s-au dezvoltat de-a lungul timpului mai multe direcții critice.

În primul capitol - „Muzeul. Templul artelor și al criticiilor” - voi analiza tendințele critice la adresa muzeului, pornind de la constatarea faptului că autorii citați observă la unison faptul că în privința instituției muzeale există două enunțuri deopotrivă valabile, în ciuda faptului că sunt aparent paradoxale: pe de o parte, muzeele sunt la un grad maxim de popularitate, cele de mare

¹ Un proiect de cercetare al „European Institute for Progressive Cultural Policies”, (eipcp)

**REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT- CRITICA INSTITUȚIONALĂ ÎN ARTA
ACTUALĂ**
Bălan Flavia Maria Cristina

anvergură concurând în marea economie a atenției și a experienței cu locuri destinate divertismentului; pe de altă parte, în literatura de specialitate, muzeele sunt asaltate de cele mai tranșante poziții critice, în privința funcțiilor, discursului, autorității, expunerii, clădirii, atitudinilor și acțiunilor.

Pentru decelarea acestor premise aparent paradoxale, voi analiza elementele definitorii ale muzeului, conform definiției ICOM, inclusiv în cea mai recentă variantă a sa, din 2022. Voi recurge în continuare la analiza originilor istorice ale criticilor la adresa muzeului, cu referire specială la abordarea lui Quatremère de Quincy, o abordare anti muzeificare și a celei aparținând lui G.W.F.Hegel, dar și a ecurilor în timp ale acestor poziționări la autori ca Theodor Adorno, André Malraux, Walter Benjamin, Boris Groys. Din analiza teoriilor critice la adresa muzeului nu poate lipsi teoria muzeului disciplinar, pe care autori precum Tony Bennett, Eilean Hooper-Greenhill, Carol Duncan sau Douglas Crimp au dezvoltat-o pornind de la scrierile lui Michel Foucault.

În continuare, voi prezenta modurile de expunere muzeală, pornind de la o scurtă incursiune istorică prin modelul cabinetului de curiozități, urmată de expunerea cronologică inaugurată de Muzeul Luvru, Paris și expunerea tematică ce a venit să tulbere bunele practici, generând reacții potrivnice virulente, după cum voi arăta în studiile de caz vizând Tate Modern, Londra sau MoMA, New York. Tot prin prisma modalităților de expunere voi analiza și perspectiva unor curatori asociați Noul Instituționalism.

După parcurgerea originilor istorice ale criticilor la adresa muzeului și a modurilor de expunere care au făcut, de asemenea, obiectul acestor critici, voi cerceta mai multe tipuri de acțiuni definitorii pentru muzeu, acțiuni care și-au găsit fundamental în modurile de expunere anterior analizate. Voi analiza astfel relația dihotomică între muzeul văzut ca oază de liniște, care se distanțează de orice contaminare cu aspectele vieții reale, pentru a oferi deplina delectare estetică și muzeul relevant social, care nu se teme de abordarea unor teme problematice și vizează expres preocupările sociale și politice ale momentului, ca și ecurile acestor linii de acțiune în noua muzeologie și noul instituționalism.

În continuare, analiza va antama și virarea muzeului educativ către spectacol. Funcția tradițională de educare însușită în mod tradițional de către muzeu, ale cărei baze se regăsesc în funcția civilizatoare, a fost treptat înlocuită de divertisment, accentul punându-se tot mai mult pe eveniment, pe experiență și pe acele facilități care sporesc experiența plăcută a vizitatorilor.

Analiza tipurilor de acțiuni ale muzeelor presupune și analizarea tipurilor de spații care le pot determina și susține. Voi analiza astfel modul în care muzeul palat, templu beaux-arts, care a avut

la bază planurile arhitecților Etienne Louis Boullée, Jean-Nicolas-Louis Durand și Karl și Friedrich Schinkel, a virat către muzeul non-arhitectural cu accent pe funcționalitate și distilarea spațiului *white cube*, în care arhitectura avea menirea de a se diminua în spatele operelor izolate pe fundalul neutru, care beneficiau astfel de cele mai bune condiții de expunere și contemplare.

Sfârșitul secolului XX a schimbat aceste coordonate, readucând în prim plan spectaculosul, concomitent cu construirea a tot mai multor muzee. Cercetarea va scoate în evidență cauzele care au generat revenirea la monumentalitate, dar și efectele acestui nou model în arhitectura muzeală, împreună cu principalele critici care s-au coagulat în această privință.

După capitolul destinat centralizării fundamentelor criticilor la adresa instituției muzeale, în capitolul dedicat criticii instituționale voi începe analiza cu influențele, contextul și definirea noțiunii de critică instituțională, după care voi prezenta primele două valuri istorice ale acestei mișcări.

Pentru scopul analitic al prezentei cercetări, critica instituțională poate fi definită provizoriu ca set de practici artistice diverse, post-studio, având în comun performativitatea și instalația site specifică, și având ca scop analiza cadrului instituțional care își exercită autoritatea și funcția constrângătoare, pentru a oculta relațiile economice, politice și de clasă, care predetermină acțiunile instituționale, includerile și excluderile, producția și recepția, toate acestea fiind învăluite sub o neutralitate pur declarativă. Critica este exercitată public, din interiorul instituției, care servește atât ca obiect al criticii, cât și ca platformă de transmitere a mesajului.

În cadrul primului val al criticii instituționale, în care critica artiștilor se întâlnește cu cenzura instituțiilor, analiza va fi grupată în funcție de obiectul criticii. Cadrul instituțional atacat de artiștii primului val al criticii instituționale este multifacetat, motiv pentru care, pe lângă instituția *lato sensu*, care constituie obiectul general al criticii, vor putea fi identificate și obiecte specifice recurente în practica anumitor artiști. Față de lipsa unei clasificări și a unei definiții larg acceptate în privința criticii instituționale, în cercetarea de față voi grupa artiștii din anii 1970 implicați în critică instituțională în funcție de anumite elemente specifice, precum devoalarea aparenței de neutralitate instituțională și culturală sau negarea pretențiilor de autonomie și neimplicare politică a instituțiilor de artă.

Al doilea val al criticii instituționale a extins interogarea dincolo de instituția de artă. Totodată, au fost rediscutate rolurile din lumea artei și provocarea aşteptărilor uzuale ale publicului.

Noul val al criticii instituționale a inclus mult mai mulți artiști față de cei din primul val, cu o diversitate și mai mare a practicilor, astfel încât, pentru scopurile cercetării, voi identifica anumite

elemente predominante, ca trăsături generale, pe care le voi analiza pornind de la câteva exemple concrete din proiectele unor artiști care au revenit de mai multe ori la critica instituțională în arta lor.

Extinderea interogării dincolo de instituțiile de artă a reprezentat una din trăsăturile noului val, alături de implicarea în aspecte de antropologie și etnografie, pentru a se evidenția stereotipurile și discriminările din reprezentarea muzeală, dar și limitele clasificărilor considerate științifice și clasice. Fred Wilson, Renee Green, și Mark Dion sunt artiștii pe care îi voi prezenta pentru a ilustra aceste noi orientări ale criticii instituționale, iar pe artiștii Andrea Fraser și Rirkrit Tiravanija îi voi analiza pentru a scoate în evidență orientarea criticii noului val în ceea ce privește rolurile și convențiile din lumea artei.

În privința celui de-al treilea val al criticii instituționale voi analiza două coordonate: extra-disciplinaritatea, care extinde privirea artistică către domenii tot mai îndepărtate de cel artistic și autoreflexivitatea, care pune tot mai acut în discuție condiția artistului și condițiile de muncă din domeniul artistic.

Totodată, vor fi analizate și cele două tendințe opuse de agregare a practicilor remarcate de unii autori: noul instituționalism, care provine din partea unor instituții de artă nou înființate, autoreflexive, auto critice, care își asumă deschis critica drept formă de angajare instituțională și activismul artistic, în care strategiile și metodele criticii instituționale din primul val sunt implicate în activism social, în afara domeniului artistic.

Noul instituționalism este văzut ca discurs curatorial apărut în anii 1990 -2000 în câteva zone din nord - vestul Europei, care a adoptat o ipostază de auto critică reflexivă în practicile curatoriale, adăugând instituțiilor noi funcții, precum cele educative și sociale, apelând la tactici ca producția, critica, colaborarea, cercetarea și implicarea în proiecte sociale.

Practicile instituante teoretizate de Gerald Raunig² sunt o altă fațetă a practicilor la care recurge critica instituțională. Acestea sunt transversale și extradisciplinare, depășesc problematica estetică și ating domenii ca economia, imиграția, mediul, educația, guvernarea, în practici tot mai apropiate de arta socială. Artiștii lucrează în sectoare tot mai diverse, părăsesc cadrul instituțional și își creează propriile instituții implicate social.

Practicile artistice caracterizate de activism social presupun strategii creative, care reunesc comunități diverse pentru colaborare și dialog, având ca scop ameliorarea relațiilor sociale. Pentru

² Gerald Raunig, „Practici intituante, A fugi, a institui, a transforma”, traducerea Andreea Lazăr, *IDEA artă & societate*, nr. 28, 2007, pp. 25-29

arta implicată social, oamenii și relațiile dintre aceștia devin mediumul de acțiune. Participarea audienței este esențială.

Artiștii implicați în activism social recurg și la constituirea propriilor instituții experimentale, hibride, colaborative, având ca scop producerea de schimbare sau ameliorare în domeniul pentru care luptă.

Vor fi analizate în acest sens acțiunile colectivului Liberate Tate de perturbare creativă la adresa sponsorizării muzeului de către British Petroleum, dar și acțiunile care au dus la îndepărțarea numelui marilor donatori Sackler din muzee de prestigiu, ca urmare a unor acțiuni similare de activism artistic.

Următorul capitol va fi destinat analizei sistemului instituțional artistic românesc cu accent pe aspectele care interesează critica insituițională, pentru a putea ulterior cerceta modul în care s-a coagulat aceasta în practica artiștilor din România.

Vor fi analizate schimbările instituționale din anii '90, politicile culturale care au întârziat să apară, delimitarea teoretică a acestor politici atât de esențiale pentru mediul artistic, care însă nu au fost elaborate și implementate de stat decât târziu și deficitar, precum și aportul experților internaționali în acest domeniu. Voi prezenta și modelele de finanțare existente în sectorul cultural, cel exclusiv de stat, cel exclusiv privat și cel intermediar, de tip scandinav, ca și eventualele lor inconveniente.

Această analiză va permite observarea gradului de transformare a sistemului instituțional din domeniul cultural în primul deceniu după căderea comunismului, a disfuncționalităților, dar și a elementelor funcționale din mediul artistic.

Astfel, în subcapitolul „Nuclee și alternative” voi face o trecere în revistă a opinioilor retrospective ale profesioniștilor din domeniul artistic românesc din prima decadă a secolului XXI, pentru a fixa starea de spirit generală prin raportare la instituțiile de artă, modul în care era perceput rolul lor, genul de critici care prevalau, toate acestea fiind necesare în capitolul următor, pentru a plasa întru-un context socio-politic concret, modul în care s-au dezvoltat primele manifestări de critică instituțională în arta artiștilor din România.

Un alt aspect necesar a fi avut în vedere pentru conturarea contextului instituțional, în vederea analizării practicilor critice în această privință, îl constituie polarizarea din anii '90 între cei doi centri de putere în domeniul artistic: Fundația Anastasia și Centrul Soros pentru Artă Contemporană, cu o privire de ansamblu asupra acestei din urmă instituții, care a exercitat o mare influență asupra artei și

mediului cultural din Europa de Est, comparabilă cu cea a unor instrumente de politică economică sau socială din perioada de tranziție.

Totodată, voi analiza și câteva evoluții instituționale post decembriște, respectiv: Fondul Cultural Național (FCN), Institutul Cultural Român și Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP). Alegerea acestor trei exemple este motivată de faptul că toate aceste instituții au avut programatic menirea de a susține viața artistică românească, dar în prima decadă postdecembристă au ratat pe rând startul, ajungând să funcționeze cu adevărat potrivit scopului, mult mai târziu, fiecare după un alt traseu.

Prezenta cercetare se va limita la sistemul instituțional artistic de stat, fără a fi abordate inițiativele private precum marile galerii, proiecte, muzeu din fonduri private sau case de licitații, întrucât acestea au început să joace un rol important în spațiul românesc doar în ultima decadă, fiind astfel prea aproape de momentul prezentei cercetări pentru a putea fi abordate cu distanță obiectivă. Totodată, am avut în vedere faptul că cea mai mare parte a perioadei postdecembriște din România a fost conturată de sistemul de finanțare din fonduri publice și nu private, contextul instituțional public fiind cel care și-a pus amprenta definitorie asupra vieții artistice în general și a practicilor de critică instituțională în special, acestea din urmă reprezentând un efect, o consecință sau un răspuns la sistemului public de artă și nu la cel privat. În ultima decadă, odată cu coagularea tot mai puternică a unei piețe de artă, au apărut și noi practici artistice care abordează critic sau chiar activist noile coordonate ale unui sistem instituțional extins, pentru a îngloba și fondurile private, toate acestea putând face obiectul unei cercetări subsecvențe.

În cadrul acestui capitol dedicat sistemului instituțional românesc voi face și un studiu de caz în privința Muzeului Național de Artă Contemporană. Analiza va porni de la dialectica înființării, dat fiind faptul că MNAC se numără printre puținele instituții românești înființate după 1989 care, în ciuda necesității îndeobște recunoscute, a întâmpinat o serie extrem de zgomotoasă de critici. Studiul de caz dedicat MNAC va analiza paleta de critici legate de amplasarea muzeului în Casa Poporului, accesul la muzeu, colecția și amenajarea spațiului. Expoziția inaugurală va fi cercetată distinct, întrucât reacțiile de presă și catalogul inaugural reprezintă o sumă a poziționărilor față de nou înființata instituție muzeală. Acest registru are puține elemente în comun cu critica instituțională și mai multe cu critica generalizată.

Colecția permanentă a MNAC, rezultată dintr-o serie de moșteniri acceptate mai mult sau mai puțin sub beneficiu de inventar, dobândite prin retrasmisare de la vechile structuri de organizare și colectare din perioada comunistă, a reprezentat o problemă instituțională îndelung criticată. Pentru a

**REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT- CRITICA INSTITUȚIONALĂ ÎN ARTA
ACTUALĂ**
Bălan Flavia Maria Cristina

decela relația instituției cu propria sa colecție voi prezenta patru repere expoziționale în care MNAC a implicat colecția în ansamblul său. Voi prezenta astfel expozițiile: Depozit, Colecția ca arhivă, Triaj și Văzând istoria, care prezintă evoluția MNAC de la tendința inițială de ocultare a colecției moștenite, la ultima etapă de analiză și sinteză a aceluiași material.

În final voi propune și o analiză alternativă a MNAC prin aplicarea unor criterii conturate de al treilea val al criticii instituționale cum au fost gândite, spre exemplu, de Lianne Mol³ care punea problema modului în care experiența criticii instituționale din cele două valuri istorice ar putea fi folosită ca și cadru analitic pentru a determina modul de funcționare a instituțiilor contemporane de artă.

Ultimul capitol va fi destinat manifestărilor de critică instituțională din arta românească. Prima analiză a criticii instituționale în arta românească a fost făcută de Cristian Nae. Pornind de la faptul că în România, nici în discursul, nici în critica anilor 1990 termenul de «critică instituțională» nu este menționat, Cristian Nae adoptă noțiunea mai largă de „tendențe de critică instituțională”⁴, care poate fi folosită și în privința acelor practici care, deși nu au fost afirmate la momentul lor drept critică instituțională, pot fi văzute retroactiv din această perspectivă.⁵

Pornind de la exemplele „tendențelor de critică instituțională”⁶, ca și de la premisele teoretice vizând o „critică instituțională paradoxală”⁷ avansate de Cristian Nae, voi verifica acest caracter paradoxal al criticii instituționale prin prisma contextului instituțional artistic post-'89, dar și din perspectiva altor exemple de practici asociate criticii instituționale din arta românească din primele decenii ale secolului XXI.

Din rândul primelor manifestări ce pot fi asociate criticii instituționale, două se remarcă prin amprentă și consecvență: „AAC/CAA” al Liei Perjovschi și „Art History Archive” realizat de subREAL.

Ambele proiecte artistice stau sub semnul arhivei și colecției ca mediu și ca practică. subREAL realizează o deconstrucție și o recontextualizare a ansamblului, Lia Perjovschi încearcă o construcție de la zero a unei arhive pentru a substitui un context neregăsit în viața culturală reală.

³ Lianne Mol, *Critical-Institutional. The Legacy of Institutional Critique in Contemporary Practice: A Case Study of ZK/U Berlin*, Radboud University Nijmegen, 2017, p 29

⁴ Nae, Cristian, „Între discursul «tranzitiei» și cel al «normalității». Tendențe de critică instituțională în arta românească a anilor nouăzeci”, în (coord.) Călin Dan, Iosif Kiraly, Anca Oroveanu, Magda Radu, *Arta în România între anii 1945-2000. O analiză din perspectiva prezentului*, MNAC, ed. UNArte, București, 2016, p 276

⁵ Ibidem, p 276

⁶ Ibidem, p 276

⁷ Ibidem, p. 276

REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT- CRITICA INSTITUȚIONALĂ ÎN ARTA ACTUALĂ
Bălan Flavia Maria Cristina

Artiștii subReal au abordat deconstrucția ca strategie centrală, pe care au aplicat-o sistematic în privința simbolurilor, reperelor și valorilor trecutului, de la cele identitare, la cele istorice, politice și artistice, punând concomitent în discuție și noile relații sociale pe cale de coagulare în recenta societate de tip capitalist.

Dintre multiplele proiecte și acțiuni întreprinse de grupul subREAL, proiectul „Art History Archive”, realizat începând cu 1995, poate fi încadrat cel mai evident în liniile criticii instituționale, întrucât acesta punea în discuție tiparele de construcție și de atribuire a valorii artistice în perioada comunistă, contextul artistic moștenit, dar și disoluția instituțională.

„Arhiva de artă contemporană” (AAC) reprezintă o altă fațetă a implicării arhivei. Lia Prejovschi prezintă o bază de date independentă destinată tendințelor alternative din artă, o platformă de dezbatere pe teme de actualitate în artă și societatea contemporană, multiple publicații, ateliere deschise și expoziții organizate în jurul unor *time-lines* și *mind-maps* care reorganizează istoria artei și istoria omenirii după coordonatele subiective ale artistei. Aceasta apelează la auto instituționalizare ca formă de protest și de rezistență în fața situației instituționale, în special din învățământul artistic, pe care nu o consideră acceptabilă, dar și prin raportare la neajunsurile sistemului instituțional artistic în general, care a îngrădit dezvoltarea artiștilor în perioada comunistă și nu a fost în măsură să le ofere acestora un cadru coerent nici ulterior.

Un alt artist analizat din prisma criticii instituționale va fi Daniel Knorr. În 2005, proiectul său, *European Influenza*, a fost ales pentru Pavilionul României la a 51-a ediție a Bienalei de la Veneția. Lucrarea, descrisă ca un pavilion gol în care ușa din spate, către oraș, a fost lăsată deschisă, a fost materializată prin cărțile și reacțiile publicului care urmau să survină. Dincolo de referințele directe la critica instituțională prin implicarea spațiului galeriei, proiectul artistului Knorr este relevant prin prisma receptării sale locale, a materializărilor scandalizate din presa română, care constituie un elovent exemplu de critică (furibundă) a criticii instituționale.

Următoarea generație de artiști, ale căror practici urmează a fi analizate ca fiind asociate criticii instituționale, abordează o critică ancorată spațio-temporal în problemele actuale, pe care le iau ca punct de plecare a practicilor lor, dar care conceptual sunt racordate la preocupările mediilor artistice implicate în noile forme de manifestare ale criticii instituționale la nivel global.

O primă analiză vizează activitatea artiștilor Florin Flueraș și Ion Dumitrescu și proiectul lor Candidatura la Președinție. Florin Flueraș a dezvoltat mai multe proiecte comune și împreună cu Alina Popa, incluse sub denumirea generică de „entități estetice.” Conceptualizările

și teoretizările acestor artiști au fost grupate sub denumirea de „hibrizi” într-un număr special al *Revistei Arta* care a reprezentat o primă încercare de cartografiere critică a acestor practici.

Din practica acestor artiști voi aborda conceptul lor de „entități estetice”, proiectul „Postspectacol”, „Candidatura la Președinție” și „Adăpostul postspectacol”, proiect de critică instituțională și socială care a implicat direct spațiul MNAC, dar și lucrul cu o comunitate vulnerabilă.

Următoarea artistă analizată va fi Irina Botea Bucan. În arta sa video, Irina Botea combină tehnici de *reenactment*, performance, *cinéma vérité*, cinema direct, oscilând între un rol regizoral discret, de observator și unul participativ, reflexiv. Aceasta repune în discuție trecutul fără o abordare vădit contondentă, elementele de critică rezultând mai mult din mijloacele implicate de tehniciile video, cum ar fi montajul sau erorile de redare video.

Dintre proiectele artistei voi cerceta expoziția personală de la MNAC din 2017, atât în ansamblu, cât și în părțile ei componente, respectiv filmele dedicate caselor memoriale sau istoricilor de artă, toate acestea constituind exemple de critică instituțională în tendințele celui de-al treilea val.

O altă practică suficient de constantă pe linia criticii instituționale poate fi identificată la Anca Benera și Arnold Estefan. Practicile celor doi artiști sunt făcute de pe poziții ce îmbină abordarea științifică, interdisciplinară, istorică, arheologică, în relație cu ceea ce Hal Foster numea „artistul ca etnograf.”⁸

Din această perspectivă a artistului etnograf, Benera și Estefan investighează, ca niște arheologi sau cercetători, arii pe care le cartografiază dintr-o perspectivă critică și diferită de abordarea general acceptată în domeniu la acel moment. Intenția lor este ca, în urma unei cercetări și documentări minuțioase, să evidențieze ceea ce este ignorat, reprimat, subestimat, subrepräsentat, mistificat, uitat, în privința unei alterități care se reconfigurează din ce în ce mai divers.

Din practica acestor artiști voi analiza proiectele „Pacta sunt servanda”, „We Were So Few And So Many Of Us Are Left”, „The Equitable Principle” și „Debrisphere.”

⁸ Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The Mit Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1996., p.172