

władz państwowych, do którego prowadzi monumentalna aleja, jakiej nie powstydziliby się sam Albert Speer⁴⁷. Okres ten kończy się w 1989 roku dość pospiesznym rozstrzelaniem „Jego” i „Jej” przez tzw. trybunał rewolucyjny powołany w kontekście rewolucji rumuńskiej i obalenia komunistycznych rządów w tym kraju.

Wprowadzenie brutalnej dyktatury w Rumunii po kilku zaledwie latach relatywnie liberalnych rządów nie było jednak w stanie zatrzymać rozpoczętych procesów rozwoju sztuki współczesnej, w tym – zwłaszcza – twórczości neoawangardowej. Mimo że od pewnego momentu niemal wszystkie zeszyty jedyne rumuńskiego pisma artystycznego, miesięcznika *Arta*, rozpoczynały się informacjami o publicznych wystąpieniach dyktatora oraz cytatami jego „złoty myśli”, skrywały one jednak bardzo żywe tętno sztuki, pulsujące pod powierzchnią oficjalnego życia artystycznego⁴⁸. Jej przejawy przedostawały się z mniejszym lub większym szczęściem na scenę międzynarodowej kultury, czego najbardziej spektakularnym przykładem może być wystawa sztuki rumuńskiej zorganizowana przez niestrudzonego propagatora Europy Wschodniej, Richarda Demarco, w jego galerii w Edynburgu w 1971 roku w ramach cyklicznie odbywanego tam festiwalu⁴⁹. W wystawie wzięli udział czołowi rumuńscy artyści różnych w gruncie rzeczy orientacji, jednakże o wyraźnie neoawangardowych zainteresowaniach, których wspólny mianownik wyznaczało odrzucenie twórczości realizmu socjalistycznego. Od tego mniej więcej czasu kultura ta rozwijać się będzie w perspektywie nieoficjalnej, co nie oznacza jednak, że – podobnie jak w Czechosłowacji – w izolacji od „powierzchniowego” życia artystycznego. Călin Dan twierdzi, że sztuka eksperymentalna (charakterystyczna i powszechnie używana nazwa kultury nieoficjalnej) mogła się rozwijać tylko do tego stopnia, do którego pozwalał jej na to „sektor nieeksperymentalny”. Ponadto „klonowała” ona społeczno-polityczne otoczenie oraz wiązała kulturalne i technologiczne eksperymenty obu sfer. Przede wszystkim jednak, zdaniem autora, konserwatywne społeczeństwo stanowiło punkt odniesienia nie tylko kultury oficjalnej, ale też „eksperymentalnej”, określając jej relatywny konserwatyzm, a stopień wolności generowany nie tylko partyjnymi zarządzeniami, ale rów-

⁴⁷ Znakomitą analizę pałacu dokonaną w psychoanalitycznych kategoriach przedstawia: R. Salecl, *Identity and Memory: the Trauma of Ceausescu Disneyland*, (w:) *Related Issues (for „Complexul muzeal”)*, red. Ch. Kravagna, Arad: Muzeul de Artă, 1997.

⁴⁸ Por. A. Titu, *Experimentalism in Romanian Art after 1960*, (w:) *Experiment in Arta Românească după 1960*, red. M. Cârneli, A. Titu, Bucharest: Soros Center for Contemporary Art, 1997.

⁴⁹ *Romanian Art Today*, Edinburgh: Richard Demarco Gallery, 1971. Por. listę najważniejszych prezentacji sztuki rumuńskiej na arenie międzynarodowej: R. Novicov-Terdic, *Romanian Experiment between 1968-1973*, (w:) *Experiment in Arta Românească după 1960*, op. cit., s. 48.