

Experimentalism in Romanian Art after 1960

Alexandra Titu

From the perspective of a predisposition to experimentation our exhibition has attempted to re-evaluate, approximately 40 years of contemporary Romanian art history. These were certainly marked by everything related to historic determinism, geopolitical context, their own traditions and models generated and spread by the cultural centres of the modern world. We opted for the experimental approach as a point of perspective and a criterion for the analysis in spite of its solidarity for a philosophy directed towards a phenomenal world, essentially opposed to the defining strata of Romanian spirituality. The latter is an aspiration towards the sacred, towards the truth which transcends the immediate meaning, which emphasizes the tension of an effort of suitability to modern European values. Experimentalism is considered the „style of contemporary culture“ (A. Guglielmi), and belongs to a methodology of knowledge and existence which can be defined precisely as European and modern. A set of precautions is needed to search for a single point of perspective for the reading of such a complexly conditioned phenomenon as Romanian art during the latter half of the century. In this sense I feel that the most important effort would appear to be that of establishing a real connection between the various levels of conditioning, avoiding as much as possible the almost natural tendency to render any of these absolute. On the other hand, the understanding of the relationship between this complex of conditioning and the freedom of creative act is needed.

This given historic context, situated at the confluence of several great civilizations which has recently undergone a period of historic captivity with an impact on the social and cultural alike, may generate a tendency to confuse creative freedom merely with immediate freedom connected to an ideological dogmatism. Perhaps the freedom of the artistic act, rendered transparent and actualized by the experimental attitude, at the highest level, aims at a much wider and profound field of manifestation. Even if we avoid the tendency towards the absolute of a freedom which leads to a creation completely divorced from any kind of reality, („the indifference towards reality and truth“ says Harold Rosenberg), the interest itself as opposed to the differing areas of reality, proposes a field and territory of freedom. The experiment, as an instrument of research, of investigation of several inexhaustible realities in its manifestations, is the practice of the departure from any kind of convention, or

at least the corollary of the consciousness of their condition of convention. From this point of view, the experimental attitude defines that area of art and that type of artist whose creation inaugurates methodologies of new expression and communication. It approaches parts of reality from a new point of view which have already been attended by common experience, or which have become familiar and used by a lengthy referential practice, at the precise moment when they have not turned towards the area of new reality itself. This is the case of that vast territory annexed to traditional realities of a technology which rapidly translates the most daring scientific ideas, scaling the boundaries of utopia. And, again, this type of attention to the change of perspectives is by definition European - we could even say that it defines Europeanism, and is definingly modern.

Let us note here that beyond any other observation, we judge criticism according to the intrinsic values of a work of an experimental nature, or involving a level of experiment. This is the area of detachment of all that becomes craftsmanship through a prolonged practice using significance. In the case of a civilization which moves forward rapidly, analyzing its original premises with perspicacity and detachment, and which raises the consciousness of the relativity of truth, accessible through reading and human knowledge, the motivations of formal immobility, preserving a still-functioning significant nucleus, become inoperable, and the immobility itself becomes useless. Therefore, modern artistic expressions, once condemned to repetition and craftsmanship, become totally uninteresting. They either become obsolete immediately, or delayed in the expression of several habits of the subject in the readings of reality, as well as several habits of reality with receptors, in areas not of parallel or alternative cultures, but of several ample subcultures. More specifically, in such conditions, when the concept proves extremely important for the motivation of the artistic act, the disappearance of the tension towards the experiment or towards the expression whose stake is itself the subject, cannot create forms retaining a latent message, typical of the craftsmanship produced by the traditional cultures. Following successive academization of various tendencies, at a certain point innovative, one arrives in this way at a mindless craft which is sometimes more dangerous to the viability of a culture than are the exterior

Experimentalismul în arta românească după 1960

Alexandra Titu

Am încercat să reevaluăm, din perspectiva predispoziției la experiment, aproape 40 de ani din istoria artei românești contemporane, marcați de tot ceea ce înseamnă determinism istoric, context geopolitic, relația cu propriile tradiții și cu modelele generate și difuzate de centrele culturale ale lumii moderne. Am optat pentru atitudinea experimentală ca punct de perspectivă și criteriu al analizei, deși, solidară unei filosofii orientate spre lumea fenomenală, ea se opune în esență filonului definitiv al spiritualității românești care este aspirația spre sacru. Ea exprimă tensiunea unui efort de adecvare la valorile Europei moderne. Experimentalismul, considerat „stilul culturii actuale“ (A. Guglielmi), aparține unei metodologii a cunoașterii și a existenței ce se poate defini tocmai ca europeană și modernă. A căuta un punct de perspectivă unitar pentru lectura unui fenomen complex condiționat cum este arta românească a ultimei jumătăți de secol impune o serie de precauții. Cel mai important efort în acest sens ni se pare acela de a stabili raportul real dintre diferitele niveluri ale condiționării, evitând pe cât posibil tendința aproape firească de a absolutiza vreunul dintre ele. Pe de altă parte, se impune înțelegerea relației dintre acest complex de condiționări și libertatea actului creator. În contextul istoric dat, cel al unei zone situate la confluența unor mari blocuri de civilizație și intrate recent sub incidența unui prizonierat politic, cu impact în social și în cultural deopotrivă, poate apărea tendința confundării libertății creatoare cu o libertate imediată raportată la un dogmatism ideologic. Libertatea actului artistic, în măsura în care atitudinea experimentalistă o face transparentă și o actualizează în cel mai înalt grad, vizează un câmp mult mai amplu și mai profund de manifestare. Chiar evitând tentația absolutizării unei libertăți care ar duce la o creație „indiferentă la realitate și adevăr“ (Harold Rosenberg), interesul însuși față de zonele diferențiate ale realității propune un câmp al libertății. Experimentul, ca instrument de cercetare și de investigare a unei realități inepuizabile în manifestări, este practica ieșirii de sub dogma oricărui tip de convenții, sau cel puțin conștientizarea convenționalismului acestora. Din acest punct de vedere, atitudinea experimentală definește acea zonă a artei și acel tip de artiști a căror creație inaugurează metodologii de expresie și de comunicare noi. Experimentul abordează din puncte de vedere inedite părți ale realului frecventate de experiența comună sau devenite familiare și uzate de o prea îndelungă practică referențială. Cel mai evident se produce în teritoriile inedite anexate realității tradiționale de o tehnologie ce traduce rapid cele mai îndrăznețe idei științifice, escaladând granițele utopiei.

Să remarcăm că, dincolo de orice altă judecată critică, aceasta este zona desprinderii de tot ceea ce, printr-o practică îndelungată ce uzează semnificația, devine artizanat. În condițiile unei civilizații ce avansează rapid, analizându-și cu

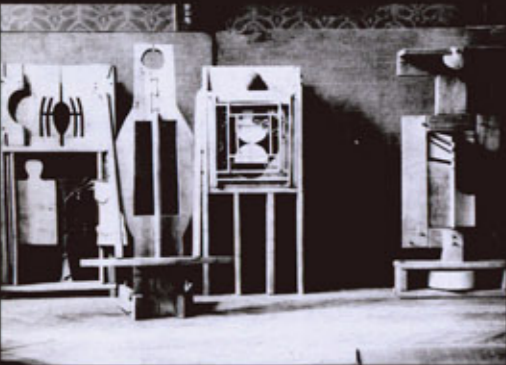
perspicacitate și detașare premisele originare, motivațiile imobilismului formal, conservând un nucleu semnificativ încă funcțional, devin inoperante. De aceea, limbajele artistice moderne, o dată căzute în repetiție și artizanat, fie se perimează imediat, fie întârzie în expresii ale unei comodități a subiectului în lectura realității. Ele nu generează culturi paralele alternative, ci ample subculturi. În asemenea condiții, când conceptul se dovedește extrem de important pentru motivația actului artistic, tendința spre experiment interzice crearea unor forme păstrând un mesaj latent, tipic artizanatului produs de culturile tradiționale. Nici expresionismul nu justifică artizanatul. Se ajunge astfel, după academizări succesive ale unor tendințe la un moment dat novatoare, la o artă fără o motivație conceptuală pentru viabilitatea unei culturi.

Pendulând în câmpul ce desparte și leagă subiectul de obiect, experimentalismul se dovedește atitudinea cea mai atentă la înnoire și care motivează angajarea prospectivă a gestului artistic. Din perspectiva acestui complex de motivații ce plasează în centrul actului artistic cunoașterea și comunicarea, obsesia înnoirii și originalității - în care recunoaștem mizele artei contemporane - se justifică.

Peisajul tendințelor artistice ale artei actuale - postmoderne - este mult mai divers. După recurențele valuri de avangardă, după și concomitent cu toate tendințele deconstructive, experimentul rămâne o trăsătură definitorie. Punctul de perspectivă se transferă de la limbaj la medialitate și la modalitățile impactului în social. O dată semnalată amploarea deschiderii spre generalitatea comunicării culturale și spre libertatea cea mai nuanțată înțeleasă a actului creator pe care le implică atitudinea experimentală, putem aborda complexul de condiționări care conferă acestei perioade originalitate. Tot din această perspectivă se explicitează



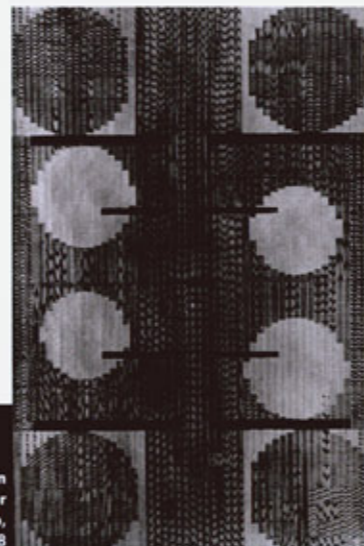
4) Horia Bernea
Imagine de atelier/Image of the artist's studio, 1973



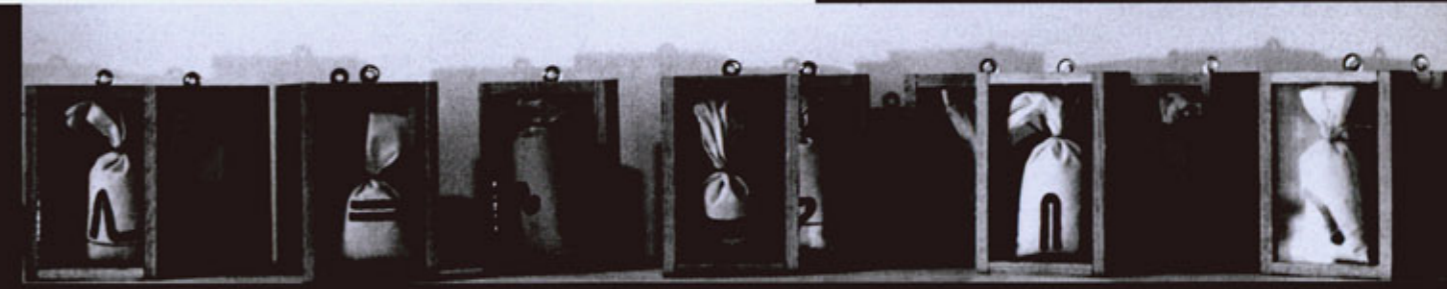
1) Ion Stendil, Teodora Moisescu Stendil, Radu Stoica și Radu Dragomirescu
Cele patru elemente/The Four Elements, 1969-1970



2) Andrei Cădere
Cădere în spatele unei case de licitații pe West Broadway, nr. 393, în timpul unei plimbări din data de 11 decembrie 1976/Andrei Cădere while walking on West Broadway, at the back of an Auction House on December 11, 1976



3) Constantin Flandor
Pulsator/Throb, 1968



5) Ion Bitzan, Săculeți/Small Sacks, 1969

constraints. Moving, swinging as a pendulum in the field which divides and connects the subject and the object, closer to one and then the other of the terms, experimentalism proves to be the most attentive attitude of renewal. In fact it motivates the prospective engagement of the artistic gestures. From the perspective of this body of motivations, this approach, which places knowledge, communication, the obsession of renewal and originality at the centre of the artistic act, in which we recognize the stakes of contemporary art, acquires weight and justifies itself. Surely the landscape of the artistic tendencies of present-day postmodern art is much more divers. But following the recurrent waves of the Avantgarde, following and concomitant with all destructuring tendencies, the experiment remains as a defining parameter with the adequacies of orientation of the interest of the language to the media, from the formal plan to the intentional one, and the possibilities of the impact into the social.

Once the size is noted of the opening to the generality of cultural communication and to the most nuanced understanding of the creative act, involved in the experimental attitude, rightly accepted as a criterion of historical research proposed on top of almost four decades of contemporary Romanian art, we can approach the complex of conditioning which confers originality on this period. From this same perspective comes the clear explanation for the delay and the connection to the great movements of universal ideas. The coherence of various facts, which at first sight might appear not only disparate but even opposed to the intention and formulation, becomes especially transparent. Being only an attitude which can make use of highly varied tools for concreting, experimentalism offers us the opportunity to operate without restrictions imposed by concepts and programmes tied to a movement or a specific delimited artistic trend. Of necessity the experiment aims from one decade to the other at problems of expression, at artistic behaviour, at expression and materialization. It distances itself or moves closer to the social, manifesting a repulsion or

attraction to the reference. It delimites itself again and again in accordance with changing technology or becomes excited by the latter to the point of transforming this into central myths and subordinating the language of these spectacular sources of renewal.

Line by line the experiment is an instrument of defalcation beneath the empire of political ideologies. It can then become

united with the most pure estheticism or may define the means of finding in the social, in the historical experience, and even explicitly in politics, a field of reference and action. We can follow the evolution of the artistic trends in contemporary Romanian art (obviously in connection with the whole of the universal artistic phenomenon), from the tension towards abstraction and self-reference to the most acute implication in the commentary on reality and the action within reality, from Constructivism of the 60's to Deconstructivism, etc. We are also continuously witnessing reconsidered attitudes of the idea of definition in connection with its own traditions or the tendency explained as national impersonality. This is of obvious interest to autochthon traditions (local, regional, etc.) or completely detached therefrom, in its aspiration of being in the forefront. It affords the creative subject an open and immediate dialogue with any one of the ideas of the moment. In some cases, independence from cultural conditioning of any kind is very great. Either due to the lack of assumed information or from a liberating process of all this data, the experiment expresses a pure structural curiosity in connection with a fresh reality whose rational or iconographic contemplation leads again and again to surprising discovery.

We move through the stage of enthusiastic exploration of the most frequented reality as a meeting between the contemplative and analytical subject. The world proposed a succession of sensorially or rationally accessible truths. It arrives at the nucleus, inaccessible to the sensorial experience as well as to the most sophisticated inductive mental tool. The experiment recharges itself paradoxically with significance with which it seems by nature to be incompatible. This happens with artists who are little preoccupied with seductions and imperatives of the most pressing actualities. It is a way to engage in a reintegration along a recently transtemporal, even transcendent vertical line to the temporal level, but on which is inevitably written the succession of several options which contradict or recover an autochthon cultural predisposition. The extension of the concept towards this phenomenon seems paradoxical. But when the motives and the operating methods are deeply analyzed, we notice that precisely here one of the most interesting cultural syntheses occurs. However, it is this very capacity that proposes original solutions and operates the synthesis between accentuated polar trends of a specific historic path that constitutes the purpose of this research.

And therefore we must also analyze the problems which arose inevitably for those artists who created in these decades landmarks of historical facts with radical cultural consequences.

As the Romanian culture was configured at the end of the 1950's it was dominated by the repulsion of an esthetic ideology, more recently this has a rudimentary consequence, in the esthetic plan of political ideology, foreign, to its traditional essence, and to the group of Western European models towards which it had turned only one century before. The desynchronization from with the Western European models, to which Romanian society turned, in its conviction to break its ties



7) Sigmund
Multivision, 1978



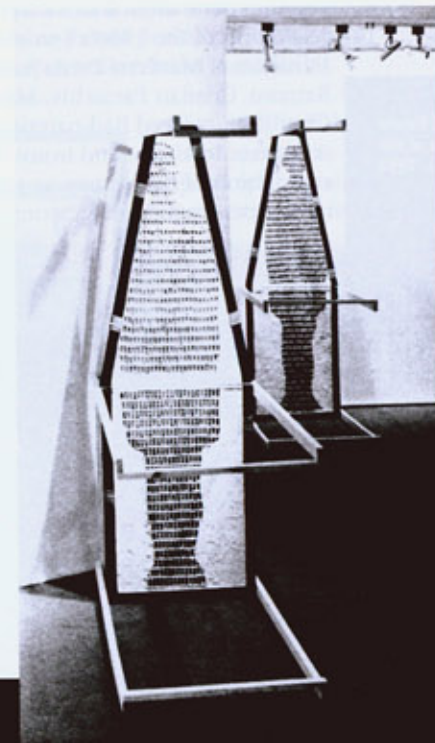
6) Sigmund
Forme gonflabile/
Airflown
Figures, 1974



retardarea și racordările la marile mișcări de idei universale, și devine transparentă coerența unor fapte ce la prima privire pot părea nu numai disparate, ci chiar opuse ca intenție și formulare.

Fiind în primul rând o atitudine, ce poate utiliza posibilități foarte variate de concretizare, experimentalismul ne oferă ocazia de a opera fără restricțiile impuse de concepte și programe legate de o mișcare sau de un curent artistic precis delimitat. Experimentul manifestă repulsie sau atracție pentru referință, delimitându-se de tehnologiile mereu noi sau, dimpotrivă, entuziasmându-se de ele până la a le transforma în mituri centrale.

Experimentul este instrumentul de sustragere de sub imperiul ideologiilor politice; el poate deveni solidar cu esteticismul cel mai pur sau poate defini modalitatea de a găsi în social, în experiența istorică și politică, un câmp de referință și de acțiune. Putem urmări evoluția tendințelor artistice din arta românească contemporană (în raport evident cu ansamblul fenomenului artistic universal), de la tensiunea spre abstracțiune și autoreferință la implicarea cea mai acută în comentariul realității și la acțiunea în realitate, de la constructivismul anilor '60 la deconstructivism etc. Asistăm la atitudini mereu reconsiderate față de ideea de definire în raport cu propriile tradiții (tendențe spre o impersonalitate națională, de interes vădit față de tradițiile autohtone etc.), sau de totală desprindere față de ele, într-o aspirație de a fi în actualitate ce permite subiectului creator dialogul deschis și imediat cu oricare dintre ideile momentului. În unele cazuri, independența față de condiționarea culturală de orice tip este datorată lipsei de informație asumate sau provine dintr-o prelucrare eliberatoare a tuturor acestor date. Experimentul exprimă spiritul de cercetare în raport cu o realitate proaspătă a cărei contemplare rațională sau iconografică duce la descoperiri surprinzătoare. Uneori experimentul depășește etapa de explorare entuziastă a realității ca întâlnire între subiectul contemplativ și analitic și lumea propusă ca succesiune de adevăruri accesibile senzorial sau rațional. El atinge atunci adevărul inaccesibil atât experienței senzoriale cât și celui mai sofisticat sistem mental inductiv. Experimentul primește semnificații cu care pare, prin natura lui, incompatibil. Acest lucru se petrece cu artiști mai puțin preocupați de seducțiile și impermeabilele actualității. Ei sunt angajați într-o reintegrare transtemporală, transcendentă la nivelul temporalității, pe care se înscrie succesiunea unor opțiuni ce contrazic sau recuperează o predispoziție culturală autohtonă. Extensia conceptului spre aceste fenomene pare paradoxală, dar, la o analiză profundă a motivațiilor și modului de operare, constatăm că tocmai aici se produce una dintre cele mai interesante sinteze culturale. Or, tocmai capacitatea de a propune soluții originale și de a opera sinteza tendințelor polare accentuate de



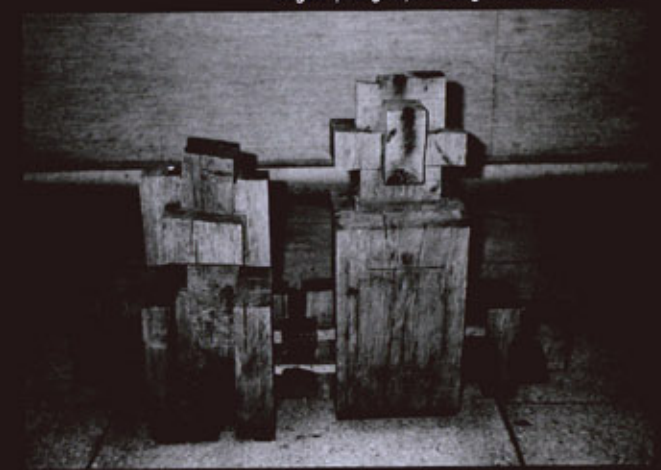
8) Paul Neagu
Cake Man, 1969

un parcurs istoric specific este scopul acestei cercetări.

De aceea, trebuie să analizăm și problemele inevitabile pentru artiștii care au creat în aceste decenii jalonate de fapte istorice cu consecințe culturale radicale. Așa cum se configurează cultura românească la sfârșitul anilor '50, ea este dominată de repulsia față de o ideologie estetică - mai curând o consecință rudimentară a politicului -, profund străină de esența tradițională ca și de blocul de modele ale Europei Occidentale spre care se orientase cu doar un secol înainte. Problema desincronizării față de modelele Europei Occidentale spre care societatea românească se îndrepta, decisă să se desprindă de conservatorismul medieval, este una dintre primele probleme ale culturii noastre moderne raportate în etapa postmodernă. Ea a apărut și ca necesară, indispensabilă chiar într-un efort de modernizare omogen, și ca periculoasă - este suficient să amintim teza „formelor fără fond” formulată de Titu Maiorescu (sfârșitul sec. XIX). Cultura interbelică apare tensionată creator între acești doi poli ai unei înnoiri ce-și atinge apogeul în mișcările de avangardă ale anilor '20-'30 și tendințele conservatoare. Acestea încearcă să fixeze mișcarea și aportul de modele la lucruri asimilate, sau reactualizează, cu un prestigiu nou modelele cele mai vechi, încercând să pună în lumină trăsăturile definitorii inalienabile ale unei spiritualități autohtone. Ocupația sovietică postbelică secționează brutal ambele tendințe în momentul în care ele furnizaseră nu numai creații operante în perimetrul local, ci aduseseră contribuții majore culturii europene. Pe de o parte, spiritul avangardist care rezolva tranșant problema desincronizării, anulând cu ironie importanța unei lungi evoluții în istoria culturală de la care fuseserăm absenți, oferea prin dadaism, prin Tristan Tzara în primul rând, un element deloc neglijabil artei europene. Pe de altă parte, Brâncuși, valorificând tocmai cele mai profunde tradiții, substructurile preistorice - și aici sensul de timp ce precede istoria își relevă importanța -, aduce și el o contribuție substanțială direcției clasicizante a modernității. Ruptura artelor românești după 1947 nu se produce doar față de Europa Occidentală, ci și față de aceste tradiții, al căror model este recuperat abia la sfârșitul anilor '50. Unul din factorii responsabili de înnoirile de limbaj din deceniul șapte este totuși expunerea operei lui Ion Țuculescu (1965), pe care nu îl putem înțelege decât în contextul unei avangarde prelungite. Relații subterane cu moștenirile culturale se produc în toate genurile, în literatură și teatru poate cel mai evident, însă climatul general este cel al ignorării lor programate.

Prizonieratul geopolitic al zonei de est instaurat în deceniile cinci și șase a afectat măcar superficial toate genurile artistice, dar raportarea lor la tradiția recentă a avangardei s-a făcut diferențiat. Realismul socialist, conceptul unitar impus culturilor blocului est-european, nu este integrat direct, deși generează multe creații de complezență solicitate de propaganda politică ce încearcă să-și instaureze propria mitologie. Majoritatea acestor culturi il

9) Mihai Olos
Regele și Regina/The King and the Queen, 1974



from medieval conservatism, is one of the first problems of our modern culture reported in the postmodern period. It also appeared as something absolutely necessary, indispensable, even dangerous to the effort of homogenous modernization. Suffice it to remind us here of the thesis „forms without content” formulated by Titu Maiorescu (end of the XIXth century). The culture between the two wars appears tense and creative. It is between these two poles of renewal that it reaches its apogee in the Avantgarde movements of the 1920's and 30's, as well as the conservative trends which attempt to fix the movement and the contribution of models to things already assimilated. Or more radical and fertile yet, it reactualizes with a new prestige, the old models, in an attempt to highlight the inalienably defining lines of an autochthon spirituality. The post-war Soviet occupation brutally sections both trends, at a time when they were already furnishing not only operating creations within the local parametre, but brought major contributions to European culture. On the one hand, the Avantgarde spirit had resolved categorically the problem of de-synchronization and cancelled with irony the importance of a long evolution in cultural history from which we were absent, through Tristan Tzara and Dadaism, a not at all negligible element of European avantgardism. Brancusi, on the other hand, capitalizes on the deepest traditions, and prehistoric substructures - here the feeling of prehistoric time gains importance - bringing in his turn a substantial contribution to the classicizing direction of modernity.

Romanian art did not merely break from Occident Europe after 1947, but also from these traditions, whose model is only recovered at the end of the 1950's.

However, one of the factors responsible for the renewal of language during the 1970's is the exhibition of the work of Ion Tuculescu (1965), who can be understood only in context with an extended Avantgarde. The underlying relations with cultural heritage are present in all artistic forms, perhaps more obviously in literature and theatre, although the general climate is that of programmed ignorance.

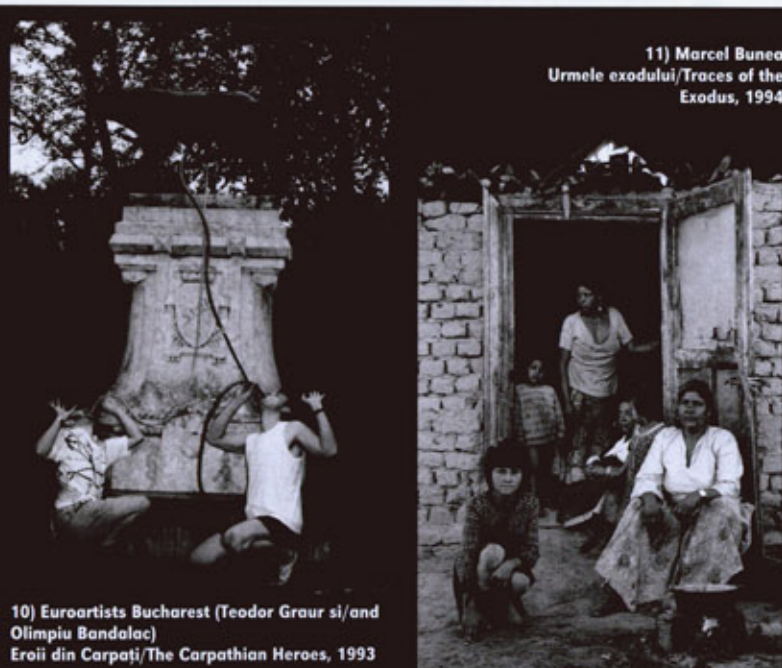
The geopolitical imprisonment of the Eastern region, imposed in the 1950's and 60's, affected all artistic forms, even superficially. But their relationship to the recent Avantgarde tradition occurred differentially. Socialist Realism, the single concept imposed on the cultures of the Eastern European bloc, is not directly integrated, although it generates many works of complacency solicited by political propaganda in an attempt to create its own mythology. Most of these cultures reject it, or if it enters as a factor in the genesis of certain original phenomena, these are relevant precisely as phenomena of opposition. We must mention that political

oppression is not only a factor which hinders the natural evolution of these cultures seeking their solutions in the face of the fascinating contemporary reality. It is also the decisive factor for the elaboration of strategies of opposition. It is true that due to these radical situations in the attitudinal plan any creation which is nonconformist charges itself with political meaning, implicit or declared.

According to their older or more recent traditions, the Eastern Bloc countries would find ways to resist and to escape from isolationism. Eloquent examples are found in former Yugoslavia with typically experimentalist groups EXAT 51 of Zagreb, OHO JUNIJ of Ljubljana, COD of Novi Sad, in the Polish school of poster and stage designing, in the Hungarian (Actionist) movements, in the Czech Neo-Surrealist directions, as well as in the uniform wave of Abstractionism practiced in this entire region. However, a spectacular and convincing integration of Socialist Realism is produced in the Russian culture. Here the very clear persistence of the realist strata and the political commitment (even of the opposition) from the Glasnost decades, are illustrated by Erik Bulatov's Citationism and Ilia Kabakov's Installationism, which cannot be understood without this point of reference. Of particular importance is the fact that the cultural reality of the Eastern countries owe their unity to a similar situation in connection with common exterior pressure and a similarly joint opening towards the European models, and not to open and fruitful communication between the diverse national enclaves. The circulation of the model occurs between each culture in part and European Universalism, more often than in a regional framework. The real transparency and systematic communication between these cultures is a phenomenon of the 1990's.

On closer analysis of the artistic phenomena of the 1980's and 90's, when a powerful come-back of the figurativism occurred in direct relation with the Western movements of Hyperrealism and other forms of Neo-Realism, we will notice a specific tonality and content of Figurativity and Realism of the East. The most important example in Romanian art is the work of Ion Grigorescu, an experimental artist par excellence, who uses all available mediatic means and techniques to besiege reality. He is an artist who is always aware of what is going on in contemporary and universal art news. He is similarly aware of historical motivations and trans-historic places. He engages a complex dialogue, in search of specific human truth, even with the vision of this type of Realism naturally opposing the tendencies towards academization, free formulation and permanent innovation of expression.

The generation of the 1980's (Aniela Firon, Dan Mihaltianu, Marilena Preda Sanc, Teodor Graur, Ioana Batranu, Cristian Paraschiv, Mircea Tohatan, Andrei Chintila) practiced Bad-painting, image collages, references to kitsch, and irony, engaging in the Realist exploration of the human as a biological dimension or as a personal drama in connection with society,



10) Euroartists Bucharest (Teodor Graur si/and Olimpiu Bandalac) Eroii din Carpați/The Carpathian Heroes, 1993



12) Ion Grigorescu Ciine, din ciclul "Ciini și copii"/Dog from the series "Dogs and Children", 1990



13) Judith Egyed Intenție de comunicare/Intention of Communication, 1994



14) Experimentul de la Birlad/The Experiment of Birlad, 1972



15) Ilie Pavel Proiect/Project, 1974

respicing; dar dacă intră ca factor în geneza unor fenomene originale, acestea sunt relevante tocmai ca fenomene de opoziție. Este adevărat că, datorită acestei situații radicale în plan atitudinal, orice creație ce își asumă nonconformismul se încarcă de semnificație politică implicită sau declarată.

În funcție de tradițiile lor mai vechi și recente, țările blocului estic vor găsi soluțiile rezistenței și ieșirii din izolaționism. Grupurile tipic experimentaliste din zona fostei Iugoslavii (EXAT 51 din Zagreb, OHO și JUNIJ din Ljubljana, COD din Novi Sad), școala de afiș și scenografie poloneză, mișcările acționistilor maghiari, direcțiile neosuprarealiste cehe ca și valul uniform de abstracționism practicat în estul Europei sunt exemple elocvente. Totuși, o integrare spectaculoasă și convingătoare a realismului socialist se produce în cultura rusă, unde persistența atât de clară a filonului realist și a angajamentului politic (chiar de opoziție) din deceniile glastnosti-ului, ilustrează, de pildă, de citaționismul lui Erik Bulatov sau de instalaționismul lui Ilia Kabakov, nu ar putea fi înțelese fără acest punct de reper. De semnalat că realitatea culturală a acestor țări își datorează unitatea situației similare în raport cu o presiune exterioară și o deschidere comună spre modelele europene, și nu comunicării deschise și fertile între diversele enclave naționale. Circulația de modele se face între fiecare cultură și universalismul european, mai curând decât în cadru zonal. Transparența reală și comunicarea sistematică între aceste culturi este un fenomen al anilor '90.

La o analiză mai nuanțată a fenomenelor artistice ale deceniilor opt și nouă, când o puternică revenire la figurație se va produce în relație directă cu mișcările occidentale, precum hiperrealismul și celelalte tipologii ale neorealismelor, vom remarca tonalitatea și conținutul specific al figurației și realismelor din Est. Cel mai relevant exemplu în arta românească este creația lui Ion Grigorescu, artist prin excelență experimentalist, care utilizează toate mijloacele mediatică și tehnice accesibile pentru a asedia realitatea; este un artist atent la ceea ce se întâmplă în actualitatea artei contemporane universale și, deopotrivă, la motivațiile istorice și transistorice locale. El angajează un dialog complex, în căutarea adevărului uman specific, chiar cu viziunea acestui tip de realism, opunând tendinței de academizare formularea liberă și inovația permanentă de limbaj.

Generația ce debutează în anii '80 (Aniela Firon, Dan Mihălțianu, Marilena Preda Sânc, Teodor Graur, Ioana Bătrânu, Cristian Paraschiv, Mircea Tohatan, Andrei Chintilă) va practica bad-painting-ul, secvențialitatea, referința la kitsch, ironia; artiștii îmbină explorarea realistă a umanului ca dimensiune biologică sau ca dramă personală în raport cu societatea, cu deschidere spre noile tehnici și media și, deseori, cu expresionismul.

Tema realismului socialist, devenită conținut referențial, va reapare cu putere în anii

'90, dominați de o angajare intensă a artei în politic. Este un program pentru unele sinteze eseistice explicative și expoziții, pentru creații de actualitate. Realismul se diversifică, nu doar stilistic și ca opțiune mediatică, ci mai cu seamă ca teren de investigare. Cel mai interesant fenomen al acestei direcții este practicarea artei sociologice, live art (grup subREAL, Marcel Bunea, grup Euroartist, Dan Perjovschi, Teodor Graur, Marilena Preda Sânc, Lia Perjovschi, Sandor Bartha, Kinema Ikon, Uttö Gustav) care domină în mare parte manifestările cele mai novatoare ale ultimilor ani - festivalurile de intermedia (Timișoara), AnnArt (Sfântu Gheorghe), expozițiile Centrului Soros pentru Artă Contemporană etc. Ne aflăm la polul opus al atitudinii față de autonomia esteticului în raport cu anii '60, când s-au declanșat primele fenomene ale ieșirii din criza postbelică a prizonieratului cultural. Această ieșire s-a produs inevitabil prin disocierea esteticului de alte funcții adiacente, în primul rând de retoricismul propagandistic, și prin scoaterea imaginii de sub servitutea reprezentării. Dezbateră raportului dintre formă și conținut, probabil una dintre cele mai sterile din cultura noastră, acoperă o situație reală a anilor de la sfârșitul deceniului șase și începutul deceniului șapte, care se prelungește până când abstracționismul, în diversele lui formule, devine o atitudine mai acceptabilă pentru autoritate decât o figurație critică.

Renașterea culturală este dependentă de evoluția situației istorice, de începutul unei relaxări a relațiilor Est-Vest produse la sfârșitul anilor '50 - ceea ce permite o circulație mai liberă a informației, a persoanelor și a operelor de artă. Primele încercări de redobândire a autonomiei estetice - expoziția lui Ion Bitzan, Virgil Almășanu și Constantin Crăciun din 1957 - rămân în zona reinnodării legăturii cu tradiția (inofensivă estetic) ce precede momentul clivajului din 1947. Două sunt direcțiile prin care, pe parcursul deceniului șapte și al deceniilor următoare, arta își reformulează limbajul și chiar motivațiile. Una este direcția deschisă spre informația universală; cealaltă este cea a recuperării surselor tradiției. Deși configurația climatului artistic le include simultan, necesitățile analizei ne obligă să le abordăm succesiv.

Prima direcție pe care a evoluat spiritul experimental este cea a deschiderii spre informație, a distanțării critice față de orice povară de inerție.

Originalitatea este concepută ca noutate, delimitarea nu se face față de uniformitatea orizontală spre care se aspiră cu intensitate, ci față de imobilismul vertical. Singurele rădăcini susceptibile de a fi recuperate sunt cele ale avangardei antebelice. Legăturile cu această filieră care, în literatură de pildă, sunt persistente prin direcția onirică, în artele vizuale se realizează destul de târziu. Înnoirile nu se produc prin recuperarea gesturilor acestei avangarde - în orice caz, nu în zonele experimentului. Când s-a produs cea mai spectaculoasă innoire, ea a apărut în primul rând în limbaj, prin valul constructivist și abstract. Putem considera că elementele experimentale apar chiar la începutul deceniului șapte, deși manifestarea publică se produce abia la jumătatea acestui deceniu. În definitiv, experimentul este în primul rând o problemă de atelier, chiar dacă ajunge la un moment dat să

with the opening towards new techniques and media, and often with Expressionism.

The theme of Socialist Realism, which had become the referential content, reappeared powerfully in the 1990's, dominated by an intensive engagement of art in politics. It becomes not only the programme for several explanatory essay-like syntheses, but that for the creation of new artistic events. In any case, Realism becomes diversified, not only stylistically, but as a media option, and further as an area for investigation. The most interesting phenomenon of this is the practice of Sociological art, and Live art (the subREAL group, Marcel Bunea, the Euroartist group, Dan Perjovschi, Teodor Graur, Marilena Preda Sanc, Lia Perjovschi, Sandor Bartha, Kinema Ikon, Utto Gustav), which largely dominates the most innovative manifestations of the last years: the Timisoara Intermedia Festival, AnnArt of Sfantu Gheorghe, the exhibitions of the Soros Centre for Contemporary Art, etc.. We find ourselves at the opposite pole of esthetic autonomy in connection with the 1960's, when the first phenomena of the escape from the post-war crisis of cultural imprisonment broke out. This break-out was unavoidable, precisely because of the esthetic dissociation from other corresponding functions, primarily from propagandist rhetoric and through the extraction of the image from the servitude of representation. The insistent debate about the connection between form and content, probably one of the most sterile of our culture, which absolutizes and generalizes esthetic attitudes which are as controversial or as legitimate in themselves, covers a real situation of the late 1960's and the beginning of the 1970's. It continued very late, even after Abstraction in its diverse forms had become a more acceptable attitude for the authorities than a critical figuration.

The cultural rebirth is dependent upon the evolution of the historical situation, of the beginning of various relaxations in East-West relations, produced at the end of the 1950's, which allowed freer circulation of information, of persons, and even of art. The first attempts at regaining esthetic autonomy, begun in the late 1950's: the exhibition of Ion Bitzan, Virgil Almasanu, and Constantin Craciun for instance, remains in the area of recreating connections with the most inoffensive esthetic tradition which precedes the moment of the 1947 cleavage. There are two

directions through which art reformulates its expression and even its motivations throughout the 1970's and later decades. One is the open direction towards universal information. The other is that of the recovery of traditional sources and, although the configuration of the artistic climate includes both simultaneously, the needs of the analysis force us to approach them successively, marking moments in which they converge.

The first direction in which the experimental spirit evolved is the opening to information, a critical distancing from any burden of inertia, of any kind of stake which might slow down the movement.

Originality is conceived as a novelty, delimitation does not occur in connection with horizontal uniformity towards which it aspires intensively, but rather towards vertical immobility. The only roots susceptible to recovery are those of the Avantgarde between the two wars, while the connections with this channel, for example in literature, are persistent through an oneiric direction. In the visual arts these are realised fairly late. The renewal is not forthcoming with the recovery of the gesture of this Avantgarde, in any case not in the experimental areas. When the most spectacular renewal took place, it appeared as a renewal of expression, primarily through the Constructivist and Abstract wave. We can consider that the experimental elements appear even at the beginning of the 1970's, although public manifestations do not occur until the middle of this decade. After all, the experiment is primarily a workshop problem, or one of artistic elaboration, even when, at a particular moment, it concentrates itself on the relation of communication. The 1970's witnesses a movement of fairly well-represented artists who experiment with more or less reticence with the renewal of expression: Doru Bucur, Vlad Florescu, Ilie Pavel, Vincentiu Grigorescu, Mihai Rusu, Andrei Cadere, etc. The 1970's are dominated by tensions towards Abstraction, of the Constructivist or Purist forms. Constructivism which was practiced by the Timisoara artists (the 111 group: Roman Cotosman, Constantin Flondor Strainu, Stefan Bertalan), Diet Sayler, as well as Mihai Olos from Baia Mare, puts back into debate form and artistic expression in themselves, as well as the very current at this time of social communication and the engagement of art, included in Constructivism and kinetic Estheticism. These preoccupations about the role of art and the democratization of a communication through a formal artistic language and the elimination of unlimited connotative plans were typical of Constructivism, with its Estheticism more pragmatic than autonomous Estheticisms of purist Abstraction, practiced by artists like Vincentiu Grigorescu, Horia Mihai, Stefan Sevastre, Liviu Stoicoviciu. On the other hand, the mobility of the artists who started out under Constructivism and who in the 1970's practiced experimental action between Land-art, Impressionism and studies, the members of the Sigma group: Flondor, Bertalan, Tulcan, is due largely to the opening of

se concentreze asupra relației de comunicare. Deceniul șapte asistă la o mișcare destul de bine reprezentată de artiști ce experimentează cu mai multă sau mai puțină reticență înnoiri de limbaj: Doru Bucur, Vlad Florescu, Ilie Pavel, Vincentiu Grigorescu, Mihai Rusu, Andrei Cădere etc. Deceniul șapte este dominat de tensiunile spre abstracționism, de tip constructivist, cinetist sau purist. Artiștii grupului 111 din Timișoara (Roman Cotoșman, Constantin Flondor Străinu, Ștefan Bertalan), Diet Sayler ca și Mihai Olos din Baia Mare, repun în dezbatere atât forma în sine, limbajul artistic cât și problema atât de actuală în acel moment a comunicării și angajării sociale a artei care intră în estetica constructivist-cinetistă. Aceste preocupări pentru rolul artei și pentru democratizarea comunicării prin limbaj artistic formalizat și prin eliminarea planurilor conotative ilimitate erau tipice constructivismului, mai pragmatic decât esteticile autonome ale abstracționismelor puriste practicate de Vincentiu Grigorescu, Horia Mihai, Ștefan Sevastre și Liviu Stoicoviciu. Mobilitatea artiștilor ce debutau sub semnul constructivismului și care în anii '70 practicau acțiunea experimentală, între land-art, impresionism și studiu - membrii grupului Sigma: Flondor, Bertalan, Tulcan -, se datorează deschiderii constructivismului aflat la interferență cu conceptualismul spre un câmp larg de probleme neepuizate la nivelul formei. Formalismul pur, chiar dacă în timp își va schimba modul de definire de la arta abstractă la arta concretă, își va păstra motivațiile, modurile de operare, instrumentarul, experimentul consumându-se doar ca aventură individuală, ca aprofundare a unei situații formale sau cromatice într-un perimetru teoretic academizat. Este zona experimentului desolidarizat și dezinteresat de înnoire.

Pe de altă parte, constructivismul însuși își diluează granițele teoretice, și această lunecare spre teritorii noi este marcată de Bienala Constructivistă de la Nürnberg din 1969, la care participă grupul 111, Ilie Pavel și Mihai Rusu. Din programul ambițios al Bienalei lipseau puține mișcări contemporane ale momentului. Se impuneau aici problemele ambientului, ca extensie spațială a imaginii și obiectului artistic. În arta românească, preocupările pentru ambient vor găsi un amplu ecou în majoritatea genurilor artistice - de altfel, statutul obiectului artistic, al imaginii-obiect, fusese impus atenției și de pop-art. Abordarea nu se făcea de pe pozițiile unei estetici raționaliste ce acreditează ordinea la nivelul experienței estetice, ci dinspre comentariul ironic, al unei lumi din ce în ce mai obiectualizate. Acesta este locul pentru expresia liberă a subiectului. O direcție a picturii a devenit acțiune, iar trecerea de

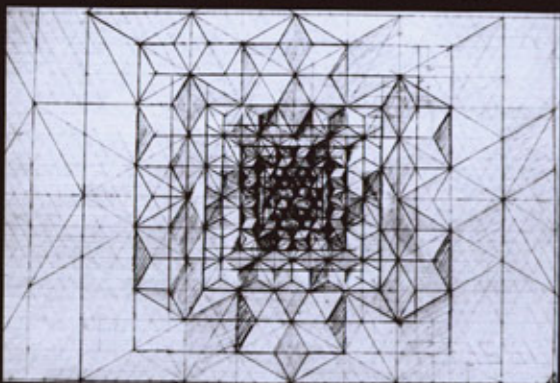
la action-painting la happening este o soluție logică; anumite direcții ale expresionismului liric pot întâlni obiectul ca extensie a unui concret subiectiv. Această direcție de căutări aflată la interferența între pictura expresionistă și obiectul tridimensional o întâlnim la sfârșitul anilor '60 și pe parcursul anilor '70 în preocupările lui Romul Nuțiu și Ciprian Radovan (Timișoara), Florian Maxa (Cluj), Teodor Moraru (București) și continuă până în anii '90 la Petru Lucaci.

Unele dintre cele mai interesante versiuni despre obiect sunt propuse, la sfârșitul anilor '60 de Paul Neagu și Ion Bitzan. Paul Neagu lansează conceptul de palp'art și construiește obiecte adresate văzului și tactilului. Acesta este începutul unui demers de intrare în posesie complexă a lumii prin priza imediată, materială, a senzorialului, trecând prin arta manjabilă (Cake Man), și happening-uri (seria Blind Bite, Going Tornado sau Jump), extinse pe tot parcursul anilor '70. Recunoaștem aici, pe lângă apetitul pentru joc, o alternativă în registru grav pentru demersuri din zona conceptualistă ce debutează cu ciclul Anthropocosmos și continuă, traversând epoca „artei generative” și a sculpturilor conceptualiste (desene materializate), spre ciclul „hermeneuticilor vizuale”.

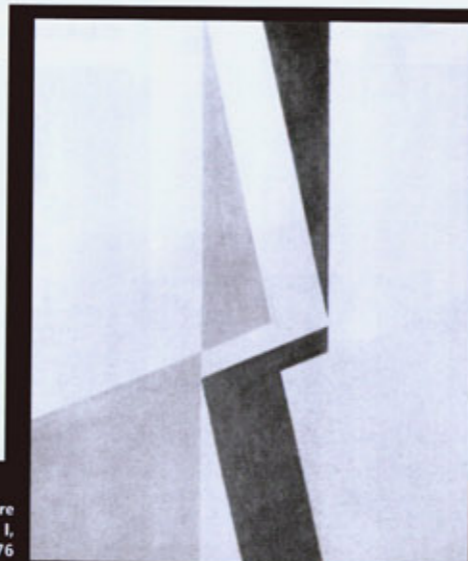
Obiectul dobândește un statut special în aceste decenii dominate de ambient, de acțiune și, mai târziu, de instalație și intervenție. Uneori el capătă extensie, și atunci statutul său nou se exprimă în termeni pur spațiali și formali. Alteori devine instrument sau produs al unui proces ori situație. La sfârșitul deceniului șapte și începutul deceniului opt, terminologia pentru definirea unor experimente de acest tip nu era încă fixată. Eseurile unor artiști români ca Mihai Olos, Mircea Spătaru, Ana Lupas, Geta Brătescu, Ilie Pavel, Horia Bernea, iar mai târziu Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Șerban Gabrea și Sorin Dumitrescu sunt foarte libere. Este un moment în care se inovează cu entuziasm, iar scopul este mai



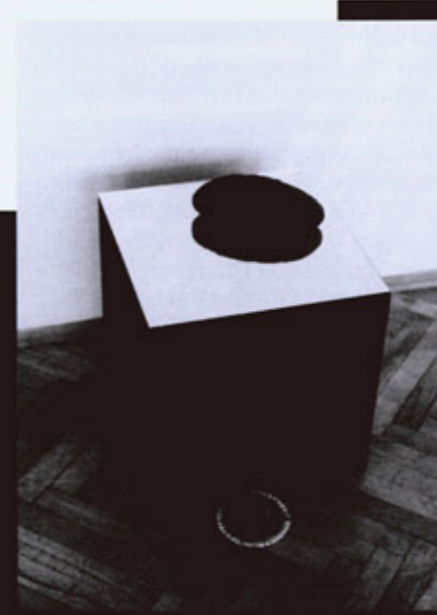
16) Horia Mihai
Mișcarea unui trandafir / The Movement of a Rose, 1965



17) Liviu Stoicoviciu
Schită pentru lucrarea „2-2 centre de cuburi în hexagon” / sketch for "2-2 Centres of Cubes in Hexagon", 1976



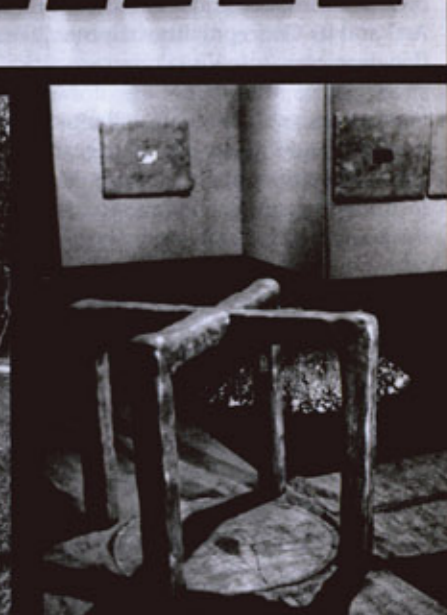
18) Ștefan Sevastre
Compoziție I / Composition I, 1976



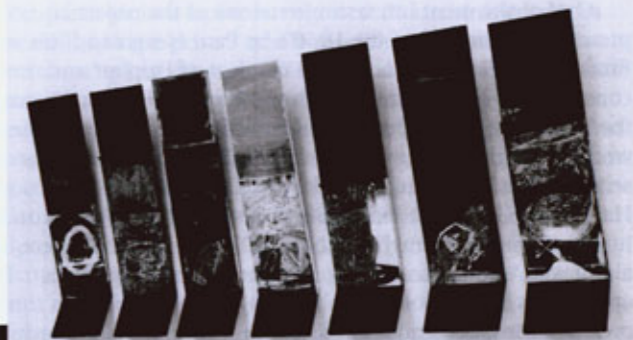
19) Maria Rus Bojan
Piinea / The Bred, 1995



20) Romul Nuțiu
Univers
dinamic / Dynamic
Universe, 1974



22) Sorin Dumitrescu
Piine, Apă, Ceară, Foc / Bred, Water, Wax, Fire, 1982



21) Petru Lucaci
Leșind din suprafață / Out of
Surface, 1995

Constructivism to the collision with the Conceptualist movements towards the large field of problems which do not end at the level of form. Pure Formalism, even if it changes its definition in time from Abstract art to Concrete art, will in fact retain motivations, operative methods, tools, the experiment consuming itself only as an individual adventure, as a deepening of formal or chromatic situations, in a theoretic, academic parameter. It is the area of the disunified and disinterested experiment of renewal.

On the other hand, Constructivism itself dilutes its theoretic barriers, and this gliding towards new territories is marked by the Constructivist Biennial in Nürnberg of 1969, in which the Timisoara artists of the 111 Group and the Bucharest artists Ilie Pavel and Mihai Rusu took part as well.

Too few of the contemporary movements of the time were missing from the ambitious programme of the Biennial. In any case here problems were of the ambient, as spacial extensions of the image, and the artistic object. In Romanian art, preoccupation with the ambient will find an ample echo in most artistic genres; in other words, the status of the artistic object, of the object image had already been put into the forefront by Pop art, not from positions of a rational estheticism which affords order at the level of esthetic experience, but on the contrary from the area of the ironic commentary, of a world more and more object-oriented. This is the place for free expression of the subject, and if a direction of painting had become action, and the crossing over from Action-painting to Happening is a logical solution, then various directions of lyric Expressionism can meet the object as extension of a subjective concrete. This direction of search at the crossroads between Expressionist painting and the three-dimensional object can also be found at the end of the 1960's and throughout the 1970's, in the works of Romul Nutiu and Ciprian Radovan of Timisoara, Florian Maxa of Cluj, Teodor Moraru of Bucharest and continues to be present into the 1990's with painters such as Petru Lucaci.

One of the most interesting versions of the object is presented at the end of the 1960's by Paul Neagu and Ion Bitzan. Paul Neagu launches the concept of Palp'art and constructs objects meant for sight and touch. This represents the beginning of an approach of complex obtaining of the world through the immediate, material holding of the sensory, passing through Edible art (Cake Man) and Happenings from the series (Blind Bite, Going Tornado, or Jump) extended throughout the 1970's. We recognize here, along with a liking for games, a serious alternative for its approaches in the Conceptualist area which begins with the cycle „Anthropocosmos” and continues through „Generative Art” and its Conceptualist sculpture, like some materialized drawings, towards „Visual Hermeneutics”. The object receives special status in those decades dominated by environment, happenings and later by installations. Sometimes the object is extended and thus its new status can be expressed in terms of pure spatiality, some other times the object becomes an instrument or product of an intricate process or situation. At the end of the '70s and at the beginning of the '80s, the terminology for defining experiments was not entirely fixed. The attempts of some artists like Mihai Olos, Mircea

Spătaru, Ana Lupaș, Geta Brătescu, Ilie Pave, Horia Bernea and later Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Șerban Gabrea and Sorin Dumitrescu are freely expressed. It is a moment when innovation is enthusiastic, and the result is less connected with the integration of already operating models. It rather reflects enjoying the nonconventional art.

In the mid '70s, Ana Lupaș inaugurates a series of happenings having as a result spatial situations which could be nowadays named as installations - The Solemn Procession, Humid Installation, Preparation for a Round Grave - all of them reinterpreted and developed during 1964 -1996. These attempts try to recuperate a cultural behaviour background and the re-mythisation of the daily existence. It is a kind of art which sends us to the special sociological domain such as the rural world. Later, the objects like „The Shirt” or „The Coat” will manifest themselves in the artistic field. A peculiar aspect have Mihai Olos's objects used in his happenings, objects pertaining a symbolic vocabulary coming from the traditions of his homeland (Maramures), from the farmers' and the miners' world (Gold and Wheat, Herja, 1972; Earth, Cuhea, 1973; Dedeochiul, Giessen, 1978; A Statue Wonders Around Europe, Barcelona, Dusseldorf, 1978). It is useful to remind here the ironic actions of Andrei Cădere with their purely cultural explanation, and Șerban Gabrea and Sorin Dumitrescu's environmental works, the latter being an artist who will later experiment the sacralisation of the aesthetic modern spaces. Conclusively, in all these cases the most impressive thing is the freedom of the artistic thinking.

Through definition an experimental spirit of Romanian contemporary art, Geta Brătescu uses the most transparent side of freedom, also very suggestive for experimental art - the playful aspect of the world. She brings forth ironical apocalypses, alternatives for the monotony and pragmatism of daily urban existence (The Magnets in Town, 1974). She also illustrates with an affectionate and nostalgic mark, the domestic atmosphere with objects filled with recollections but also using her own face and body. „Towards White”, 1971 is a happening where the space of her studio and the artist's body become objects of a process that emphasizes the meditation about presence and absence.

At the beginning of the 1980's the object acquires new connotations in its extension towards environment, installation, scenic ambient, as proposed by Wanda Mihuleac, Sorin Dumitrescu and Marilena Preda Sanc.

Through the work of Ion Bitzan, an artist highly sensitive to the events and preoccupations of Universal art, and endowed with a great affinity for materialism and artifact, the object moves from game with matter, through the book object and cassette addressed to the affective or sensorial memory towards the Installation (the „Library” series of the 1990's). Preoccupations with writing, with this medium which loses ground in the face of new systems of communication, mobilizes almost all experimental artists exploring the mediatic universe (Geta Bratescu, Ion Grigorescu, Horia Bernea, Alexandru Chira, Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Dan Mihaltianu, Marilena Preda Sanc, Andrei Oisteanu, Lia Perjovschi, Ion Stendl, Roxana Trestioreanu, Șerban Dragoescu, Doina Simionescu, Ruxandra Grigorescu, Suzana Fantanaru, etc.),

puțin legat de integrarea unor modele deja operante decât de această jubilație a nonconvenționalului.

Ana Lupaș inaugurează în anii de mijloc ai deceniului șapte un șir de acțiuni finalizate în situații spațiale pe care acum le-am numi instalații - Proces solemn, Instalație umedă, Pregătiri pentru mormânt rotund -, reluate și dezvoltate în perioada 1964-1996. Aceste demersuri încearcă să recupereze un fond comportamental cultural și să remitizeze existența cotidiană. Este un gen de artă cu trimitere sociologică specială către lumea rurală. Mai târziu, obiectele din ciclul „Cămașa” sau „Haina” se vor adresa mediilor artistice. Un statut particular îl au obiectele utilizate în happening-urile lui Mihai Olos, aparținând unei recuzite simbolice care provine din tradițiile maramureșene, din lumea agricultorilor și a minerilor (Aur și grâu, Herja, 1968; Dedeochiul, Giessen, 1978). Amintim aici și obiectele ce motivează acțiunile ironice ale lui Andrei Cădere, cu semnificația lor pur culturală, și ambientul creat de Șerban Gabrea și Sorin Dumitrescu - artist care va experimenta sacralizarea spațiilor estetice moderne. În toate aceste cazuri, ceea ce impresionează este libertatea gândirii artistice. Geta Brătescu, un alt spirit prin definiție experimental al artei românești, își asumă cel mai transparent nivel al libertății, emblematic pentru experimentul artistic - nivelul ludic. Ea proiectează apocalipse ironice, alternative pentru pragmatismul și banalitatea existenței cotidiene urbane (Magneții din oraș, 1974). Alteori abordează cu afecțiune și nostalgie mediul familial, cu obiecte încărcate de amintiri, pentru a ajunge la utilizarea propriului chip și trup. În Acțiune spre alb (1971), spațiul atelierului și trupului artistei devin în aceeași măsură obiecte ale unui proces ce transpune meditația despre prezență și absență.

Temele obiectului cotidian ridicat la rang emblematic sau ale trupului obiectualizat le regăsim la artiștii generațiilor următoare - în anii '80 la Dan Mihălțianu (ciclul „Haina”) și la Marilena Preda Sânc, iar în anii '90 la Lia Perjovschi.

Prin opera lui Ion Bitzan, artist foarte sensibil la evenimentele și preocupările artei universale, și înzestrat cu o mare afinitate pentru materialitate și artefact, obiectul trece de la jocul cu materia, prin cartea-obiect și casetele adresate memoriei afective sau senzoriale, spre instalație (seria „Bibliotecilor” - anii '90). Preocupări pentru scriere, pentru acest medium ce pierde teren în fața noilor sisteme de comunicare, mobilizează aproape toți artiștii experimentalisti care explorează universul mediatic (Geta Brătescu, Ion

Grigorescu, Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Alexandru Chira, Horia Bernea, Marilena Preda Sânc, Dan Mihălțianu, Andrei Oisteanu, Lia Perjovschi, Ion Stendl, Roxana Trestioreanu, Șerban Drăgoescu, Doina Simionescu, Ruxandra Grigorescu, Suzana Fântânanu etc.), autori de text sau carte-obiect. Probleme speciale ridică experimentul în cadrul sculpturii, al cărei limbaj se innoiește în anii '60 printr-un abstracționism cu surse diverse, de la cele autohtone, explorate de George Apostu, la constructivismul lui Mihai Olos și Paul Vasilescu, la purismul formal al lui Napoleon Tiron, și ready-made-ul industrial al lui Vigh Istvan.

Sculptura furnizează unele experimente spectaculoase care vizează pe de o parte relația momentului cu spațiul social, iar pe de altă parte însăși condiția de obiect tridimensional. În 1964, Mircea Spătaru realizează Propunere pentru un deal - o machetă ambientală. El abordează relația spațiu intern-spațiu extern în seria „Tipare”, 1971, și chiar mai spectaculos în ambientul-eveniment prezentat în cadrul Bienalei Tineretului, Paris, 1973. (Aceiași temă o regăsim în preocupările lui din anii '90.) Tot în anii de început ai deceniului opt, Ion Condiescu concepe un monument-instalație pentru Eminescu, folosind masca mortuară a poetului.

Ulterior, sculptura evoluează concomitent spre o nouă amploare semantică, reabordând antropomorful dintr-o perspectivă nouă (Napoleon Tiron, Doru Covrig, Mircea Spătaru, Aurel Vlad, Darie Dup, Mircea Roman). Fără a-și abandona specificitatea tehnică a genului, sculptura se îndreaptă spre ambient și instalație (Mihai Buculei, Neculai Păduraru, Marian Zidaru, Romelo Pervolovici, Iulian Olariu, Aurel Vlad, Relu Mărășteanu).

Taberele de sculptură de la Măgura-Buzău, Arcuș, Galați, Buteni, Hobița, Căsoaia, Scânteia creează spațiul-moment ideal pentru experimentul cultural, constituindu-se în ansamblul lor ca mari ambiente muzeale.

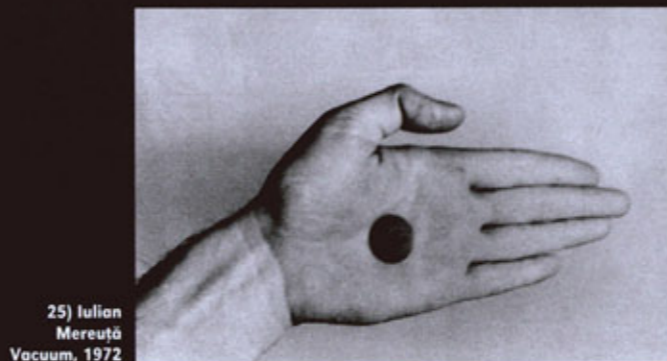
Propuneri interesante în destinul obiectului vin în acești ani din zona artelor decorative, mai ales a tapiseriei. Preocuparea pentru tapiseria volumetrică sau ambientală, ca surse de inspirație pentru rezolvarea tehnică în diverse arii culturale, a apărut din anii '60 la artiste Ritz Jacobi și Ana Lupaș. Ritz și Peter Jacobi extind tapiseria spre ambient, tehnici mixte (asamblaje de metal, lemn etc.) și instalație. Ana Lupaș, autoare de acțiuni și instalații cu materiale textile, este preocupată de tapiseria spațială (seria „Covoare zburătoare” și „Mașini de zburat”), de obiectul aflat la interferență cu sculptura (împreună cu Mircea Spătaru). Obiectele ludice ale Șerbanei Drăgoescu, prezentate la Lausanne în 1977 (Joc pentru adulți), miniaturile textile ce devin din ce în ce mai independente de tehnicile țesutului cât și tapiseriile volumetrice ale Danielei Grușevschi aparțin zonei experimentului. De altfel, aceste artiste își extind cercetarea și explorarea în domeniul tehnicilor specifice și spre instalație, acțiune și modelare spațială. Steagurile, Scările, Scaunele, tapiseria cortină-arhitectură - Eroul - marchează etape în gândirea și creația Șerbanei Drăgoescu. Ambientul-acțiune din ciclul „Anotimpurilor”, structurile spațiale antropomorfe și labirintice ale Danielei Grușevschi deschid genurile textile spre



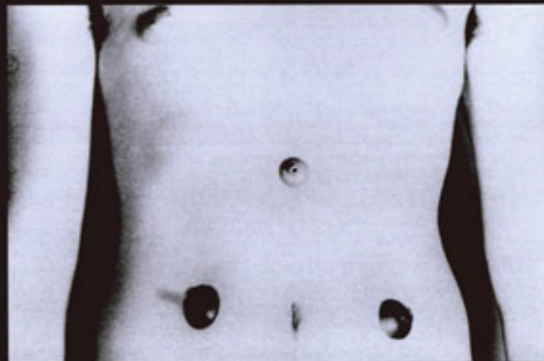
24) Șerban Epure
Obiect/Object, 1971



23) Mircea Spătaru, Gard între casa lui Gheorghe și casa lui Ion .../Fence Between George's House and John's House and ..., 1971



25) Iulian
Mereuță
Vacuum, 1972



26) Iulian
Mereuță
„Multimammia”
1972

authors of text or book objects.

Special problems are raised by the experiment in the area of sculpture, whose expression is renewed in the 1960's through an abstraction with various sources, from the autochthon, explored by George Apostu, to the Constructivism of Mihai Olos and Paul Vasilescu, to formal Purism of Napoleon Tiron, and industrial ready-made of Vigh Istvan. The domain of sculpture provides exquisite experiments focussing, on the one hand, on the relationship between the monument and the social environment, and on the other hand, on the condition of the tridimensional object itself.

In 1964, Mircea Spătaru conceives "Suggestion for a Hill" - an ambiental project making comments on the relationship between inner and outer space. The same in his other works such as th sries entitled "Moulds", in 1971 and even more spectacular in the ambiental event presented at the Youth Biennale i Paris in 1973 (also this theme can be found in his later preoccupations in the '90s). Ion Condiescu also at the beginning of the '80s considers sculpture as a monumental installation, a good example being the portrait of the national poet Mihai Eminescu using his mortuary mask.

Subsequently, sculpture developed concomitently towards a new semantic scope, reapproaching the anthropomorphism of a new perspective (Napoleon Tiron, Doru Covrig, Mircea Spataru, Aurel Vlad, Darie Dup, Mircea Roman), and naturally without loosing the technical specificity of the genre, towards the ambient and the installation (Mihai Buculei, Neculai Padurar, Marian Zidaru, Romelo Pervolovici, Iulian Olariu, Aurel Vlad, Relu Marasteanu).

The sculpture camps of Magura-Buzau, Arcus, Galati, Buteni, Hobita, Casoaia, and Scanteia create space, the ideal moment for the cultural experiment, constituting itself in its entirety as large museal ambients.

Interesting proposals for the destiny of the object come during these years from the area of Decorative art, especially tapestry. Preoccupation with volumetric or ambient tapistry, as a source of inspiration for the technical resolution in diverse cultural areas, appeared already during the 1960's with the tapestries of Ritzi Jacobi and Ana Lupas, and continue throughout the following decades. Ritzy and Peter Jacobi extend tapestry towards the ambient, towards mixed techniques (assemblages of metal, wood, etc.) and the Installation. Ana Lupas, author of Actions and Installations with textile materials, is preoccupied with three-dimensional spatial tapistry (Flying Carpets) series, with the object in collision with sculpture (objects created with the sculptor Mircea Spataru) and arriving in a natural manner at the Installation based on the textile element (Humid Installation, 1960's and 90's), or intermediaries (the cycle Preparation for a

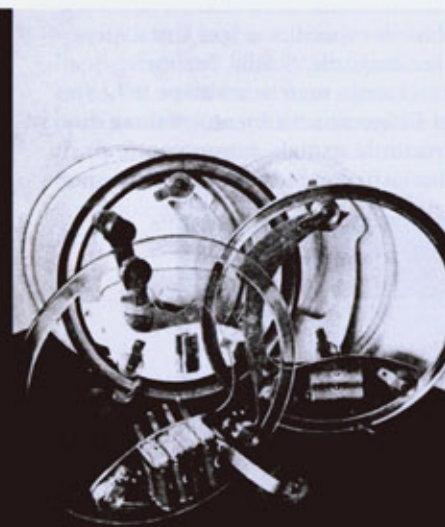
round Grave). The lucid objects of Serbana Dragoescu, presented in Lausanne in 1977

(Game for adults), her textile miniatures which become more and more independent of woven techniques, the volumetric tapistries of Daniela Grusevschi belong in their turn to the area of the experiment.

In addition, these artists in the area of tapestry naturally extend their research and exploration in the area of specific techniques and towards installation, actions and spatial modelling. „Flags”, „Stairs”, „Chairs”, the curtain-architecture tapestry „The Hero” by Serbana Dragoescu, the ambient-action of the cycle „The Seasons”, ample ambient, anthropomorphic, labyrinthine structures by Daniela Grusevschi, open the textile genres to a combination of several disciplines with complex theoretical motivations. This same phenomenon can be noted in ceramics. In the 1970's we witnessed an interest for monumental ceramics. The urban Symposium of Medgidia is probably the most eloquent example. Other innovations come from the highly applied study of the technical possibilities, from the attempt to adapt them to a continuously growing and nuanced expression, beyond the decorative. And again, the path leads to complex manifestations, to the installations (Mircea Spataru, Vasile Cercel, Cornel Ailincăi, Mircea Popescu, Arina Ailincăi) and even actions in which, at a certain moment, ceramics might not even be of interest anymore, and even the study of materialism moves into a secondary plan (Alexandru Antik, Nicolae Onucsan).

And in addition, one of the characteristics of the last decades is precisely the combination of several disciplines, the use of various techniques which from the auxiliary become autonomous (photography, film).

Photography and the slide are used in the formal and pedagogic study of the Sigma Group as early as the 1970's. Along another direction, linked to subjective introspection or the realist image, photography becomes a preoccupation of Ion Grigorescu and the youth recognized during the 1990's (Iosif Kiraly, Dan Mihaltianu, Marilena Preda Sanc, Dorel Gaina, Aniko Gerendi, Gheorghe Rasovszky, Teodor Graur, Radu Igaszag, etc.). These artists were preoccupied with all new media forms. The artist's film also becomes an important area for the experiments (filmography) of the Sigma Group, with the cinematographic installation „Multivision”, the films of Serban Epure, Ion Grigorescu, of Geta Bratescu, Wanda Mihuleac, Radu Igaszag, Olimpiu Bandalac and of the experimental group Kinema Ikon of Arad, led by Gheorghe Sabau, etc. In a natural way those working with film begin to become preoccupied in the 1990's with video art, which wins ground. More and more artists opt for this medium (Geta Bratescu, Radu Igaszag, Alexandru Solomon, the subREAL Group, Sorin Vreme, Marilena Preda Sanc, Jozsef Bartha, Sandor Bartha, Laszlo Ujvarossy, Matei Bajenaru). One of the most fascinating and novel works, in which we rediscover the technical preoccupation with the object and the



27) Constantin Baciu, Girocord, (Proiect pentru vehicul)/Girocord, (Project for a Vehicle), 1972

28) Vasile Cercel, Entropia, 1992

29) Iosif Kiraly, Fără titlu/Untitled, 1985

o interdisciplinaritate cu complexe motivații teoretice.

Același fenomen se poate semnala în ceramică. În anii '70 asistăm la interesul pentru ceramica monumentală - Simpozionul urban din Medgidia este probabil exemplul cel mai elocvent. Alte inovații vin dinspre studiul foarte aplicat al posibilităților tehnice, din încercarea de a le adecva unui limbaj din ce în ce mai amplu și mai nuanțat, dincolo de decorativ. Drumul duce din nou spre manifestări complexe, spre instalație (Mircea Spătaru, Vasile Cercel, Cornel Ailincăi, Mircea Popescu, Arina Ailincăi) și chiar acțiuni, în care ceramica poate la un moment dat să nici nu mai intereseze, și chiar studiul materialității trece în plan secund (Alexandru Antik, Nicolae Onucsan).

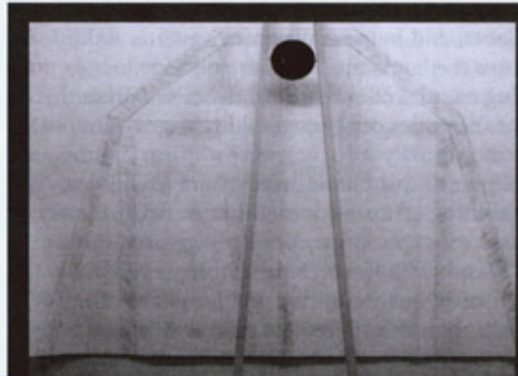
De altfel, una dintre caracteristicile ultimelor decenii este tocmai interdisciplinaritatea, utilizarea unor tehnici care din auxiliare devin autonome (fotografia, filmul). Fotografia și diapozitivul sunt utilizate în studiile formale și pedagogice ale grupului Sigma încă din anii '70. Pe altă direcție, legată de introspecția subiectivă sau de imaginea realistă, fotografia intră în preocupările lui Ion Grigorescu și ale tinerilor afirmați în deceniul nouă (Iosif Kiraly, Dan Mihaltianu, Marilena Preda Sanc, Dorel Găină, Aniko Gerendi, Gheorghe Rasovszky, Teodor Graur, Radu Igaszag etc.), artiști preocupați de toate noile medii. Filmul de artist devine și el un teren important pentru experimente (filmografia grupului Sigma, cu celebra instalație cinematografică Multivision, filmele lui Șerban Epure, Ion Grigorescu, Radu Igaszag, Olimpiu Bandalac, ale Getei Brătescu, Wande Mihuleac și ale grupului experimental Kinema Ikon din Arad, condus de Gheorghe Sabău etc.). În mod firesc, cei care practică filmul vor începe să se preocupe în anii '90 de arta video, din ce în ce mai mulți artiști optând pentru acest mediu (Geta Brătescu, Radu Igaszag, Alexandru Solomon, grupul subREAL, Sorin Vreme, Marilena Preda Sanc, Sandor Bartha, Jozsef Bartha, Laszlo Ujvarossy, Matei Bajenaru).

Un caz dintre cele mai fascinante și inedite de creație, în care regăsim preocuparea tehnică pentru obiect și interdisciplinaritate, îl constituie cercetările lui Constantin Baciu, grafician de factură tradiționalistă. În anii '70 și '80, el se interesează de studiul unor surse nonconvenționale pentru energie, de principiile mișcării, de o tehnicitate la limita utopiei. Însă demersul său stă, ca și multe dintre cele deja pomenite, sub semnul conceptualismului.

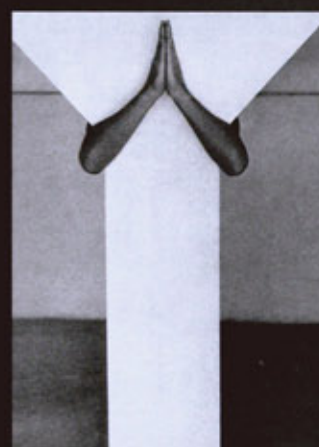
Conceptualismul, care guvernează mare parte dintre fenomenele novatoare ale deceniilor opt și nouă, succede direcțiilor abstracte, dar aria de acoperire este mult mai largă. De la el se revendică direcțiile ce se preocupă de semn, de relația dintre semnificat și semnificant. Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Sorin Dumitrescu, Andrei Oișteanu sunt interesați de semiotică, la fel cum artiștii timișoreni își caută motivațiile în teoria informației, în psihologia formei și comunicării; Paul Neagu este inspirat de structuralismul lui Chomsky. Se caută limbaje paralele și interdisciplinaritatea depășește cadrul estetic al convergenței și interferenței

genurilor pentru a se aventura în zone de gândire diferite (cibernetică - Șerban Epure, Adina Caloenescu; fizică - Constantin Baciu; arhitectură, design - Dragoș Gheorghiu). Preocupările lui Șerban Epure pentru comunicarea dintre limbajul matematic (cibernetice) și limbajul artei vizuale răspund unor tentative insistente, prin care noile sisteme și tehnologii de matematizare-computerizare-informatizare a experienței intelectuale și spirituale pătrund insistenț în câmpul esteticii (eseurile lui Abraham Moles, dedicate artei și ordinatului, sunt traduse în această perioadă). Direcția unei arte informatizate o regăsim în deceniul zece, practică de artiști ca Alexandru Patatics, Sandor Bartha și Josef Bartha, dar ordinatorul a devenit un instrument pentru o artă cu alt tip de reflexivitate, și nu sursa unui model de limbaj. Arta își asumă solidaritatea cu spiritul științific, relația cea mai fecundă pentru a genera experimentalul. Pe de altă parte, conceptualismul caracterizează și multe dintre primele experimente din domeniul acțiunii (cele ale grupului Sigma din anii '70, happening-urile lui Paul Neagu, Iulian Mereuță și Mircea Florian). Un loc special ar trebui rezervat comportamentului frondeur al lui Andrei Cădere, care în anii '70 parazitează cu obiectele sale (din ciclul „Bastonul”) expozițiile unor artiști consacrați în galeriile pariziene. Premise conceptualiste au și acțiunile lui Decebal Scriba, care utilizează alfabetul și sistemele și codurile de semne: peisajul, trupul uman sau obiectele depozitare de conotații culturale, ghemul-labirint sau oglinda, pentru cicluri de imagini fotografice și de urme lăsate după consumarea acțiunii, de obicei solitare, „de atelier”, cu public restrâns. O parte dintre teme, întocmai ca și sistemul de explorare, combinând acțiunea și mediurile de fixare în imagine a urmei - desen, fotografie, film - este frecventată în aceeași perioadă de Wanda Mihuleac. Artista conferă o nuanță implicativă mai puternică și experiențelor imagistice pornite din body-art, și instalațiilor din tema „Tautologiiilor”, care continuă să exploreze mai cu seamă teritoriul intermedialității, analizând structurile și modul de funcționare a limbajului. Tot din corpusul generos al conceptualismului se desprind demersurile lui Horia Bernea, participant în 1971 la Bienala Tineretului de la Paris, cu ciclurile „Haltere pentru umăr” și însemnările grafice și textuale intitulate „Despre o anume dezordine”. El va evolua

spre un tip de analiză în care realismul observației și



31) Dragoș Gheorghiu și Viorica Slădescu, Proiectul Siracuza /The Siracuza Project, 1982



30) Decebal Scriba, Semne/Signs, 1974

combination of several disciplines, is the research of Constantin Baciu, a traditional graphic artist. During the 1970's and 80's, he becomes interested in the study of various non-conventional sources of energy, of principles of movement, of the technicality at the limit of utopia. His approach remained, however, as did many others already mentioned, at the stage of conceptualization. This conceptualization, which governs a large part of the innovative phenomena of the 1980's and 90's, succeeds the abstract directions, but the area covered is much vaster. From it issue forth the directions which are preoccupied with the sign as well as with the relation between the significant and the meaningful. Artists such as Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Sorin Dumitrescu, Andrei Oisteanu appear interested in semiotics, in the same way that the Timisoara artists were searching for motivations in the theory of information, in the psychology of forms and communication, and Paul Neagu is preoccupied by Chomsky's Structuralism. A parallel language is sought and the combination of several disciplines goes beyond the esthetic framework of the convergence and the interference of genres so as to venture into a different area of thinking (Cybernetics - Serban Epure, Adina Caloinescu; Physics - Constantin Baciu; Architecture and Design - Dragos Gheorghiu). The preoccupations of Serban Epure for communication between the mathematical language (Cybernetics) and language of visual arts respond to various insistent attempts, through which new systems and technologies of mathematization - computerization - informatization of the intellectual and spiritual experience transcend more insistently into the field of esthetics (Abraham Moles, with his essays dedicated to art and the computer, is translated during this period). The direction of an Informational art can be found again in the 1990's, practiced by artists such as Alexandru Patatics, Sandor Bartha, Josef Bartha, Alexandru Antik, but here the computer is already an instrument for an art of another kind of reflexivity, and not the source of a new model of expression. Art takes on solidarity with the scientific spirit, the most fertile relation to generating the experiment. On the other hand Conceptualism also characterizes many of the first experiments in the area of action (those of the Sigma Group of the 1970's, Paul Neagu, Iulian Mereuta and Mircea Florian's Happenings). Decebal Scribal's actions also have conceptualist premises in which he uses the alphabet, and in general signing systems and codes. He also uses the landscape, the human body, or objects containing cultural connotations, the clew-labyrinth or the mirror, for the cycles of photographic images of traces of consumed action, usually solitary, „of workshop”, with a limited public. A part of this theme, as a system of exploration, combining action with methods of fixing traces in the pictures - drawing, photography, film, are used in this same period by Wanda Mihuleac. However, she accords a much more implicative nuance to the visual experiences, starting from Body-art and Installations on the theme „Tautologies” which continues to explore more closely the intermedia territory, analyzing structures and the operating

methods
of
language.
A special

place must be reserved for the rebellious and unconventional behaviour of Andrei Cadere. In the 1970's he exhibited his objects (from the cycle „The Walking Stick”) in a parasitic manner in the exhibitions of several consecrated artists in Parisian galleries. From this very generous body also come the approaches of Horia Bernea, participant in the Paris Youth Biennial in 1971, in the conceptualist section (together with Serban Epure and Paul Neagu), with the cycles „Shoulder Straps” and their graphic and textual meanings about „A Certain Disorder”. He will evolve towards a type of analysis in which the realism of observation and Expressionism will meet in a landscape that will lead towards the most profound motivations of tradition, those of Christian philosophy. But this path towards a religious philosophy originates most naturally from Conceptualism. Its relationship with the object is also symptomatic, beginning with spectacular experiments with bi-dimensional objects (Zmee, Lanci), leading to the image (in plan), with traditional cultural connotations, connected to the morphologies of religious art (Praporii). All of these premises offered by Conceptualism, by the new poetics of the object, hypertrophic in the ambient and the Installation, by the interest for new techniques and the diversity of the relationship as well as the recurrence of Realism, are found in the preoccupations of the generations asserting themselves during the 1980's and 90's. The artists who began during the exhibitions of Workshop 35 (organized by Mihai Driscu, Horia Bernea, Wanda Mihuleac, Radu Procopovici, Ana Lupas, Ion Grigorescu, Magda Carneci, Mircea Oliv, Anca Vasiliu, Calin Dan) are characterized by mobility, by the diversity of the methods, by the actuality of the information and the simultaneousness of the experiments used.

They seem just as preoccupied by esthetic ideologies intersecting with political ideologies and social research, by the possibilities of the extension of the media, by the adaptability of expression in relation with the continuously new problems raised by the historic context and cultural information. They are receptive to tensions revolving around esthetic ideologies which are emphasized during the new decade, linked to the theory of information, of new



33) Dan Perjovschi
Transfiles, 1995



34) Cosmin
Paulescu
Dublu
portret/
Double
Portrait,
1995



32) Marilena Preda Sănc
Algoritmi ai
puterii/Algorithms of
Power, 1995

expresionismul se întâlnesc într-un peisagism ce va conduce spre motivațiile cele mai profunde ale tradiției, cele ale filosofiei creștine. Iar drumul acesta spre o filosofie religioasă decurge cel mai firesc din conceptualism. Este simptomatică și relația cu obiectul, care debutează prin experimente spectaculoase cu obiecte tridimensionale (Zmee, Lanci, Praporul-umbrelă, Intersecții), pentru a conduce la imaginea în plan, cu conotații culturale tradiționale, legate de morfologiile artei religioase (Praporii). Toate aceste premise oferite de conceptualism, de noile poetici ale obiectului hipertrofiat în ambient și instalație, ca și recurența realismului, se regăsesc în preocupările generațiilor afirmate în anii '80 și '90. Artiștii care debutează în expozițiile Atelier 35 (organizate de Mihai Driscu, Horia Bernea, Wanda Mihuleac, Radu Procopovici, Ana Lupas, Ion Grigorescu, Magda Carneci, Mircea Oliv, Anca Vasiliu, Călin Dan) se caracterizează prin mobilitate, prin diversitatea mijloacelor, prin actualitatea informației și simultaneitatea experimentelor practicate. Ei par la fel de preocupați de ideologiile estetice la intersecție cu cele politice și cercetarea socială, de posibilitatea extensiei mediatice, de adaptabilitatea limbajului față de problemele mereu noi puse de contextul istoric și de informațiile culturale. Ei sunt receptivi la tensiunile din jurul ideologiilor estetice ce se precizează în deceniul nouă, legate de teoria informației, de noile subiectivisme, de noile forme ale unei arte narative, în fine, de tot complexul de stiluri și genuri dependente de mișcarea sincronistă.

Am văzut mulți dintre acești tineri practicând un realism în comunicare cu bad-painting-ul sau cu expresionismul, un realism ce coboară uneori în social, alteori în biologic. Granițele câmpului tematic devin din ce în ce mai permeabile. Nu toate aceste manifestări se situează în câmpul experimental, dar ne aflăm pe un teren fertil pentru experiment. Subiectul, un câmp explorat insistent în



35) Nicolae Onuscan
Istoria ruginii de la origini și până azi/
The History of Rust, 1993



36) Marian Zidaru
Chitul lui Iona/Ionah's
Whale, 1995

intimitatea sa, este mobilul investigării unor artiști foarte diferiți. Dan Mihălițianu și Dorel Găină creează instalații și acțiuni introspective. Înainte de a descoperi socialul ca sursă de comentariu, Dan Perjovschi practică arta autoreferențială. Marilena Preda Sănc este preocupată de complexitatea articulării biologice, psihice și sociale a eului. Lia Perjovschi, cunoscută pentru performanțele sale, abordează fără menajamente eul și comportamentul social. Roxana Trestioreanu folosește ca referință eul intim în instalații intermedia. Sandor Bartha și Laszlo Ujvarossy urmăresc identitatea subiectului în contextul depersonalizant al comunicării mediatizate. Pentru toți acești artiști, eul și subiectivitatea nu constituie generatorul unor gesturi autoconfesive, ci un teritoriu al cercetării, chiar dacă nu ne aflăm în fața unei observări detașate. Ceea ce domină acțiunile lor introspective este cadrul propus, controlat, al incursiunii. Este locul să remarcăm că, pentru cei care practică fotografia, filmul, arta video, mail-art-ul ca extensie a comunicării artistice și, desigur, genurile tradiționale, instalația și acțiunea sunt modurile de manifestare predilecte tocmai pentru complexitatea comportamentală pe care o presupun. Tânăra generație afirmată în anii '90 se formează în acest climat, iar creațiile lor se remarcă prin încercarea de a găsi soluțiile originalității mai ales în infuzarea unui conținut specific unor manifestări pentru care interferența mediatică și echivalența limbajelor nu mai constituie o noutate. Este vorba de Alexandru Patatics, Matei Băjenaru, Tudor Vreme, Mirela Dăuceanu, Ecaterina Orbulescu, Aurora Dediu, Cosmin Paulescu, Ștefan Cios.

Am văzut cât de nuanțată este evoluția obiectului artistic supus diverselor experimente. Acțiunea (performance) cunoaște o evoluție de motivații și mijloace la fel de diverse și de captivante. Ea debutează cu experimentalismul pur având un caracter de studiu practicat de membrii grupului timișorean Sigma și cu happening-ul cu motivații filosofice al lui Paul Neagu (anii '70). Un capitol aparte îl constituie itinerariile culturale ale lui Mihai Olos (ciclul O statuie umblă prin Europa, Întâlnire cu Gaudi, Întâlnire cu Beuys - anii '70) și Andrei Cădere (Drumetul de la Cassel). În anii '80 un grup bucureștean (Wanda Mihuleac, Andrei Oisteanu, Dan Mihălițianu, Teodor Graur, Iosif Kiraly, Călin Dan) realizează acțiunea intimistă house pARTY. Asumarea conținutului social și politic apare la Teodor Graur, Alexandru Antik, grupul subREAL și Dan Perjovschi. Marian Zidaru încarcă socialul cu un element religios. Această implicare politică este anunțată de manifestările din 1986 de la Sibiu, interzise de cenzură. Ultimul deceniu recuperează aproape toate sursele genului, explorând realitatea istorică, culturală, religioasă, socială și chiar subiectivă. Un caz special de „artă sociologică” care să contribuie la o imagine mai completă a deceniului opt o constituie o serie de fenomene interesante ce s-au produs în zona de interferență a artei cu industria. În 1971, sculptorul Vigh Istvan a antrenat muncitori de la Uzinele Suceava în experimente formale creative cu piese industriale. În 1973, colectivul format din pictorii Corneliu Vasilescu și Lucian



37) Teodor
Graur
Bridge,
1986

subjectivisms, of new forms of a narrative art, in the end to the entire body of styles and genres dependent on the synchronistic movement.

We have already seen many among these young people practicing a Realism in communication with Bad-painting or in the meeting with Expressionism, a Realism which descends sometimes into the social, and other times into the biological. The borders of the field become more and more permeable. Not all of these manifestations are to be found in the experimental field, but we find ourselves on a fertile ground for the experiment. The subject, a field insistently explored in its intimacy, is the motivation for investigations of very different artists, such as Dan Mihaltianu, with introspective Installations and Actions; Dorel Gaina and Dan Perjovschi (before the discovery of the social as a source for commentary); Marilena Preda Sanc, preoccupied with the complexity of biological, psychological and social expressions of the ego; Lia Perjovschi, known for her performances which approach the ego and social behaviour without gentleness; Roxana Treioreanu who uses as reference the intimate ego in media Installations; Sandor Bartha and Laszlo Ujvarossy who follow the identity of the subject in the de-personalized context of mediated communication. For all these artists, the ego and subjectivity do not constitute the generator of several self-confessional gestures, but a territory for research, of exploration, even if we are not in front of detached observations. What dominates in their introspective actions is the proposed, controlled framework of the incursions.

It is apt to mention here that for many of these artists who work with photography, film, video art, mail-art as an extension of artistic communication, and of course, traditional genres, the Installation and Action are favourite methods of manifestation, precisely because of their behavioural complexity. The young generation, Alexandru Patatics, Matei Bajenaru, Tudor Vreme, Mirela Dauceanu, Ecaterina Orbulescu, Aurora Dedi, Cosmin Paulescu, Stefan Cios, coming out during the 1990's develops in this climate, and their works stand out due to the attempt to find solutions to originality, particularly through the infusion of a specific content into various manifestations for which the interference of the media and the equivalence of expression no longer constitutes a novelty. We have seen how nuanced the evolution of the artistic object is when submitted to various experiments. Action benefits from an evolution of motivations and methods as varied and captivating, from pure experimentalism with a character of study practised by the members of the Timisoara Group, to Paul Neagu's Happening with philosophic motivations (1970's), to the cultural itineraries of Mihai Olos (A Statue roams through Europe, Meeting Gaudi, Meeting Beuys, 1970's), and Andrei Cadere (The Wanderer from Cassel). This same thing is true of the passage through intimacy during the 1980's by the Bucharest group (Wanda Mihuleac, Andrei Oisteanu, Dan Mihaltianu, Teodor Graur, Iosif Kiraly, Calin Dan) with House Party, the shouldering of the social and political content (Teodor Graur,

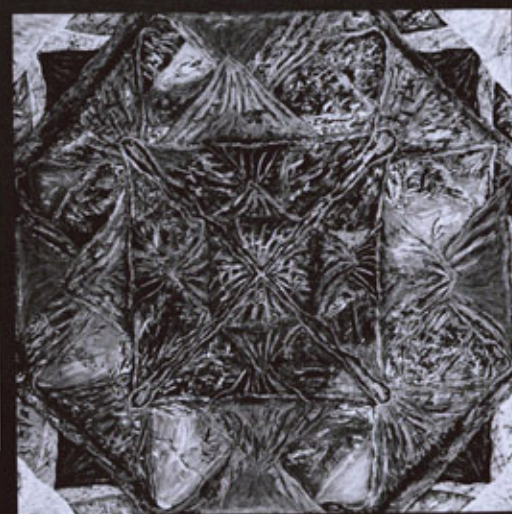
Alexandru Antik, subREAL, Dan Perjovschi) and the religious (Marian Zidaru). This political involvement is also announced by the manifestations in 1986 in Sibiu, otherwise forbidden by the censorship. The last decade recovers almost all sources of the genre, exploring historical, cultural, religious, social and even subjective reality. A special case of „sociological art” which affords a wider panorama of the problems of the 1980's is a series of interesting phenomena which occurred in the area of the intersection between art and industry, not within the areas of experienced industrial design, but as a phenomenon of sociological art. In 1971, the sculptor Vigh Istvan trained workers in the Factories of Suceava in formal, creative experiments with industrial parts produced. In 1973, the collective composed of the painters Corneliu Vasilescu and Lucian Georgescu, the psychologist Catalin Mamali, and the art critic Alexandra Titu experimented with the transformation of space in a productive area of the Barlad Bearing Factory through a vast action of psycho-sociological investigation which yielded an artistic ambient.

We are witnessing a vast movement of esthetic ideas put in value and even catalysed by a series of exhibitions with a programme, organized by critics and artists directly involved in the genesis of the artistic phenomenon (Dan Haulica, Mihai Driscu, Coriolan Babeti, Wanda Mihuleac, Horia Bernea, Paul Gherasim, Ion Grigorescu, Ana Lupas, Calin Dan, Magda Carneci, Ilie Boca, Imre Baasz, Stefan Savastre, Anca Vasiliu, Liviana Dan, Erwin Kessler).

The exhibitions „Art and energy” (1974, Bucharest), „Art and the city” (1975, Bucharest), „The Study” I and II (1978, 1982, Timisoara), „The Writing” (1980, Bucharest), „Medium” (1981, 1992, Sfantu Gheorghe), „Geometry and sensibility” (1982, Sibiu), „Expression of the human body” (1982), „The place - hearth and metaphore” (1983, Bucharest), „The Mobile-Photography” (1985, Baia Mare), „Alternatives” (1987, Bucharest), „Medium” II (1992, Sfantu Gheorghe), „Ex Oriente Lux” (1993, Bucharest), „01010101” (1994, Bucharest), „Media Culpa” (1995, Bucharest) foster the active, theoretical spirit, in which the local cultural syntheses are prepared. The exhibitions of the Workshop 35 will unveil particularly the mobility of the young artists, their inter-media availability and their rebellious spirit. In the last decade, the inter-media and performance festivals in Timisoara, Arad, Lacul Sfanta Ana, the combination of fine arts, performance and street theatre in Bistrita, express the dynamic character of a culture which is committed to adapt less accessible genres or to reconsider the border of artistic communication in a synchronized dialogue with postmodernism.

I have left to last the commentary of that body of phenomena which leads towards autochthon syntheses, based more on recovery of the deeper levels of tradition. This attitude operates simultaneously with the synchronistic one.

Often artists who are aware of the movement of the universal idea and present in



39) Horia Bernea
Prapor/Vexillum, 1987



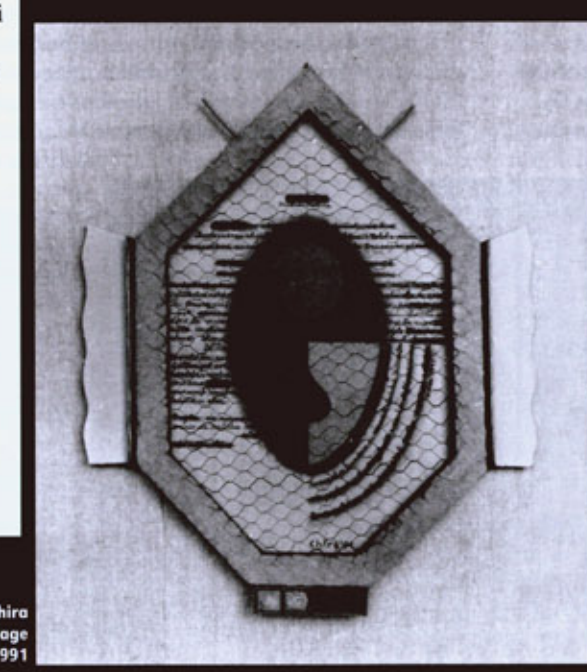
38) Constantin Flondor
Relief Faină/Relief -
Flour, 1986

Georgescu, psihologul Cătălin Mamali și criticul de artă Alexandra Titu au experimentat transformarea spațiului dintr-o secție productivă a Uzinelor de rulmenți Bârlad. Etapele experimentului au constat dintr-o acțiune de investigație psihosociologică și elaborarea unui ambient artistic.

Asistăm la o mișcare amplă de idei estetice puse în valoare și chiar catalizate de o serie de expoziții cu program, organizate de critici și artiști implicați direct în gena fenomenului artistic (Dan Hăulică, Mihai Drîșcu, Coriolan Babeți, Wanda Mihuleac, Horia Bernea, Paul Gherasim, Ion Grigorescu, Ana Lupaș, Călin Dan, Magda Cărneci, Ilie Boca, Imre Baasz, Ștefan Sevastre, Anca Vasiliu, Liviana Dan, Erwin Kessler). Expozițiile „Artă și energie” (București, 1974), „Arta și orașul” (București, 1975), edițiile „Studiul” I și II (Timișoara, 1978, 1982), „Scrierea” (București, 1980), „Medium” (Sfântu Gheorghe, 1981, 1992), „Geometrie și sensibilitate” (Sibiu, 1982), „Expresia corpului uman” (1982), „Locul - vatră și metaforă” (București, 1983), „Mobilul-Fotografia” (Baia Mare, 1985), „Alternative” (București, 1987), „Ex Oriente Lux” (București, 1993), „01010101” (București, 1994), „Media Culpa” (București, 1995) întrețin spiritul teoretic activ în care se pregătesc sintezele culturale locale. Expozițiile Atelierului 35 vor surprinde mai ales mobilitatea artiștilor tineri, disponibilitatea lor intermedială și spiritul de frondă. În deceniul ultim, festivalurile intermedia și de performance de la Timișoara, Arad, Lacul Sfânta Ana, cele interferente de plastică, performance și teatru stradal de la Bistrița, exprimă caracterul dinamic al unei culturi decisă să aclimatizeze genuri mai greu accesibile sau să reconsidere granițele comunicării artistice în dialog sincronizat cu problematica postmodernismului.

Am rezervat în final comentariul aceluși complex de fenomene care duc la sintezele autohtone, bazate mai cu seamă pe recuperarea celor mai profunde niveluri ale tradiției. Această atitudine operează simultan cu cea sincronistă. De multe ori, artiștii, atenți la mișcarea de idei universală și aflați în centrul innoirilor de limbaj, sunt cei care asigură anvergura mișcării de sinteză. Spre sinteză converg interesul pentru ideologiile abstracției (Paul Gherasim, Marin Gherasim), direcțiile conceptualiste (Horia Bernea, Constantin Flondor) și premisele realiste (Ion Grigorescu). Tradiția zonală este stratificată, iar modul de abordare, de la sentimentul creștin și conștientizarea dogmatică a acestui spirit (grupul Prolog, Sorin Dumitrescu) la pitorescul istoric al grupului subREAL („Draculand”), relevă complexitatea relațiilor cu patrimoniul local. Referința la tradiție redevine foarte actuală din perspectiva postmodernismului.

Revenim la o scurtă privire cronologică. Am văzut motivațiile abstracționismului practicat în anii '60 în dependență cu formalismul constructivist și purist european. Ar fi însă inexact să motivăm suspiciunea față de realism și figuratie ce

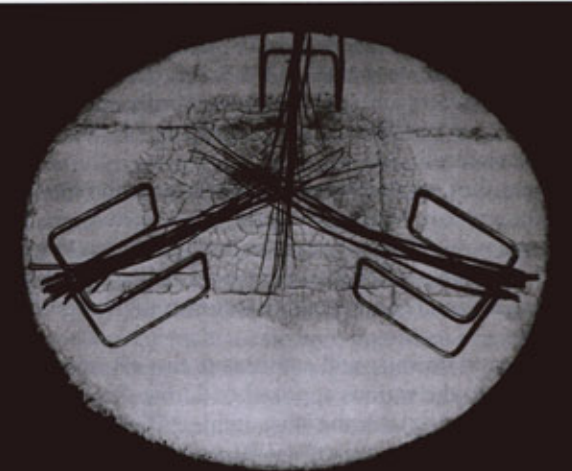


41) Alexandru Chira
Pasărea colivie/The Cage
Bird, 1991

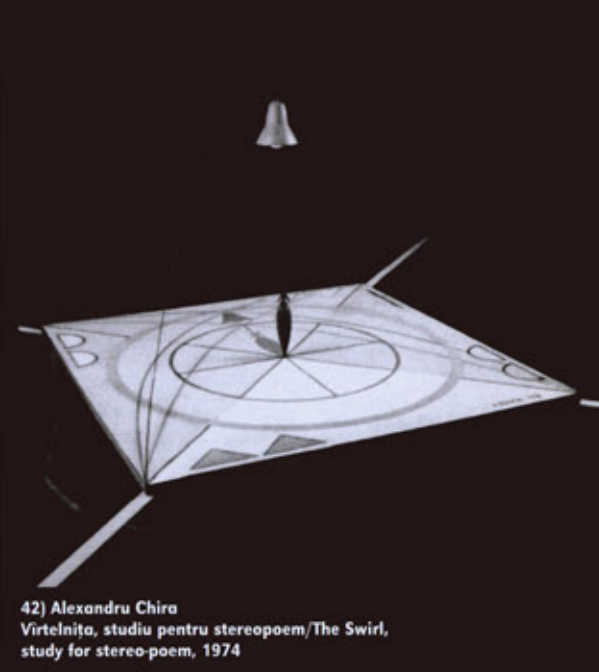
domină deceniul șapte, exclusiv ca reacție la realismul socialist sau ca efect al unei dorințe de sincronizare cu modelele occidentale ale epocii. Repulsia față de realism se datorează în mare parte și unui fond atitudinal mult mai vechi, al tradiției bizantine și, încă mai profund, cel al unui filon transistoric, transparent și prezent ca element viu încă operant în cultura populară țărănească. Unele dintre cele mai interesante demersuri ale anilor '60 sunt cele ale lui Mihai Olos. El abordează pe de o parte constructivismul ca tip de abstracție, utilizând elemente ale morfologiilor folclorice, și, pe de altă parte, practică happening-ul în relație cu gestica rituală și magică din tradițiile locale rurale. El este un artist informat la nivel european, dar operează din primul moment în virtutea unui spirit de sinteză. Aceleași surse europene și locale utilizează și Ana Lupaș, care se inspiră pentru instalațiile sale din anii '60 și '70 din comportamentul și nucleul de semnificații ale civilizației țărănești. Pentru un scurt moment, George Apostu apelează la structurile sculpturii țărănești, putând fi considerat reper esențial al noii gândiri formale și simbolice.

Recursul la modelul folcloric poate fi semnalat și în creațiile experimentale coregrafice și muzicale ale acestor decenii.

Universul rural va continua să furnizeze substanță referențială unor demersuri diferite în anii '80 și '90, culminând cu marele ambient-instalație, Muzeul Țăranului Român, opera lui Horia Bernea, artist preocupat de interacțiunea dintre modurile de operare actuale derivate din conceptualism și filonul tradițional național. Din 1991 Horia Bernea este directorul acestei instituții. Câteva expoziții vor fi



40) Cristian Poroschiv
Obiect/Object, 1982



42) Alexandru Chira
Virtelnița, studiu pentru
stereopoem/The Swirl,
study for stereo-poem, 1974

the centre of the renewal of expression, are those who ensure the scope of the synthesis movement. The interest for the ideologies of abstraction (Paul Gherasim, Marin Gherasim), the conceptualist directions (Horia Bernea, Constantin Flondor), and the realist premises (Ion Grigorescu) converge towards synthesis. The regional tradition is stratified while the method of approach, from Christian sentiment and dogmatic consciousness of this spirit (Prolog Group, Sorin Dumitrescu) to the historic picturesqueness of the subREAL Group („Draculaland”), raises the complexity of the relations with the local patrimony and reference to it becomes once again very current from the postmodernist perspective.

We return to a short chronological overview. We have seen motivations of abstractionism practiced during the 1960's dependent on constructivist and purist European formalism. It would however be incorrect to justify the suspicion in relation to realism and figuration which dominate the 1970's, exclusively as a reaction to socialist realism or as an effect of a desire to synchronize with the Western models of the epoch. The repulsion related to realism is due in large part to a much older attitudinal background, of byzantine traditions and, even deeper, that of a transhistoric, transparent strata, present as a living, yet still operative element in popular peasant sculpture. Some of the most interesting approaches of the 1960's are those of Mihai Olos. On the one hand he approaches Constructivism as a type of abstraction, using elements of folkloric morphologies. On the other he practices the happening in relation with ritual and magic gesture from local rural traditions. He is an informed artist at the European level, but operates from the first moment in virtue of a spirit of synthesis. Let us recall his happenings 25 (Baia Mare, 1969), Gold and Wheat (Herja Mine, 1972), The Earth (Cuhea, 1973), Dedechiul (Giessen, 1978). These same European and local sources are used also by Ana Lupas in her installations during the 1960's and 70's which modernize textile arts, inspired by the behaviour and the nucleus of meaning of the peasant civilization.

For a short while George Apostu calls on the structures of peasant sculpture. His work can be considered as an essential reference point for new formal and symbolic thinking.

The recourse to the folkloric model can be noted also in the experimental choreographic and musical works of these decades.

The rural universe will continue to furnish referential substance to the various approaches during the 1980's and 90's, culminating with the large ambient installation, the Museum of the Romanian Peasant, work of Horia Bernea. Always preoccupied with the interaction of the current modes of operation derived from conceptualism and the national traditional strata, he becomes Director of this institution in 1991.

Several exhibitions will be dedicated to the crossing of the modern and tradition in the world of the village and the reflection of popular culture and the universe of the peasant

in modern art. Many artists will attempt this as a source of morphology (Gheorghe Iliescu-Calinesti, Ovidiu Maitec, Claudiu Filimon). But only those searching to recover the entire dimension of this version of society, an alternative along the path of disappearance in the contemporary civilization, belong to an experimental direction (Ion Grigorescu, Paul Gherasim). The most spectacular and highly complex recovery is produced in the work of Alexandru Chira, who elaborates from his debut at the beginning of the 1970's for nearly three decades, a project concretized in stages of drawing, painting, film, object, textile, and in the 1990's in a vast magical-mnemo-technical-utopian installation of the village (Tauseni) as an entity containing the universal model. This traditional stratum will be ever present. In each of these decades there exists creative tension between the experiment linked to a technical world with its scientific premise and the peasant model.

The other dimension of tradition, which operates primarily at the end of the 1970's as an alternative to the whole of the universal problems, is the byzantine model. It is recovered as a formal source in the 1980's by Marin Gherasim, Cristian Paraschiv, Stefan Ramniceanu, or as an opening towards a reactualizing Christian ideology, with methods of expression belonging to Western tradition. Here we are referring to the landscape painting of the Prolog Group. A separate place is occupied by the explorations into comparative artistic anthropology and iconic archeology of Sorin Dumitrescu. These explorations from the platonic premise of formal degradation in relation to the absolute model highlighted by the icon and to which his concrete reality and realist representations and modernist post-Picassoian are merely inevitable deformations.

A spectacular case of absolutism of several very old Christian spiritual traditions, formulated into an acute postmodern expression is that of Marian Zidaru, author of a Christian workshop, within the framework of religious architecture and daily behaviour in which ritual and esthetics merge.

Landscape painting, which is probably the most used genre of modern Romanian art, is reinvested with a prospective character by the Prolog Group. It is no longer the reflex of paradisiacal or hedonistic nostalgia, nor a pretext for a pure painting, but the result of serious contemplations, taken on again as a path towards truth. Although the methods are, as I said, those elaborated by Western post-Renaissance practice of observation and representation, it is now invested with the function of the icon, the revealed face of divine harmony.

Horia Bernea is the artist par excellence of this transition from an area of profane interest for reality who, while practicing landscape painting, arrives at this ultimate dimension of reality. The synthesis operates in this case in a highly complex manner, rallying the level actuality with different steps (as temporal depth) of these traditions that define a certain specific spirituality. Certainly this is a symptom of postmodernism which precisely opposes the interest in cultural

dedicate interferenței dintre modern și tradiție în lumea satului și reflectării culturii populare și universului țărănesc în arta modernă. Mulți artiști le vor aborda ca sursă de morfologii (Gheorghe Iliescu-Călinești, Ovidiu Maitec, Claudiu Filimon), dar aparțin direcției experimentale doar cei care caută să recupereze întreaga dimensiune a acestei versiuni de societate - alternativă pe cale de dispariție în civilizația contemporană. Cea mai spectaculoasă și complex semnificativă recuperare se produce în opera lui Alexandru Chira care, de la debutul său de la începutul anilor '70, elaborează pe parcursul a aproape trei decenii un proiect concretizat în etapele desenului, picturii, filmului, obiectului, textului și, în anii '90, într-o amplă instalație magico-mnemo-technico-utopică a satului (Tăușeni) ca entitate ce conține modelul universal. Acest filon tradiționalist va fi mereu prezent: în fiecare din aceste ultime decenii există tensiunea creatoare dintre experimentul legat de o lume tehnicistă cu premise științifice și modelul țărănesc.

Cealaltă dimensiune a tradiției, ce operează mai ales începând de la sfârșitul anilor '70 ca alternativă la ansamblul de probleme universale, este modelul bizantin. El este recuperat ca sursă formală în anii '80 de Marin Gherasim, Cristian Paraschiv, Ștefan Râmnicăneanu, sau ca deschidere spre o ideologie creștină reactualizantă, cu mijloace de limbaj ce aparțin tradiției occidentale - ne referim la peisajismul lui Horia Bernea și al grupului Prolog: Paul Gherasim, Constantin Flondor, Horea Paștina, Mihai Sărbulescu, Sorin Dumitrescu, Ion Grigorescu. Un loc aparte îl ocupă explorările de antropologie artistică comparată și de arheologie iconică ale lui Sorin Dumitrescu. El pornește de la premisa platonică a degradării formale față de modelul absolut relevat de icoană, și față de care atât realitatea concretă cât și reprezentările realiste și moderniste postpicassiene nu sunt decât inevitabile deformări.

Un caz spectaculos de absolutizare a unor tradiții spirituale foarte vechi creștine formulate într-un limbaj acut postmodern este Marian Zidaru, autorul unui atelier de lucru creștin, în cadrul unei arhitecturi religioase și unui comportament cotidian în care ritualizarea și estetizarea converg.

La grupul Prolog, peisajismul însuși, care este probabil cel mai uzat gen din arta românească modernă, se reinvestește cu un caracter prospectiv. El nu mai este reflexul unei nostalgii paradisiace sau hedoniste, dar nici pretext pentru o picturalitate pură, ci rezultatul unei contemplații grave, din nou asumate ca un drum spre adevăr. Deși mijloacele sunt cele elaborate de practica postrenascentistă occidentală a observației și reprezentării, peisajul este acum investit cu funcția icoanei, este chip revelat al armoniei divine. Artistul relevant prin excelență pentru această translație din zona unui interes profan pentru realitate, și care practicând peisajul ajunge la această dimensiune ultimă a realității este Horia Bernea. Sinteza operează în acest caz foarte complex, antrenând nivelul actualității, cu trepte diferite (ca profunzime temporală) ale acestor tradiții ce definesc o anume

spiritualitate specifică. Acesta este un simptom al postmodernismului. El opune interesul pentru identitatea culturală, pentru diferențiere și alteritate, tendinței internaționaliste a modernismului, exprimată de purismul formal și de căutarea uniformității la nivelul structurilor profunde.

Experimentul produs în această zonă a definirii autohtoniei ca predispoziție spirituală și discernământ selectiv față de problematica internațională a trebuit să se delimiteze permanent în deceniul nouă de eforturile cu mobil politic de a acredita tipologiile unei culturi convențional-naționale. Un spirit proletcultist prelungit, subminând valoarea prin kitsch politic, prin iconologie retorică, prin formă academizată, trasează în anii '80 teritoriul unei producții de o compactă inerție culturală. Direcțiile experimentalismului nu epuizează încercările de a opune valoarea autentică valului de mediocritate cu motivație naționalistă - dar acesta este subiectul unei alte cercetări. Relația experiment-tradiție asumată pare paradoxală, dacă nu chiar acoperind o radicală incompatibilitate. Tocmai aici se situează deschiderea acestui concept pentru care, spre deosebire de avangardă, trecutul nu este o masă inertă frânând lineara aventură a progresului. Tradiția nu este termenul predilect al unei agresiuni critice distructive, ci constituie una din părțile considerabile ale realității - la fel de fascinantă ca oricare dintre celelalte teritorii. Firește, mobilul artiștilor care încearcă redefinirea, nu doar plauzibilă, ci coerentă și operantă a unei identități culturale, nu este exclusiv experimentalul. Acești artiști aparțin însă zonei experimentale prin interesul pentru câmpul de probleme abordat nici retoric, și nici sentimental (subiectivism retorizat), ci cu instrumentarul lucid ce impune și își asumă termenii teoretici ai unei atitudini. Iar mijloacele utilizate sunt experimentale dincolo de convenționalitatea aparentei, tocmai intrucât utilizează și comentează destinul și funcționalitatea convențiilor.

Expresie a libertății conceptuale maxime, experimentul este, în condițiile concrete ale culturii noastre, un teren în care se confruntă ideologii la fel de susceptibile de a fi dogmatizate și de a absolutiza faciesul modern/postmodern al culturii la un moment dat. Ele sunt: expresia unui dogmatism străin, respins la fel de profund de toate tipologiile (realismul socialist invocat); deschiderea mitizată a sincronismului spre modele de maximă actualitate ale unor culturi cu premise economice, tehnologice, istorice specifice diferite; reîntoarcerea spre premisele spirituale pe care s-a construit și prin care a persistat ființa națională în timpul istoric. Fiecare dintre aceste blocuri atitudinale absolutizate poate scleroza devenirea unei culturi. Dar tocmai luciditatea abordării și suspiciunea definitorie pentru convenție și pentru dogmatism fac din experiment instrumentul ideal al deconstrucției lor, iar din experimentalism atitudinea prin care o cultură își poate păstra specificitatea.

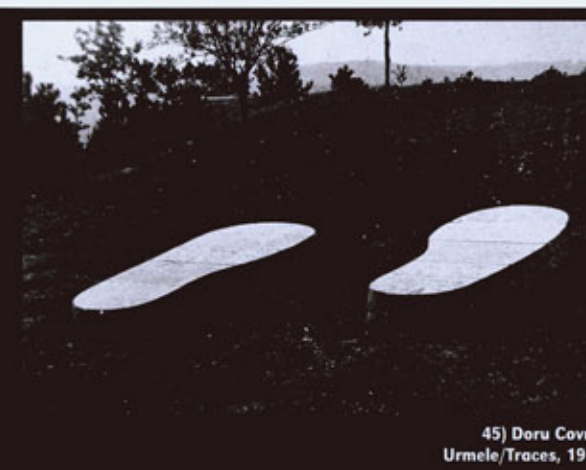
Nu putem epuiza întregul câmp de probleme pe care o asemenea privire retrospectivă asupra artei românești a ultimelor decenii le ridică și care sunt relevate de încercarea de



44) Paul Gherasim
Martyrs/
Martyrs,
1991



43) Mihai Sărbulescu
Nalbe/
Mallows,
1987



45) Doru Covrig
Urmele/Traces, 1979



46) Doru Covrig
Copacul/The Tree, 1975

identity, in differentiation and alternative, the internationalist tendency of modernism, expressed by formal purism and the search for uniformity at the level of deep structures.

Certainly the experiment produced in this area of autochthon definition as a spiritual predisposition and a selective discernment in relation to international matters, had to be permanently delimited during the 1990's. The years are dominated by a new wave of nationalist dogmatism at the most conventional level in relation to the efforts with the political motive to accredit the typologies of a natural culture at the most conventional level. A prolonged proletcultism, undermining value through political kitsch, through rhetorical iconology, through academic form, defines during the 1980's the territory of a production of a compact cultural inertia. The directions of experimentalism do not exhaust the attempts to oppose the authentic value of the wave of mediocrity with nationalist motivation, but this represents the subject of some other research.

The relation of the assumed experiment-tradition appears paradoxical, if not even covering a radical incompatibility. It is precisely here that one finds the opening of this concept, for which, unlike Avantgarde, the past is not an inert mass, hindering the linear adventure of progress. It is not the favourite term of a destructive critical aggression, but rather constitutes one of the considerable elements of reality - as fascinating as any other territory. Naturally, the motivation of the artists which attempt a redefinition, not merely plausible but rather coherent and operative, of a cultural identity, does not belong exclusively to the experiment. It belongs however to the experimental area through the interest in this field of problems confronted, not rhetorically, nor even sentimentally (rhetorical subjectivism), but rather with a lucid instrument of the artists which imposes and takes on theoretical terms of various attitudes. And the methods used are experimental; often beyond conventionality of appearances, precisely because it uses and comments even the destiny and functionality of conventions.

An expression of maximal conceptual liberty, the experiment in the concrete conditions of our culture is a terrain where ideologies confront each other, equally liable to be dogmatized and to absolutize the modern/postmodern character of culture at a given moment. They are: the expression of a foreign dogma, equally and deeply rejected by all typologies (socialist realism is invoked); the mythologized opening of synchronism towards modes of maximum topicality of cultures with different specific premisses as regards economics, technology and history; the return to the spiritual premisses which the historic national identity built for itself, and through with it has survived. Every one of these absolutized attitudinal blocks can handicap the creation of a culture. But it is precisely the lucid approach of experiment and its definitive suspicion of convention and dogmatism that make it the ideal instrument for their destruction, while from experimentalism comes the attitude through which a culture can preserve its specific character.

We cannot exhaust the whole field of problems which

such a retrospective point of view of Romanian art of the last decades raises, and which are revealed by any attempt to distinguish the most dynamic vein of experimentalism. Such a perspective gives us access beyond the surface of formal changes, to the deep level of the motivations of these changes. Particularly interesting is the attitude of some of the most typical artists among those with an experimental orientation (Horia Bernea, Constantin Flondor, Paul Neagu, Mihai Olos, Ion Grigorescu), who, throughout these decades, evolved from one type of behaviour or set of motivations to another, not necessarily linking themselves with the changes being produced in the field of universal ideas, but nevertheless convinced of the need for a synthesis. Other artists (George Apostu, Paul Gherasim, Marin Gherasim) went through a momentary period of experiment without remaining linked to this exploratory attitude. The abstractionists, having arrived at an adequate array of instruments of expression, continued the experiments within these instruments' borders (Mihai Horea, Roman Cotosman, Diet Sayler, Stefan Sevastre, Liviu Stoicoviciu). For Ion Bitzan, Geta Bratescu, Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Dorel Gaina, Alexandru Antik, Nicolae Onucsan, Dan Mihaltianu, Marilena Preda Sanc, Dan Perjovschi, Iosif Kiraly and Alexandru Patatics, experiment is the essential condition of creation.

A number of artists who belong to Romanian culture through the form and profound substance of their work were integrated into other cultures because of esthetic choices and objective historical conditions: in the 70s, Paul Neagu, Ritzi and Peter Jacobi, Radu Dragomirescu, Ilie Pavel, Serban Epure, Roman Cotosman and Diet Sayler, or after 1980, Doru Covrig, Wanda Mihuleac, Stefan Bertalan. The texture of contemporary universal culture is assured to a high degree by similar spiritual infusions provided by artists from adjacent zones who have been absorbed into the centres of development of cultural models. For their original cultures, they continue to represent integral parts. Over the 70s and 80s, the relations between Romanian society and the diaspora were tense, when they were not completely cut off. After 1990, a series of exhibitions and symposiums re-claimed their work, re-establishing a natural and inevitable situation: that of a world without frontiers in which universal consistency is guaranteed by strong autonomous separate cultures, but a world whose defining condition is communication.

Translated by David Hill

a distinge filonul cel mai dinamic caracterizat prin experiment. O asemenea perspectivă permite accesul dincolo de suprafața schimbărilor formale, la nivelul profund al motivațiilor ei.

Deosebit de interesantă este atitudinea unora dintre artiștii cei mai simptomatici pentru direcțiile experimentale (Horia Bernea, Constantin Flondor, Paul Neagu, Mihai Olos, Ion Grigorescu), care, de-a lungul acestor decenii, evoluează de la un tip de comportament sau un set de motivații la altul, nu necesar legați de schimbările produse în câmpul ideilor universale, ci, cel mai des, convingși de necesitatea unei sinteze. Alți artiști (George Apostu, Paul Gherasim, Marin Gherasim) traversează pentru un moment o perioadă de experiment fără a rămâne legați de această atitudine prospectivă. Abstracționiștii, o dată ajunși la un instrumentar de expresie adecvat, continuă experimentele în perimetrul său (Mihai Horea, Roman Cotoșman, Diet Sayler, Ștefan Sevastre, Liviu Stoicoviciu). Pentru Ion Bitzan, Geta Brătescu, Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Marilena Preda Sânc, Dan Mihălțianu, Dan Perjovschi și mai tinerii Iosif Kiraly, Dorel Găină, Alexandru Antik, Nicolae Onucsan, Alexandru Patatics, experimentul este condiția firească a creației.

Un număr de artiști care aparțin prin formație și substanța profundă a operei lor culturii românești s-au integrat altor culturi datorită opțiunilor estetice și condițiilor istorice obiective: în anii '70, Paul Neagu, Ritzi și Peter Jacobi, Radu

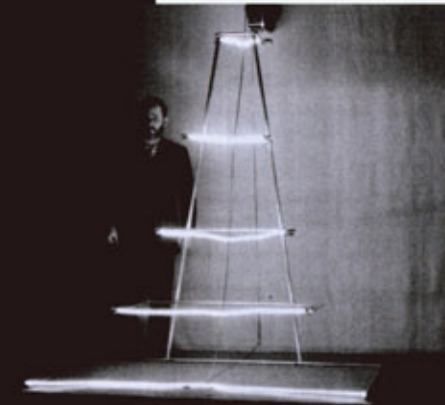
Dragomirescu, Ilie Pavel, Șerban Epure, Roman Cotoșman și Diet Sayler, sau, după 1980, Doru Covrig, Wanda Mihuleac, Ștefan Bertalan. Textura culturii universale actuale este asigurată în mare măsură de asemenea infuzii spirituale aduse de artiști ce provin din zone limitrofe și absorbiți de centrele de elaborare a modelelor culturale. Pentru culturile lor originare, ei continuă să reprezinte părți integrante. Pe parcursul deceniilor opt și nouă, relațiile societății românești cu diaspora au fost tensionate, atunci când nu au fost complet secționate. După 1990, o serie de expoziții și simpozioane au recuperat creația lor, restabilind o stare de fapt firească și inevitabilă, aceea apartenență la o lume fără frontiere, în care consistența universalității este asigurată de puternicele fațete culturale autohtone, dar a cărei condiție definitorie este comunicarea.



49) Dan Mihălțianu
"1954", 1994



50) subREAL
Castelul din Carpați/The
Carpathians' Castle, 1994-1995



51) Mircea Florian
The Spring, 1990



52) Wanda Mihuleac
Reflex/Reflex, 1980



47) Cati
Orbulescu
Vorbim,
vorbim.../we
keep talking,
keep talking...
1995

48) Lia Perjovschi
Portretul unui
președinte/
The Portrait of a
President, 1995

