

Zile



Erwin Kessler

Zile

Florin Mitroi

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

Credite pentru imaginile din prefață:

Clay-backed uterus. Roman votive offering, © Wellcome Images

Pablo Picasso, *Nude*, 13.7.72, © Succession Picasso 2017

George Grosz (1893-1959): Plate 65 from *Ecce Homo*, 1922-1923

(reproduced drawings and watercolors executed 1915-22), Digital image © 2017,

The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

Günter Brus, *Selbstbemalung (Self-painting)*, 1964, Photographer: Ludwig Hoffenreich,

BRUSEUM/Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, © Günter Brus

Concept: Erwin Kessler

Coperta: Mihail Coșulețu

Layout: Gabriel Nicula

Note: Ioana Antonia Pearsică

Documentare: Ioana Șerban

Tipărit la

© Text: Erwin Kessler

© Ilustrații: Beatrice și Radu Mitroi

© HUMANITAS, 2018, pentru prezenta ediție

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Mitroi, Florin

Zile / Florin Mitroi; pref.: Erwin Kessler. – București: Humanitas, 2018

ISBN 978-973-50-5985-9

I. Kessler, Erwin (pref.)

75

EDITURA HUMANITAS

Piața Presei Libere 1, 013701 București, România

tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51

www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro

Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro

Comenzi telefonice: 021/311 23 30

Cuprins

9	Artistul fără laborator. Printre tehnocrați
13	Un conservator radical
20	Domeniul propriu, prohibit
25	Artistul la 35 de ani
30	În contra timpului
37	Suicidul ca refugiu
41	Moștenirea apocrifă
45	Datarea
54	Semnătura
60	Roluri afective, genitale, erotice și sexuale
65	Conștiința paradiziacă a parazitului
68	Agenda dublă
77	Jurnal cinematografic desenat
86	Ani de zile
103	Jurnalul unei vieți postume. Notă editorială
116	Zile

Cel mai discret și cumsecade artist român, Florin Mitroi, a lăsat cea mai indiscretă și violentă operă. Ce e de făcut cu ea? Să o ascundem, să o ignorăm, să o clasăm ca patologie? Să o ardem, așa cum a pretins Ruskin¹ că a făcut cu celebrele caiete de schițe erotice descoperite după moartea lui Turner, pentru a nu-i compromite grandoarea operei progresiste?

Acesta pare preambulul unui scandal, nu al unei revelații.

Și totuși, despre cea mai electrizantă revelație a artei românești este vorba. Despre cea mai bulversantă și secretă operă produsă în România din anii '70 până în zorii tulburi ai anilor 2000. Un tezaur toxic de conștiință și acuitate estetică: peste 8 000 de lucrări de grafică, desene, gravuri, picturi, obiecte decupate în metal cu foarfeca sau străpunse cu dalta. O operă de sertar, trasată cu o mână sigură de un om tulburat, ce pare înzestrat cu un brici, nu cu un penel. Este singura operă ascunsă timp de decenii care vede acum lumina zilei și tot mai probabil – la aproape 30 de ani de la căderea comunismului – unica operă de sertar majoră din ultima jumătate de secol.

Surpriza vine din faptul că este vorba despre alt sertar decât cel bănuț. E sertarul de sub centură.

Limitele așteptărilor noastre (sever amendate de amploarea fără egal a compromisului artiștilor români cu regimul comunist, încă insuficient studiat)

1. William Turner (1775–1851), pictor englez romantic, propulsat puternic în epocă de influentul critic de artă John Ruskin. În jurul celor doi a existat o controversă conform căreia Ruskin, ca executor testamentar al pictorului, ar fi ars o serie de schițe cu caracter erotic ale acestuia. (N. red.)

ne-au făcut să avem o singură preocupare atunci când curiozitatea publică a tras afară sertarul unui artist: dorim să vedem bucățița de pânză ruptă, marmura spartă, fila îngălbenită sau lutul moșmondit în care să apară, stâlcită, figura comunismului, a dictaturii reduse la penibilul pe care i-l putea revela doar un artist și care ne poate răzbuna, retrospectiv, toate lașitățile și cedările. Dorim să vedem „șopârla“, batjocura sprintară, parabola și alegoria transparentă prin care regimul este călcat în picioare de conștiința suverană a unui artist intransigent: cel de lângă noi, dar altfel decât noi, cel care a făcut ceea ce noi nu am avut puterea sau priceperea să facem, dar care – la fel ca noi toți – nu a avut curajul să arate ceea ce face. Iar asta e reconfortant. Vrem să vedem pe cineva al cărui ascuns ne convine, a cărui ascundere este dezvăluirea noastră mai bună (comună), nu mai rea (aiurea). Cineva care să exprime eclatant și conciliant curajul nostru ratat, să ne apropie pe noi de noi înșine, nu cineva care să ne despartă, să ne înstrăineze. Așteptăm să (re)vedem variante sofisticate de brutalitate politică bine temperată în alegorii culturale grandilocvente, similare *Regilor Nebuni* ai lui Corneliu Baba², acele tragice lovituri (imperceptibile) adresate (pe căi atât de ocolite, încât se pierd în ceața timpului) de către un artist (Emerit, din 1958) al sistemului pe care l-a urât (pasămite), dar pe care l-a folosit din plin. Așteptăm un atac atât de subtil sfâșietor la regimul comunist, încât să devină o reverență făcută istoriei noastre comune.

Visăm, de fapt, să ne împăcăm, folosind ultrajul estetic pentru reglajul moral.

Ne dorim o ineficacitate politică eficientă vizual, un act cultural care să ne scutească de migrene ideologice. Contextul este propice: cultura vizuală românească din ultimii 100 de ani a fost crescută în cultul culturii, în cultul formelor pline de fond bibliografic, de referințe, bun-simț, conformism, estetism, care stau și dau bine în rândul lumii, dar pentru care autenticitatea trăirii s-a aflat mereu în umbra măiestriei exprimării.

Ruptă de excesele fondator-devastatoare ale anilor '20, de *buliganismul* unor Tzara, Ionesco ori Bogza³, cultura românească, încă din anii '30, s-a

2. Corneliu Baba (1906–1997), pictor și profesor la Școala de Arte Frumoase din Iași (din 1939) și la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu“ din București (din 1958).

3. Atât Eugène Ionesco, cât și Geo Bogza au fost condamnați la pedeapsa cu închisoarea pentru scrieri considerate subversive în epocă. Sentința lui Ionesco venea în urma publicării unui articol pamfletar, în 1946, în *Viața Românească*, iar a lui Bogza – închis

pus – instrumentală, profesionistă și amorală – în slujba puterii, oricare ar fi fost aceea, democratică sau totalitară. Piloni ai avangardei în anii '20, M.H. Maxy⁴ și Marcel Iancu participă în 1933 la expoziția futurist-fascistă de la Roma. Tot în anii '30, Maxy este premiat de Spania franchistă. Într-un text⁵ de la mijlocul anilor '20 deja, Maxy recunoștea că se „reglează după busola politică a unui Mussolini“. Din 1944, același Maxy a devenit pivotul artei realist-socialiste și piesă centrală în angrenajul politicii culturale comuniste. Înainte de 1960, tot el s-a racordat, primul, la noua lungime de undă propagandistă, național-comunistă, pictând țărani în straie populare, prinși în hore, pentru ca din 1963 să regăsească vocabularul neo-avangardist, pop-art serialist, pus din nou în slujba regimului, în slujba „progresului“ revoluționar.

Nu conta ce propagandă totalitaristă impuneau diferitele regimuri, conta doar profesia ajunsă inginerie a sufletelor, un repertoriu de teme și proceduri puse în operă în chip științific de către artiști deveniți tehnocrați, a căror unică ideologie era aceea aparent neutră, a „culturii plastice“ și a „gramaticilor vizuale“. Efectul major al tehnocratizării artei a fost acela că avangarda a devenit instrument, artă oficială prin excelență, iar experimentul a devenit numele de cod al propagandei, nu doar pentru patriarhul Maxy, ci și pentru tinerii lupi ai anilor '60.

Artistul fără laborator. Printre tehnocrați

Profesioniști ai unui idiom dat, artiștii ajunseseră, în anii '50 – anii educației lui Florin Mitroi – adevărate unelte în mâinile sistemului, care își rezolva cu aceștia probleme de control, legitimitate sau chiar represiune. Artiștii pretindeau că jonglează cu subtile construcții compoziționale, raporturi tonale, structuri geometrice. Sistemul comunist folosea aceste „cercetări plastice“ aparent suverane și autonome în interes propriu. Era un dialog al

de două ori pentru scrieri „pornografice“ –, în urma publicării volumelor *Jurnal de sex* și *Poemul invectivă*.

4. Max Hermann Maxy (1895–1971), pictor, fondator al revistei de avangardă *Integral* (1925) și director fondator al Muzeului Național de Artă (1959–1971).

5. „Politica plastică“, în *Integral*, an II, nr. 9, decembrie 1926, p. 3.

surzilor, din care ieșea însă un pact solid, reciproc benefic întru statu-quo și stagnare.

Efectele cele mai grave le-a avut însă un element insidios: convingerea că opera artistică are un impact efectiv social doar atunci când respectă indicațiile regimului. Iar indicațiile regimului nu erau de formă, ci de fond: arta oficială era de fapt un sistem iconografic, nu o paradigmă estetică. Hermeneutică devenită propedeutică, arta oficială era un repertoriu de teme și scheme, un inventar de reprezentări recomandabile: teme istorice (varietăți artistice ale protocronismului triumfalist, prin elogiul marilor figuri antice sau medievale care au contribuit la geneza poporului și la lupta acestuia pentru emancipare și neatârănare), teme sociale (țărani, muncitori, intelectuali – toți pozitivi, angajați în slujba unui viitor luminos), teme politice (mult mai stricte – pacea, dezarmarea și cultul personalității Conducătorului), teme umaniste (maternitatea, nuditatea ca perfecțiune, sportul) sau patriotice (peisaje ce glorificau frumusețile țării) și filozofic-ideologice (elogiul științei, al progresului, al industriei).

Arta combinatorie a artiștilor locali a făcut ca, punând o temă și scoțând alta, accentuând unul ceea ce neglija altul, să apară, dintr-un inventar atât de restrâns de teme permise, iluzia unui univers artistic local plin de diversitate, dinamic, ba chiar contradictoriu uneori, dacă este privit din unghiul „dispuței“ abil regizate dintre cele două școli picturale cu autoritate din anii '60 până în anii '90, *babismul* și *ciucurencismul*⁶.

Florin Mitroi a început, ca orice artist educat (malformat) în acel sistem, prin a cauționa total atât metoda, cât și tematica dată. La debut, pictează peisaje (agricole) simbolic-geometrizante, naturi moarte și scene decorative, în siajul unui ciucurencism generic, plantat la marginea vocabularului propagandistic. Mitroi pilotează cu pricepere vehiculul plastic al modernității clasice, de concepție predominant franceză, dar cu posibilitatea de a lua viraje folclorice scurte, sub presiunea modelului Țuculescu⁷ – presiune

6. Babismul și ciucurencismul, școli informale, rivale, apărute în anii '60 în jurul lui Corneliu Baba, respectiv Alexandru Ciucurencu. Prima se caracteriza prin formalism, trimeri culturale frecvente și clareobscur, prin accentul pus pe tușă și pastă ca mijloace artistice, iar cea de-a doua printr-un aparent modernism, prin importanța acordată culorii (aprinse) și compoziției.

7. Ion Țuculescu (1910–1962), pictor, biolog și medic. Lasă ca influență postumă în spațiul artistic românesc elementele folclorice, abstract-decorative, intens preluate de generația care îl succedă.

general resimțită în arta românească din preajma anului 1965⁸, de la Horia Bernea⁹ la Ion Grigorescu¹⁰ și de la Doru Bucur¹¹ la Andrei Cădere. Spre deosebire de artiștii avangardiști ai anilor '20, Mitroi a debutat și s-a dezvoltat inițial sub auspiciile unui conformism strict. Nimic dintr-un adolescent rebel, nimic din revolta zgomotoasă a unor Tristan Tzara, Ion Vinea sau Marcel Iancu nu poate fi regăsit în opera timpurie a lui Florin Mitroi.

La începutul anilor '60 nu exista cultura (vizuală) a rebeliunii, nu putea fi concepută o artă care să deuteze prin ofensarea opiniei publice. Regresul, în termenii libertății de exprimare, era atât de categoric și de amplu, încât simpla provocare (prin neînregimentare timpurie) era inimaginabilă. Vocația autentică a tinerilor artiști nu era libertatea de expresie individuală, ci competența tehnică în operarea mecanismului propagandistic oficial. Toți se recomandau drept ingineri constructori ai vizualului, care utilizau prefabricate iconografice colective, dar cu abilități diferite. Acest ultim fapt amprenta ascensiunea socială ulterioară, singurul domeniu deschis competiției, în lipsa unei concurențe artistice reale, fondată pe libertatea de exprimare.

E greu de presupus ce anume l-a împiedicat pe Florin Mitroi să se înscrie neproblematic pe traiectoria socială a imensei majorități a colegilor artiști. El a absolvit, în 1961, secția de pictură a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”¹² din București, la clasa lui Catul Bogdan, artist realist, de o rigurozitate formală exemplară. Portretele sale sintetice și expresive au marcat căutările de concizie a liniei tipice lui Florin Mitroi. Mitroi a fost repartizat, chiar din 1961, ca preparator la aceeași catedră bucureșteană, unde va fi pentru mai mulți ani asistentul profesorului Aurel Vlad, artist mărunț (gînerile lui Francisc Șirato, figură proeminentă a artei specific

8. 1965 este anul *Retrospectivei Ion Țuculescu*, de la Sala Dalles (București), prin intermediul căreia popularitatea lui Țuculescu crește considerabil în rândul tinerilor artiști. Instrumentalizat de către regimul comunist, Țuculescu este propus ca figură exemplară a artei românești sănătoase.

9. Horia Bernea (1938–2000), pictor și director fondator al Muzeului Țăranului Român din București (1990–2000).

10. Ion Grigorescu (n. 1945), artist experimental, autor de filme, *performance*, *body art*. A fost, alături de Bernea, membru al grupului Prolog (filon central al neo-ortodoxismului în arta ultimilor 30 de ani, în România).

11. Doru Bucur (1922–1969), pictor cu o orientare tematică abstract-simbolistă.

12. Universitatea Națională de Arte București, numită între 1948 și 1990 Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”.

Nimic nu închide drumul cercetărilor ca frica de erezie.

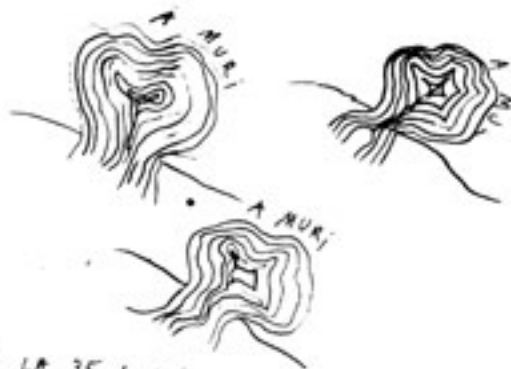
Lucian Blaga
notație de Florin Mitroi,
pe colțul unui desen



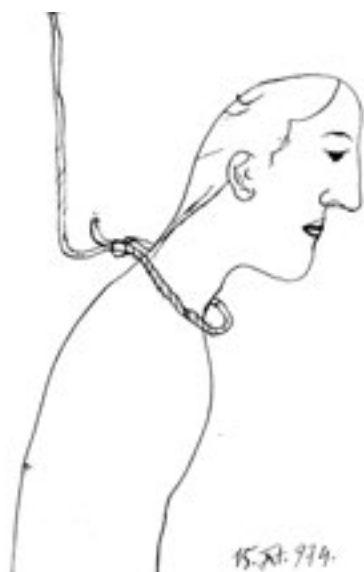
Florin Mitroi
Autoportret cu capot de damă
(fotografie, 1997)

1974

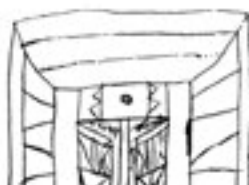




A MURI LA 35 de ANI
A MURI LA 35 de ANI



15. XI. 919.



1976



1977







