

EXPERIMENT INTERMEDIA – SECVENȚE ALE ARTEI ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE DIN INTERVALUL 1968-1974

Ramona Novicov

Înțelegând prin experiment "linia fierbinte" a direcției avangardiste, am ales ca prim moment al cercetării fenomenului experimental românesc perioada cuprinsă între anii 1968 și 1974. Acest interval delimitează așa-numita "deschidere" a societății românești către lumea occidentală, fenomen declanșat printr-un neașteptat impact politic. Inerent, amprenta distinctă a "deschiderii" a marcat și creația artistică: aceasta a cultivat experimentul de orientare predilect constructivistă sau, în opțiune simetrică, ludică. "Omul nou" al unei lumi reconstruite vroia să creadă în valorile umaniste, în ideea de progres, în rațiune, în sensul pozitiv al cunoașterii, în legitimitatea suspendării limitărilor artificiale ale existenței. Unul din sloganele eufemiste tipice pentru noile aspirații de la sfârșitul anilor '60 a fost "peace & love"; sintagma aceasta pacifistă era numele uneia dintre mișcările contestatare ce făcea apologia dragostei, a libertății, a non-violenței, a armoniei universale. Impactul acestor idei se amplifică sub presiunea unei istorii extrem de tensionate, pe care generația anilor '60 a traversat-o privind-o, nu de puține ori, cu stupeoare.

Din această perspectivă, deceniul șapte se profilează pe un fundal istoric incandescent: "războiul rece", asasinate politice (J.F. Kennedy, 1963, Martin Luther King, 1968), agresiunea S.U.A. în Vietnam (1965), halucinogene, mișcări ecologice, de emancipare feminină, rasială, sexuală, festivaluri rock maraton, Revoluția culturală chineză (1967), mișcarea hippie, "vizionarismul" psihedelic, etc. Anul 1968 culminează în luna mai cu revoltele studențești de la Paris și în august cu invadarea Cehoslovaciei de către trupele Tratatului de la Varșovia. Precipitarea evenimentelor declanșează noi raporturi între politică și cultură. "Imaginația la putere!"; "Fiți realiști, cereți imposibilul !" s-a strigat în mai pe străzile Parisului. S-a spus atunci că studenții, și, prin extensie, intelectualii (deveniți, în marea majoritate, de stânga) erau "voioși, ignoranți, revoluționari"¹. Iar în 1968, aceasta însemna a fi capabil să te bați pentru o idee, să te angajezi pentru o cauză umanitară, să crezi în utopii - de exemplu în faptul că politicul poate fi culturalizat! Trezirea la realitate și detașarea obiectivă s-a produs abia peste un deceniu, la începutul anilor '80, când o nouă epocă, aceea a "iluziilor pierdute", se va legitima în ansamblul și în esența ei ca fiind "post-modernă". Până atunci, însă, revenind la momentul '68 în România, refuzul participării la actul fratricid praghez, gest singular de frondă la adresa puterii sovietice în cadrul blocului politic răsăritean, i-a adus "Tovarășului" un rapid capital politic, intern și extern. Intelectualitatea românească a încercat o onestă apropiere de putere, angajându-se în programe

¹ André Stephane, *Universul contestatar*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969; apud: *Dilema*, București, 1993, an.I, nr.32, p.14

creative entuziaste, într-un moment în care P.C.R. părea a fi devenit în mod legitim "avangarda clasei muncitoare". Artiștii români au valorificat "deschiderea" ceaușistă ca pe o conjunctură favorabilă devierii de la realismul socialist prin conceperea și experimentarea unor programe de creație cu orientare predilect constructivist/ ambientală. Era generația de artiști "în interiorul căreia se exercita o dublă atracție: spre fenomene originare, de unde și nemărturisita dorință, a multora, de a lua "totul" de la capăt, dar și atracția pentru suprastratificările de cultură"².

Plasând fenomenul artistic românesc de la sfârșitul anilor '60 în contextul artei internaționale de avangardă, putem observa că momentul acesta, din perspectiva istoriei artei, a fost privilegiat, pentru că direcțiile majore ale artei contemporane erau deja trasate: de la *abstracția lirică* la *neo-constructivism*, de la *pop-art* la *minimal art*, de la *arta conceptuală* la "*arte povera*", de la *Noul realism* francez la *arta programată pe calculator*, se putea trece oricând la *asamblaj*, *arta informală*, *arta ambientală*, *happening*, *body-art*, *land-art* etc. Condiția obiectului plastic ca realitate autonomă devine domeniul predilect de investigație: gata-făcut, colat, de-colat, asamblat, lacerat, găsit, rezidual, ars, hipertrofiat, serigrafiat, împachetat, aglomerat, energizat, expandat, anihilat... *obiectul* și apoi *instalația* demonstrează că nu există nimic suficient de marginal, de derizoriu, de inexpressiv, pentru ca, într-un anumit context dictat de artist, să nu poată răspunde unor imperative experimentale.

"Reciclarea cotidianului" într-o societate de consum insașiabilă a dus la o nouă valorificare a elementelor tangențiale câmpului de manifestare artistică, ca de exemplu realitatea tehnologică sau cea publicitară. Un nou "stil internațional" își făcea simțită forța totalitară, în sensul impunerii unei fluidități globalizate a limbajului plastic generată de schimbarea sau suspendarea contextelor, referințelor, strategiilor, granițelor între genuri artistice. Actul de creație tindea tot mai mult să fie mobil, gratuit, utopic, efemer, ludic, paradoxal, născut fiind, cel mai adesea, din "scurtcircuitarea" legăturilor cauzale care îl condiționau, deopotrivă temporale și spațiale. Atenția a fost fixată tot mai insistent fie pe *structuri*, pe existența lor paralelă cu cea fenomenală, fie pe plasticitatea organică, inerentă materiei vii. Pentru că, dintr-o lume răvășită de impactul revoluțiilor anti-totalitare sau al noilor tehnologii se putea ieși optând fie pentru actul angajat, pentru actul de credință față de o cauză, fie prin ieșirea din sistem, *oricare ar fi fost acesta*. "Abaterea", distanțarea, marginalizarea, anonimatul, eschiva, reculul, substituirea, jocul, proiectarea - toate constituiau variante operaționale ale aceluiași act: "trecerea de la un grad de existență la altul"³, liber de orice condiționare.

Dimensiunea utopică a acestui "program existențial", desfășurat (sub forma și cu forța unui stil internațional) de ambele părți ale "cortinei de fier", a impus și limbajului plastic extensia limitelor sale către zonele "de graniță",

² Dinu Flămând, *Intimitatea textului*, București, Editura Eminescu, 1985, p.143

³ Achille Bonito Oliva, *Ubi Fluxus, ibi motus*, în *Catalog La Biennale di Venezia*, Fabri Editori, 1990, p.94

situate la marginea (ambiguă) sau înafara (riscantă) a sistemului consacrat de producere și evaluare a creației plastice.

Metoda de "investigare angajată"⁴ ce răspunde optim situațiilor critice și la care, în contextul amintit, artiștii avangardei au recurs inevitabil, a fost aceea a experimentului, pentru că, deliberat provocator, el poate declanșa acel "schimb energetic" ce suprimă blocajul antinomic etic-estetic, artist-public, produs-proces, operă-comportament⁵, aparență-esență, libertate-încarcerare, Est-Vest. Procesul se realizează apelând la mecanismele obiectivării; astfel se poate atinge acel *grad zero* al subiectivității, deci acea neutralitate activă ce permite "traversarea cotidianului"⁶ și, în final, ieșirea din sistem. Această neutralitate se obținează operând bivalent: a) în plan analitic, prospectiv, poietic, prin *fragmentare* și *serializare* - procedee ce rup legăturile cauzale prestabilite, disciplinând sever gândul, gestul, materia; b) în plan sintetic, poetic, prin condensarea ("racursiul fulguran")⁷ desfășurării spațiale anterioare sub forma *tiparului* și a *modulului*; devenind locuri sau sisteme prin excelență deschise, "golite" de substanță proprie, ele pot articula sau tranzita un spațiu "deviat" ce a primit, astfel, o calitate esențială: e, virtualmente, infinit, căci e infinit repetabil. Fiind incoruptibil și ireversibil, e negentropic. Pentru că acest tip de spațiu plastic nu are corporalitate, nu poate fi (într-o accepție ideală) capitalizat, corupt, instrumentat sau aservit unei instanțe sau unui sistem anume, arbitrar sau totalitar.

În acest context problematic, experimentul practicat între deceniile șapte și opt de artiștii români a răspuns unei "necesități interioare" clar motivate conjunctural, în acei - puțini - ani ai unei "deschideri" culturale crispate și ambigue. Sub forma de necontrolat a atitudinii experimentale, fenomenul a putut intra firesc în rezonanță cu sursa emisivă aflată dincolo de "cortina de fier" a artei de avangardă. Numărul important de artiști de primă mărime care au recurs la experiment ca la o manieră fundamentală de creație, practicând constant și programatic o "disciplină a anti-sistemului"⁸, dovedește adecvarea sa legitimă la cele mai tensionate, dar și mai fertile momente ale artei contemporane românești. Așa cum am afirmat anterior, experimentul a fost favorizat și de faptul că la sfârșitul deceniului șapte și începutul deceniului opt sistemul socialist a tolerat o anumită permisivitate a mediului artistic românesc la informațiile "de vârf" occidentale, pătrunse pe diferite canale mediatice: publicații, expoziții, burse de studiu și documentare.

Astfel, artiștii români au avut acces (controlat) la principalele expoziții internaționale de avangardă: Bienala de la Veneția (o tratare amplă a

⁴ Marin Mincu, *Eseu despre textul poetic*, volumul II, București, Editura Cartea Românească, 1968, p.13

⁵ "Operă sau comportament" a fost tema generică a *Bienalei de la Veneția*, ediția 1972

⁶ A.B.Oliva, *op.cit.*, p.89

⁷ Dan Hăulică, text în catalogul expoziției lui Florin Maxa, *Metamorfoze*, București, 1976

⁸ Pierre Restany, Pierre Cabanne, *L'avant-garde au XX-ème siècle*, Paris, Ed. Balland, 1969, p.20

participării românești la edițiile Bienalei, în Ruxandra Juvara, *Participarea României la Expoziția Bienală de la Veneția*, teză de doctorat, București, 1989), Bienala de la Sao Paulo, Bienala Tineretului de la Paris, Concursul Juan Miro - Barcelona. Expozițiile importante organizate în intervalul "deschiderii" au fost numeroase: 1969 - București, Muzeul Național de Artă, expoziție Horia Damian, Mathieu, Ubac, Hartung, Vasarely; *Dispariția și reparația imaginii*, Expoziție de artă americană, București (Gorky, Pollock, Warhol, Newman, M. Louis, Stella, Rauschenberg, Jasper Johns), itinerată și la Cluj; *Prima Bienală de Artă Constructivistă*, Nürnberg (Grupul 111, Pavel Ilie, Mihai Rusu, Paul Neagu); *Bienala Tineretului de la Paris* (participare de grup: Th.Moiesescu-Stendl, Ion Stendl, Radu Stoica, Radu Dragomirescu); Expoziție *Paul Neagu*, Hamburg, Edinburgh, Los Angeles, Paris, Viena ("cutiile tactile"); Expoziția "*8 artiști români*", galeria Mesdag, Haga (G.Apostu, H.Bernea, I. Bitzan, A. Gheorghiu, G. Iacob, M. Podeanu, V. Șetran, I. Cănu); 1970: Expoziția *Jasper Johns*, Atheneu, București (30 litografii expuse în 1968 la Documenta-Kassel); 1971: Expoziția *Romanian Art Today*, Edinburgh, Richard Demarco Gallery (SIGMA, H. Bernea, I. Bitzan, Ș. Epure, I. Pavel, Ov. Maitec, P. Neagu, D. Dayler, I. Pacea, C. Șetran, R. Stoica, R. Dragomirescu); 1972: Expoziția *Paul Neagu*, Horia Bernea, Londra, 1972; *Expoziție de artă americană*, București (L. Rivers, R. Indiana, A. Gorky, S. Francis); 1973: *Expoziție George Apostu*, Paris (ciclurile "Tată și Fiu", "Fluturi", "Femeie laponă"); *Trienala internațională de artă decorativă*, Milano (A.Lupaș, M.Spătaru, P. Codiță, Ș. Gabrea, Th. Moiesescu - Stendl); Expoziția *Robert Rauschenberg*, Biblioteca Americană, București; *Bienala Tineretului*, Paris, ediția a 8-a (A.Lupaș, M.Spătaru, Ș.Epure, E. Tăutu). În revista *Arta*, XXI, nr. 9/1974 sunt menționate participările artiștilor români la principalele expoziții internaționale. În țară, expozițiile cele mai semnificative pentru orientarea experimentală de la începutul anilor '70 au fost: *Artă și Energie*, galeria Nouă, București, 1974 (în *Arta*, XXI,nr.4, 1974 și *Secolul 20*, nr.4 (171), 1975); *ARTA ȘI ORAȘUL*, Galeria Nouă, București, nov. 1974-ian. 1975 (în *Arta* XXI, nr.12/1974); *Natură - ARTĂ - Civilizație* (în *Arta*, nr.3/1974); *Lucrul, imaginea, semnul*, Galeria Nouă, București, 1975. Fie că urmau linia *conceptualistă*, ce pune între obiect și subiect cezura rece, impersonală, a unui mecanism obiectiv, cu "dicteu automat" (tipar, serigrafie, gravură, aparate de luat vederi, imagine computerizată), fie că urmau linia "*matieristă*", senzuală, tactilă, ludică, centrată pe problematica obiectului și a ambientului cu deschidere spre sfera socialului, fie că, mixând viziuni, mediumuri sau tehnici diferite, ajungeau la paliere neconvenționale ale limbajului plastic, artiștii români căutau, elaborând programe experimentale coerente, căile prin care limbajul plastic să devină autoreferențial și procesual. Eliberat astfel de convențiile "academiste", el devenea capabil să susțină anvergura proiectelor "vizionare" sau a celor aplicate, ce-și propuneau "răscumpărarea estetică a existenței"⁹.

⁹Gianni Vattimo, *Societatea Transparentă*, Constanța, Editura Pontica, 1995

Întrând mai adânc în teritoriul acestui limbaj neconvențional specific direcției experimentale, observăm că noile tehnici circumscriu zone intermediare, cu o spațialitate ambiguă; zone echivoce, efemere, reversibile, locuri de trecere, neutre, de-personalizate, ce tranzitează un conținut mai vast ce nu poate fi pus, restrictiv, într-o formă *anume*; el poate fi perceput doar ca ipostaziere fluidă a unui proces creativ neconținut și nelimitat. Acest joc dintre secvență și flux continuu are regulile și strategiile lui. Una dintre cele mai importante ar fi crearea unei zone trans-subiective, neutre, de "*grad zero*", obținută prin metoda obiectivității optice a cărei singură conotație afectivă ar fi acel "*pathos al distanțării*", cum l-a numit Anca Arghir¹⁰.

Rezultatul aplicării acestei metode de transgresare a limitelor convenționale ale limbajului plastic se poate obiectiva în plan *pozitiv* prin suprapuneri - și atunci miza este pusă pe obiect, sau în plan *neutru* (suprafața devine ecran de proiecție sau loc de trecere - tipar) iar atunci miza este pusă pe valențele grafice ale *liniei* generatoare de rețele și structuri. Transpus tehnic, procedeul apelează în mod predilect la grafica de calculator, o tehnică rece, scientistă, dar seducătoare pentru că favorizează un nou și mult mai sofisticat "*dicteu automat*".

Metoda distanțării prin obiectivare optică are ca scop ruperea continuum-ului spațial și temporal care este resimțit ca cea mai opresivă convenție a limbajului plastic european modern. Pentru a putea fi regândit și remodelat, deci refăcut operațional, binomul spațio-temporal de tip renașcentist (continuu, omogen și infinit), trebuia "*obiectivat*" prin de-materializare și de-temporalizare; în consecință, imaginea trebuia să renunțe la iluzionismul tridimensional și la paseismul narativ și să rupă legăturile prestabilite dintre forme și semnificația lor, pentru a le putea integra în noi structuri plastice. Mai precis, desfășurarea spațială și temporală trebuia întreruptă, fragmentată și ritmată prin *serializare* și *secvențializare*, deci prin procedeele formalizării. Astfel, prin multiplicare serială, spațiul continuu se putea anihila, căci devenea modular. Fragmentat, el putea fi restructurat și ritmat, câștigând o plasticitate mobilă, independentă. Modulul nu mai e un fragment oarecare, ci devine "*pars pro toto*", devine piesa de bază, pentru că primește o nouă și puternică încărcătură semantică: devine o *figură*, un *trop*, și anume o *sinecdocă*. El, fragmentul, oglindește și conține întregul de la care a purces. În modul se face un *raccourci* spațial: comprimare, delimitare, definire, substituie. Adică o operație de tip ermetic.

Dar modulul, fiind o invariantă, este și un *tipar*. La rândul său, *tiparul* subliniază forța conturului matricial, a incintei, a graniței formale tensionate dintre spațiul plastic exterior și interior; implicit, tiparul exaltă permisivitatea interiorului, a golului (golul înțeles aici ca loc al "*kenozei*"). "*Serialitatea* tiparului funcționează ca simulacru al eternității și ne familiarizează cu ideea de constanță a ființei"¹¹. Există în această formă fără conținut formal (!) o forță

¹⁰ Anca Arghir, *Laborator Geta Brătescu*, în *Arta*, București, 1975, nr.7

¹¹ Gabriel Liiceanu, *Despre Limită*, București, Editura Humanitas, 1994, p.36

de atracție specială. Artiști ca Geta Brătescu, Ana Lupaș, Mircea Spătaru, Ion Bitzan, Florin Maxa, Victor Ciatu au manifestat un interes special pentru problematica tiparului.

Acest mod¹² special care este *tiparul* aparține, tipologic, „operei deschise”, adică imaginii ce permite practicarea unei *metode combinatorii*. Acest tip de metodă nu favorizează un mod conflictual sau discriminatoriu de a relaționa realități plastice distincte, ci un mod cooperant, „erotic”, stimulând „interdisciplinaritatea în spații alternative” (A.B.Oliva). Neutralitatea și gratuitatea actului artistic sunt condițiile necesare pentru a rupe relația rigidă dintre cauză și efect ce condiționează un anume parcurs plastic și, în schimb, permit obținerea de noi conexiuni, de noi ierarhizări sau evadări din sisteme coercitive.

Tipologic, *tiparul* face parte din familia „construcțiilor interioare”, conceptuale. Conținutul său impalpabil, prin excelență tranzitiv, scapă rigorilor unei gândiri logic discursive sau totalitare. Încărcătura sa plastică nu poate fi încarcerată, condiționată, deteriorată, mistificată din cauza ermetismului său conceptual. Tiparul de-personalizează imaginea căci o „golește” de propria ei corporalitate, de „suficiența” ei opacă, tautologică. Astfel, imaginea își poate depăși condiția limitată de convențiile rigide ale limbajului, în special de binomul *formă-conținut*, pentru a face loc unui alt tip de realitate plastică (și poate nu numai) care o locuiește sau doar o tranzitează.

De fapt, am insistat pe cercetarea plastică pe care o suscită *tiparul* și *modulul*, în general, pentru că prin ea se poate atinge o problemă plastică din alt registru, la care accesul e mai dificil, anume aceea a *limitei*. „Opera nu e imaginea lumii, ci diagrama ei”¹². În acest interval de la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 artiștii români ai neo-avangardei au devenit în mod special sensibili la problematica *limitei*, rezonând în mod firesc cu noile strategii ale artei contemporane a căror stringență străbătea „cortina de fier”. Acțiunile lor, privite retrospectiv, alcătuiau un fel de front împotriva unui sistem de tip totalitar, la care fiecare s-a adevcat cu soluții născute la capătul unui traseu problematic personal. Au făcut acest lucru în virtutea unei solidarități tacite, a unei complicități născute între cei ce puteau vedea dincolo de datele unei realități „gata-făcute” și căreia trebuia să i te supui necondiționat. Programul experimental al artistilor români, precis direcționat, își asuma lucid o anume dimensiune utopică, iar „jocul” lor în spații plastice era constructiv și responsabil, căci el viza, așa cum am mai spus-o, „răscumpărarea estetică a existenței” (G. Vattimo).

Deși parcursul a fost solitar (exceptând gruparea Sigma) coincidența de intenții sau soluții în acest front de operațiuni riscante a dovedit că neo-avangarda românească a avut o deschidere firească spre experiment, pe care l-a practicat invariabil, impenitent și necondiționat.

Exemplară în acest sens este creația GETEI BRĂTESCU cu limbajul ei „de frontieră” ce își creează și apoi își anihilează propriile limite, înaintând, prag

¹² Tsvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, 1977, p.186; *apud*: Gabriel Liiceanu, *op. cit*, p.180

după prag, "Către alb". Numită astfel, expoziția din 1976 condensa un întreg parcurs "inițiativ", care, trecând prin experiența post-expresionistă ("Mitologie", 1974), miza acum pe trans-subiectivizarea celei mai vulnerabile ipostazieri plastice: *autoportretul* (fotografie, 1971; *performance*, 1975). Chipul devine mască, apoi tipar ermetic prin secvențializare și ocultare. Lucrările se dezvoltă întotdeauna ciclic și recurent, dar la nivele de semnificare diferite. Paradoxalul purism "materist" care îi particularizează colajele se regăsește într-un proiect de monument procesual, un fel de totem ironic al unei noi ere, însuflețit de propria lui energie naturală: "Magneți. Utopie a unui monument activ"(1974). Spectacolul e "perpetuum mobile"¹³.

Un alt artist reprezentativ pentru neo-avangarda românească este ION BITZAN. La sfârșitul anilor '60, atitudinea sa funciar experimentală își conturează clar zona de interes: intermedia (asamblaj). Punctul de convergență al investigațiilor sale este *obiectul* și apoi *obiectul privilegiat*: *Cartea*. Obiectul mixt obținut prin tehnica provocatoare a colajului constituie preocuparea sa plastică majoră de la sfârșitul anilor '60. Această temă se dezvoltă apoi spre un *cult al obiectului* devenit *loc ermetic* din clasa "tiparelor". Totul, prețios sau derizoriu, este închis în casete. Aceste casete ridică miza rafinamentului joc de ascundere / dezvăluire, desfășurat serial, la înălțimea unui ceremonial perpetuu. Serii în serii, imagini în imagini, obiecte în obiecte, totul conține și este conținut - acesta pare a fi mesajul subiacent pe care îl transmit instalațiile, obiectele, colajele lui Ion Bitzan, impregnate de un discret farmec duchampian. Anul 1969 este semnificativ pentru experimentele sale ermetice, ambigue, de un lux particular prin prețiozitatea și gratuitatea lor. "Două manșete divers colorate" și "Mecanism demodat și pictat cu tempera albă", colaje din 1968, expuse în 1969, enunță, prin titlul lor, prezența mecanismelor obiectivării. În același an 1969, în Olanda, Bitzan expune șase reliefuri din piele, 70/100 cm (în background sesizăm din nou prezența lui Duchamp, cu a sa instalație "*Etant donnés: 1^a la chute d'eau, 2^a la gaz d'éclairage*"). O instalație din panouri de lemn și benzi metalice, numită "Inseparabile în spațiu", alături de săculeți cu nisip "ermetizați" în casete de lemn și ștampilați serial, culminează cu un ciclu ce anunță *Biblioteca somptuoasă a anilor '80*, ciclu numit *Fastul lucrurilor inutile*. Din nou sunt desfășurate serial casete închise cu alură duchampiană ("la Boîte en valise"). Aventura sa plastică se plasează în intervalul dintre experimentul formal pur ("*Cadențe*", 1968, xilogravură color, "*Cod cromatic*", 1973, acuarelă pe hârtie japoneză) și fascinația tactilității voyeuriste, a atingerii interzise de tip duchampian (hélas!) al "peep-show"-ului (ciclul "*Fastul lucrurilor inutile*", 1969-'70; "*Carte-săculeț*", 1970, imagine imprimată prin ștampilare; "*Săculeți*" -1969). Imaginile acestea seriale ne induc ideea că, asaltând un lucru interzis, multiplicându-l invariabil, transformându-l în clișeu, el se sublimază în dorință pură. Am putea considera ca model pentru această paradoxală tactilitate voyeuristă camuflată în faldurile unei

¹³ Proiectul a fost expus în Expoziția *Artă și Energie*, Galeria Nouă, București, 1974; este reprodus în *Artă*, București, 1993, nr.1-2

casete închise, lucrarea lui Marcel Duchamp, "3 Stoppages etalon", asamblaj pe care îl socotim "note de fond" a savorii artei lui Ion Bitzan. Seria *cutiilor magice* continuă și la începutul anilor '70: "*Cutia cu splendori*", "*Cutia magicianului*", "*Cutiile intermediale*", toate din 1971, sunt lucrate din metal și piele. În același an, la Galeria Richard Demarco din Edinburgh, în cadrul unei expoziții de artă românească de avangardă, Ion Bitzan era programat să expună o serie de lucrări intermedia al căror enunț e semnificativ pentru tipul de cercetare plastică practicat în epocă: "*Once upon the time - săculeți*, 150 piese mici, tehnică mixtă, textil, metal; "*The oval piece*", "*The rectangular piece*" - camera de bicicletă, rumeguș, zinc, sticlă; "*Decoration from Palladian port*" - fân, talaș, textil, frânghie; "*The guelping mouth*" - lemn, faianță; "*Once I slept*" - săculeți pânză, cutii mici închise, nisip, lemn. În expoziție, alături de Bitzan, figurau Maitec, Epure, Ilie, Bernea, Neagu, Pacea, Sayler, Șerban, Stoica, Dragomirescu, grupul Sigma. Această selecție a fost anulată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste și refăcută¹⁴.

În 1973, în cadrul expoziției "Artistul contemporan și atelierul său" deschisă la Muzeul de artă contemporană românească din Galați, Ion Bitzan expune casete din piele și metal din ciclul "Fastul lucrurilor inutile". Sunt lucrări de un rafinament și lux excepțional, de o exemplară gratuitate în lipsa lor de funcționalitate. Ele sunt pur și simplu seducătoare și prețioase în sine și pentru sine. Nimic de luat, nimic de adăugat, nici o adiere dialectică nu le tulbură. Sunt artefacte de esență eleată, plasate înafara lumii fenomenale.

Anul 1974: în expoziția "Artă și Energie" de la Galeria Nouă din București, Bitzan își redirecționează câmpul de cercetare inaugurând seria *Scrierii* pe care o va amplifica în anii '80 cu un fast unic în felul lui. *Scrierea* va concentra de acum încolo efortul său prospectiv. În 1975, în expoziția "Lucru, imagine, semn", expune, în chip de *Relicvar*, "*Imagini din memoria culturală*" I, II - deopotrivă un obiect *votiv* și un *cenotaf*, monument al despărțirii de un anume tip de limbaj empiric, de fascinația tușeului, a artefactului. Lucrarea este un colaj *în alb* (metal, hârtie, flori uscate) ce rezumă, ca un inventar - ofrandă, cultul splendorii obiectuale. Printr-un gest de ceremonie, *Relicvarul* marchează schimbarea de cod a limbajului său plastic și intrarea în ceea ce Roland Barthes numea, în 1970, "Imperiul semnelor". Este momentul în care imaginea închisă în casete se trans-figurează în scriitură; sau, în termenii lui Barthes, Bitzan se aventurează în "conceperea corpului în stare de limbaj". *Manuscrisul* din 1975, obiect-scriitură uriaș, (362/267 cm) se leagă, în intimitatea metabolismului său, de *generatorul de imagini* din 1972 și de cel din 1976, apropiat de borgesiana "Carte de nisip".

Dar cazul Bitzan nu este singular în epocă. Coincidența programelor artistice la vârful neo-avangardei românești dovedește realitatea existenței acelui "spirit al timpului" favorabil experimentului plastic care s-a manifestat cu o forță excepțională în intervalul 1968-1974, în România. Astfel, în perioada 1971-

¹⁴ Alexandra Titu, *Ion Bitzan*, Documentație, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1996

1976, Geta Brătescu elaborează un ciclu de colaje și instalații numite "Către alb"; Victor Ciato, între 1968 și 1971 crează "Obiecte albe cu reflexe"; Pavel Ilie, între 1973 - 1974, instalația albă "Subiectul"; Ana Lupaș, în 1970, la Mărgău, instalația în aer liber, albă și ea, numită "Instalație umedă"; Paul Neagu este preocupat și el de limbajul ermetic, elaborând, în 1969, "Sculpturi palpabile", "Cake Man"; 1971, "Anthropocosmos", 1970-1976 - "Ploaia Orizontală" - un veșmânt "în acțiune" ce subliniază ideea că "opera de artă" e o prețioasă relictă. Din aceeași familie a cutiilor încifrate ale lui Bitzan fac parte și "cutiile tactile" ale lui PAUL NEAGU, doar că ermetismul lor e mai "palpabil" și mai transparent, specific unei viziuni utopice. "Arta este destinată contemplației" spune Neagu, și totul - gând, gest, materie - converge aproape hipnotic spre această destinație. Ca și Ion Bitzan, Mircea Spătaru, Geta Brătescu, Șerban Epure, Victor Ciato, Paul Neagu practică un *cult al obiectului*, dar al unui obiect care s-a *retras*, lăsând în loc un tipar-capsulă, un modul - receptacol. Lăsându-și urma palpabilă, "obiectul" poate fi re-creat, re-inventat, re-trăit de publicul actual. "Manifestul Artei Palpabile" din 1969 al lui Neagu enunță clar acest principiu: "Odată(...) înființat, obiectul de artă palpabilă să fie catalizatorul comunicării artistice, apoi să se retragă dispărând, desființat, astfel manifestându-și voința de a fi transpus pe un plan spiritual. În această situație el poate lăsa doar o imagine, vizibil aidoma fotografiei sau filmului [...]". Apare astfel în relief prezența tiparului, a clișeului, a distanței conceptuale dintre privire și *urma* obiectului, re-creat doar prin forța comunicării, a punerii în rezonanță. Caracterul procesual al artei sale, evident în tiparele și performanțele sale (cele 3 momente ale reprezentațiilor "Tornado": *Muscătura oarbă*, *Ploaia orizontală* și *Tornado*, 1974-1976) este legat de ideea de "perisabilitate" sau de "consumabilitate", așa cum o formulează Paul Neagu în *Manifestul* său din 1969. Primii ani '70 au fost marcați de două ample cicluri desfășurate recurent: "Anthropocosmos", (1969) și "Hyphen", (1974). Primul ciclu instaurează o relație specială, fluidă, între sensibil și rațional, între organism (întregul) și celulă (partea), între materie și geometrie. Aceste polarități nasc un schimb energetic, iar vehiculul este *modulul*, *celula*. Prin el, imaginea se construiește impersonal, tinzând la multiplicarea ei infinită. "Durabilitatea poate fi atinsă și prin repetiție, nu neaparat prin marmură" spune P. Neagu în "Palp Art". "Repetitiv, ansamblul e anti-entropic", spune Maxa, în 1975. Prin turnare în tipar (matrix) și serializare, imaginea se autogenează, virtualmente, la infinit, devenind "nemuritoare", o punte ("hyphen") între cele de sus și cele de jos. Prin modul este anulată distanța disjunctivă dintre *concept* și *formă*; modulul este, în fond, un veritabil "Hyphen" dar și *tipar*. Este o "unealtă epistemologică", cum o definește creatorul ei. De la "Hyphen"(1974-75) la "Fusions"(1979) drumul e firesc către țința finală: "fuziunea minții și a materiei".

Acelorași utopii ale geometriilor astrale aparțin "Proiectele" lui ALEXANDRU CHIRA. Ele consonează cu ermetismul cosmogramelor, căci un imperturbabil mecanism conceptual transformă acele proiecte într-un fel de ecluze energetice, elemente stabile (filtre, vămi) ale unui ambient utopic. El nu crează obiecte, el materializează. Adică face tangibilă și operațională o

lume exclusiv "proiectată", o lume care, funciar, e conceptuală, nominalistă. "Nomina sunt realia". Este suficient să gândești, deci să "numești" o realitate, s-o extragi mental dintr-o lume amorfă, s-o geometrizezi pe axele unui proiect, pentru ca ea să existe și să funcționeze. "Instalație pentru sugestionat ploaia" (1973), "Instalație pentru rememorare", (1975) și celelalte instalații rămân, în primul rând, invocații, rostiri ce, prin materializare, își pot amplifica puterea de vibrație și pot fi făcute în mod pragmatic funcționale. Ele țin de geometriile astrale ale vechilor cartografi, în încercarea lor de a risipi spaima de teritorii neimaginate, puse prudent sub semnul "hic sunt leones". Ele încearcă o geometrizare cristalină a spațiului natural, închipuind o cupolă "geodezică" capabilă să recircuiteze energiile lumii. Aici, Alexandru Chira este foarte aproape de Paul Neagu. Ambii aruncă o "plasă" geometrizată peste ambiguitatea lumii organice, peste metabolismul ei dereglat, confuz. Ambii știu că a medita înseamnă "a te aprofunda în ordine" (Valéry, *Dialogul Arborelui*), în acel limbaj al construcției riguroase și pure. La amândoi există presentimentul unei alte realități, trans-mundane, pe care încearcă s-o "agațe" cu plasa proiectelor (a se vedea și Paul Neagu, *Plasa peștelui*, 1972). Ca și cosmogramele, proiectele lui Alexandru Chira se nasc ca re-memorări ale unor construcții primordiale, din timpurile când corespondența între cer și pământ era nemediată. Rememorarea înseamnă revenirea la starea de proiect. Cum? o spune chiar "geometrul": "nu am în vedere proiectul care se finalizează în obiect, ci obiectul care se dematerializează, se cerebralizează într-un proiect". Imaginea proiectată lasă vizibilă doar urma ei, vie, tangibilă, dar închisă ca o formulă magică, ca un colet (*Poem - colet palpabil*, 1973, sau *Instalația pentru rememorare*). Regăsim aceeași idee la Paul Neagu, în *Manifestul* său: "Arta palpabilă este o bucurie nouă pentru <<orbi>>, iar pentru <<clarvăzători>>, un studiu cu atât mai profund în tridimensional". Proiectele utopice ale lui Alexandru Chira au fost puse în act, ca într-un spectacol "live", în satul său natal, la Tăușeni. În cartezianismul lor, ele au ceva din încântarea primilor "nebuni după perspectivă" ai Renașterii. Pentru Alexandru Chira, imaginea este un vehicul, o poartă batantă cu dublu sens.

Acelorași incursiuni în teritorii carteziene se revendică și experimentele lui HORIA BERNEA din primii ani '70. Ele sunt concentrate înspre depășirea antinomiilor figurativ / abstract, materie / energie. Bernea se arată un conceptualist ce-și impune traversarea materiei informe și impune prin disciplinarea mecanismelor subiectivității. Lucrările sunt exerciții de traversare a diferitelor grade ale vizualității. Una din lucrările cu valoare exemplară este *Piesa de trecere*, 1971, acrilic pe hârtie. Fundalul este pictat în maniera abstracției lirice americane apropiată tehnicii lui Mark Rothko, cu o sensibilitate "rănită"; *piesa* apare în prim plan, axială și inexorabilă ca o lance, un fel de spadă ce traversează un nor informal asemeni unui țesut însângerat. Prezența obiectuală a vectorului vertical are ceva tragic în "absolutismul" ei însingurat. Această lucrare vorbește despre natura scindată a imaginii, (intelect - afect), despre "zona de contact", despre acel "domeniu paradoxal unde fenomenele se întrepătrund, legile au o valabilitate limitată, sistemele de referință devin

inoperante - aceasta este o zonă proprie artei [...]. Spre această zonă de contact îmi orientez experiențele, importanța existenței ei vreau s-o subliniez prin toată activitatea mea". (Horia Bernea, în *Arta*, București, 1973, nr. 12)

Ca să ajungă în această "zonă de contact", ca să exprime "conștiința existenței domeniilor ce ne sunt interzise prin definiție, conștiința unei lumi definitiv incomprehensibile tuturor experiențelor din ordinea fizică", pictorul a făcut la început, în 1969, experiența esențială a plasticității picturale. Tabloul devine poliptic pentru a fi și mai clar subliniate câmpurile de culoare. De exemplu, în *Grafic de producție* (1969), viziunea și tehnica este cea proprie expresionismului abstract. Pictura, segmentată în panouri pictate în culori crude, tari, tinde să se plasticizeze tot mai mult, să se spațializeze, să devină tactilă. Suprafața începe să pulseze, semn că jocul bi/tri dimensional devine activ. Problema spațialității intrinseci a culorii, a unei cromatice și a texturii, îi polarizează atenția: *Obiect colorat intens* (1969), *Slogan* (textură + contur, 1969), *Mucarfa* (raportul informal/ structură, 1971).

În expoziția personală din 1972, Deal I, la Galeria Simeza, "zona de contact" care l-a interesat a fost fixată pe raportul abstract / figurativ și pe succesiunea pictură '! desen liniar, '! proiecții/plan '! clișeu foto. Expoziția a însemnat desfășurarea unui parcurs care să conțină "dovezi ale puterii" sale, "schimbarea în atitudinea de a gândi" (H.B.). Au fost expuse 14 picturi, două desene colorate, un plan al locului și două fotografii ale dealului Piscul Borî - Bârda din satul Poiana Mărului. Altfel spus, Bernea marchează stadiile drumului său plastic : materia picturală, linearitatea (decă introducerea unui coeficient de conceptualizare), proiectul (planul locului este deja rezultatul unor operații anticipative) și apoi fotografia (ce presupune o suită de operațiuni tehnice "reci" de copiere, multiplicare etc.). Expoziția dovedește atingerea unui grad complex de obiectivare a procesului de creație a imaginii.

Între 1972-1973, Horia Bernea deschide seria excepțională a *Praporilor* cu *Praporul umbrelă*. Aici, distanța dintre geometrie și sensibil începe să fie comprimată. Imaginea e o diafragmă mobilă, *cruciformă*, ce devine obiect cu dublu sens, armă și scut; devine o "piesă de contact" (Horia Bernea) privilegiată, "actul de a picta devenind o mereu reluată încercare de a palpa necunoscutul și neînțelesul". Ceea ce este pentru Paul Neagu "Hyphen-ul", este pentru Horia Bernea "Praporul": adică "o *unealtă epistemologică*" (Paul Neagu).

Tot o "unealtă epistemologică" este și "*Bara de lemn rotund*" a lui ANDREI CĂDERE. Acest etalon autoreferențial (de tipul *Stoppage*-ului duchamp-ian) este un obiect de trecere și de unire în același timp, un fel de "hyphen", în termenii lui Paul Neagu; rotundă și colorată, cu o puternică conotație ludică, e destinată deopotrivă *atingerii* și *contemplației*. Un "obiect" *eratic*, ce despică spațiile nediferențiate, somnolente ale cotidianului la fel ca și bastonul zen (kyosaku) sau ca acel toiaș ce, în mod exemplar, a despicat spațiul acvatic al Mării Roșii.

Andrei Cădere a fost prin excelență un solitar și un nomad. Totuși în 1972, face echipă cu Jean Legac și Jaques Caumont, cu care elaborează

Proiectul Drumețului de la Kassel, participând neoficial la expoziția de avangardă.

Existența sa artistică ilustrează perfect ideea de *nomadism cultural*, specifică direcției avangardiste. Plasat la periferia societății românești datorită originii "nesănătoase" (era fiul generalului Cădere) a plecat din România în 1967, la 33 de ani¹⁵. A devenit un pelerin căci nu mai aparținea nici unui sistem, nici unei lumi. A cultivat acea "frumusețe a neutralității" (A.B.Oliva), ce abolește toate ierarhiile, etice sau estetice. Ca atâtor dezmoșteniți, i se potrivește foarte bine avertismentul shakespearean: "nu-i lua omului totul, căci îl faci liber!"

Andrei Cădere a fost un om liber, căci "acasă" era pretutindeni și nicăieri; își purta obiectul său epistemologic, "Bastonul pentru orbi", ca pe un veșmânt sau ca pe un semn nobiliar; el și *bara* lui formau o sintagmă, o instalație vie, (un "antropocosmos", ar fi spus Paul Neagu). Andrei Cădere instituia, astfel, o relație de substituție, un joc metonimic între el și obiectul său, cu care traversa spațiile într-un happening perpetuu. Lumea întreagă e un loc tranzitiv ce nu poate fi decât, iată! traversat și în care, din când în când, poți să alegi anume puncte de interes: adică spațiile galeriilor ilustre care, la rândul lor, tranzitează marele flux al lucrărilor de artă. În atitudinea lui de fiu risipitor regăsim întreaga "frumusețe a neutralității" (A. B. Oliva) ce a caracterizat mișcarea cea mai reprezentativă a avangardei contemporane, "Fluxus". "Extrem de modest, dacă nu chiar sărac îmbrăcat, cu o siluetă emaciată de derviş, taciturn, privind în pământ sau răspunzând cu un zâmbet straniu, chiar stereotip, la încercările de dialog (...). Am aflat că e fiul (nepotul?) generalului Cădere și să se zbate într-o sărăcie la marginea înfometării. Autodidact"¹⁶.

Acest "nomadism" (A.B.Oliva) practicat de Andrei Cădere a prins în traseu cele mai prestigioase galerii de artă modernă din Europa și America. Pătrunderea unui *outsider* în sistem era extrem de dificilă, aproape imposibilă, în lipsa unui program managerial care să-l propulseze la vârf. Andrei Cădere a ales calea cea mai umilă, cea mai insolită și mai ironică: "*parazitajul*". Însoțit de umbra sa colorată, *Bara de lemn rotund* (sau poate că el era umbra *Barei*), artistul "rătăcitor" și-a impus prezența, sfidând cercurile artistice sofisticate și refractare la "intruși". *Performanța* sa (și în sensul de *performance* ca gen artistic) a fost acțiunea sa abilă și tenace de a pătrunde într-un sistem bine organizat și controlat, o acțiune de *virusare* însoțită, căreia târziu i-a fost recunoscută dimensiunea creativă.

Acest fapt al recunoașterii s-a petrecut în 1975, când, la Galeria Yvon Lambert, s-a deschis prima sa expoziție personală. În final, el a învins - el singur împotriva elitei avangardei internaționale. Este prezent la Paris, la Centrul Pompidou, este integrat mișcării minimaliste și conceptualiste, este apreciat

¹⁵ Ioana Vlasiu, *Andrei Cădere*, Documentație, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1996

¹⁶ Francois Pamfil, *Andrei Cădere: hărți, nisip, preșuri de cârpă*, în *Arta*, București, 1993, nr.1-2

tot mai mult răspunsul său la întrebarea dominantă a celui timp: "operă sau comportament? (titlul Bienalei de la Veneția, 1972). Strategia sa solitară l-a situat la antipodul mecanismului unei politici culturale internaționale inexorabile, dar tocmai această *dialectică negativă* a succesului a favorizat acceptarea sa în sistem. Andrei Cădere a descris obiectul care îl definește, *Bara de lemn rotund*, ca fiind o "juxtapunere de segmente de lemn de diferite culori, asamblate după un sistem de permutări, care conține de fiecare dată o eroare" (acel "écart" valéryan, n.n.) În 1989, Andrei Cădere și-a luat revanșa, chiar dacă trecuse deja pragul morții, în 1978: la Institute for Contemporary Art din New York i s-a organizat o expoziție prin care comportamentul său artistic a primit valoarea unei opere de artă. Un comportament subversiv, "iconoclast", prin care a încercat să creeze breșe într-un sistem închis prin insolita și insolentă tehnică a "parazitării"; a practicat-o cu o neabătută perseverență, pentru că el, unul dintre însingurații cavaleri rătăcitori ai artei moderne, înțelegea ce spuneau înțelepții Extremului Orient: "Eternitatea este succesiunea unor "o zi". Din această perspectivă, "Bara de lemn rotund" devine un *răboj* pentru zilele eternității.

În raporturile sale cu eternitatea sau caducitatea timpului, ANA LUPAȘ dovedește o radicalitate excepțională a atitudinii experimentale. Este unul dintre artiștii români cu cea mai mare audiență în cadrul restrâns al elitei avangardei internaționale. S-a plasat mereu în zona cea mai primejdioasă a limbajului plastic, aceea a întâlnirilor de la granița tapiseriei, sculpturii, arhitecturii. Gestul plastic devine eveniment; jocul și zborul devin acte ale unui ritual de "inocentare", prin care se încearcă regăsirea unui paradis pierdut. Ceremonialul odată săvârșit, artistul se retrage, lăsând poarta deschisă pentru a nu tulbura spectacolul creat. Mai mult decât artă ambientală sau procesuală, opera Anei Lupaș se dorește a fi *eveniment*. Într-adevăr, există o anume solemnitate ce conferă un aer de joc grav, de ceremonie, o anume luare de distanță până la reful, pe care prezența lucrărilor Anei Lupaș îl stărnește. Și chiar simpla ei prezență are un efect similar. Acest efect e dominant, în ciuda unei "ofrande" tactice ce invită la apropiere, chiar la o anume plăcere a atingerii. *Sfoara de câneapă*, *Jocul de-a Prometeii* (1973, fibre textile, lemn, blană), *Cuib cu ou roșu* (1973), *Podul* (1973), sunt lucrări "deschise", cu o dinamică spațială flexibilă, reversibilă, combinatorie. Ele au o pregnanță epidermică, organică, de sălaș făcut din trupul unor viețuitoare ce se încolăcesc sau se destind în tăcere și care nu pot fi îmbălânzite. Dar lucrările sale au și o funcționalitate subiacentă - aceea de punți ce leagă nivele diferite ale vizualității. Materialul textil subliniază sensul ritualic al lucrărilor: firul, împletitura, nodul, plasa- totul se înlănțuie în jurul unui discurs amoros despre "urzeala" și "bătătura" ce ne condiționează existența. Deși lucrate în tehnici și materiale tradiționale, fruste, lucrările au o eleganță particulară; minimalismul lor exigent e suplu pentru că geometria se naște din mobilitatea suprafețelor țesute exclusiv din materiale organice, "calde": fibre naturale, piele, blană, lemn, spice de grâu. Reprezentative în acest sens sunt ciclurile recurente *Covor*

zburător (sau *Instalație umedă*), Mărgău, 1970, și "Proces solemn", o suită de instalații, Mărgău, 1964-1974).

Sunt instalații ambientale cu accente ecologice, spații "repopulate" cu forme modulare mobile pentru a deveni locuri sărbătorești. Tot în mediul rural, tradițional, arhitecturi vegetale se arată ca "elemente de ecologie paradisiacă" (Anca Arghir).

Din grâu, paie, cânepă, bumbac, materiale izolante, lemn, metal, se naște un *ambient intermedia* care, reluat cu modificări minime, se reîncarcă cu forța gestului inițial la fiecare reconstituire. Ideea însăși de a reface, reconstrui, recicla o acțiune de amploare are o conotație de-personalizantă; aici, gestul serial trimite însă mai departe, la gestul ritualic care rămâne același pentru că se raportează la același principiu esențial care l-a generat. În intervalul 1964-1970 se succed marile instalații ambientale obținute prin acțiuni: *Proces solemn*, Săliște, 1964; *Instalație umedă*, cartierul Grigorescu, Cluj, 1966; leud, instalație, 1967; 1968: *Procesul determinării*, Marginea, 1968; *Instalație umedă*, Mărgău, 1970; expoziție în galeriile Apollo, București, 1972.

Tema *Instalației umede* se va relua și în 1991, în Piața Universității, când, în cuplaj cu ideea *Hainei împrumutate* din anii '80, a rezultat *Monumentul de cârpă*. De asemenea, în excepționala expoziție "Europa, Europa -un secol de avangardă în Europa Centrală și de Est, deschisă la Bonn în 1994, Ana Lupaș a refăcut "Instalația umedă", dar i-a dat, de această dată, o conotație tragică, nicidecum ludică (instalație din material textil, acrilic, douăzeci recipiente din diferite materiale). Un alt ciclu, desfășurat între anii 1977 și 1991, intitulat *Pregătiri pentru un mormânt rotund*, atinge și el semnificații sumbre. *Obsesia extincției* din anii '80-'90 a înlocuit-o pe cea ludic-erotică a anilor '70. Veșmântul de sărbătoare, de ceremonie agrară și de zbor se restrânge, decade, în fond, sub forma veșmântului cotidian, a unui obiect de camuflaj social, tranzitiv și derizoriu, ce poate fi părăsit sau împrumutat: *Haina* (1989), *Haine împrumutate* (1989 - Cluj, Sibiu, Oradea). Tema *sfârșitului* a atins pragul apoteozei negative, aproape a apostaziei, în *Monumentul de cârpă* (textile impregnate cu bitum, opt suporturi de lemn, schelă metalică, 1000m², Piața Universității, București, 1991). *Covorul zburător* al anilor '70 s-a transformat într-un fel de penaj al aripilor morții, ancorat și făcut vizibil pentru o clipă în inima orașului/capitală - pozitivul unei umbre încremenite și amenințătoare. Această aventură a trecerii de la Eros la Thanatos a dus, inevitabil, la acțiunea deopotrivă disperată și ironică, dar, în fond, inevitabilă, a *conservării*. *Conservele* sunt cutii din tablă sudată ce conțin, în chip de recipiente funebre, ceea ce s-a salvat din marile și ambițioasele opere "zburătoare", acelea ce, odinioară "umede", vibrau exaltat în spațiul liber. Într-adevăr, opera Anei Lupaș a devenit, acum și la propriu, nu doar la figurat, total ermetică! A devenit reflexul ermetismului existențial al artiștei, al reclusiunii și claustrării sale în spațiul/cutie numit "atelierul artistului". Gestul amplu de a crea s-a comprimat în gestul pur restrictiv, ascetic, de a conserva creația. Lucrările par a fi făcut implozie, fiind conținute, capsular, doar în propria lor urmă. În fond, în propria lor urnă : un *Taj Mahal* postmodern!

Tot un fel de reclusiune, dar mai încrâncenată, o regăsim la GRIGORESCU ION (așa își semnează lucrările artistul). Mizând totul pe funcția euristică a limbajului artistic, imaginile acestuia au urgența și mila rece a celui aflat fără odihnă *pro dromos*. Actul artistic e pus mereu în perspectivă soteriologică. Artă este salvare, este "răscumpărare", iar când frumusețea trebuie jertfită în numele adevărului, Grigorescu Ion o face fără ezitare. Urmând calea Adevărului, ajunge inevitabil să se confrunte cu mistificarea ce domină scena politică. El este prin excelență un artist angajat, un cetățean care nu renunță să-și apere cetatea. "Lupta e dintre o artă directă și lipsită de mistere, și o artă de mistere și inexplicabilă. Politica e tăioasă și taie mâinile ce o țin", scrie artistul în catalogul expoziției sale din galeria "Catacomba", București, 1992.

Pentru că poate răscumpăra o "vină" impersonală, endemică, de tip kafkian, imaginea primește putere prin însuși faptul acesta. Și nu doar în planul mentalului sau al inspirației, ci și în acela, aplicat, al tehnicii propriu-zise. Ca și Geta Brătescu, cu care a lucrat două filme în 1977, *Mâini și Atelierul*, Grigorescu Ion a recurs frecvent la tehnici de distanțare, de obiectivare plastică, adică a pus între ochiul său subiectiv și lumea fenomenală "aparatură de luat vederi". În acest fel, impactul dintre ființă și lume a devenit mediat, subiectivitatea s-a răcit, s-a disciplinat prin interpunerea unei "lentile". În mod firesc, fotografia și filmul devin medii privilegiate ce transformă imaginea în document, iar pe artist în *martor* privilegiat ce poate deveni, sub presiunea evenimentelor, chiar un *mărturisitor*. În acest caz, din "voyeur", artistul devine "voyant" (în sens rimbaudian). În *Jurnalul* său din anii 1968-1974, Grigorescu Ion explicitează felul său de a înțelege sensul actului artistic. Când miza se pune pe adevăr, cezura dintre artă și viață poate fi suspendată, și atunci, cea care rămâne să definească și să plasticizeze imaginea, să-i încălzească inflexibilitatea etică și să-i mențină puterea de seducție, este "frumusețea neutralității" (A. B. Oliva). "Fără a intra în detalii individuale, se stabilesc regulile diferitelor imagini. Că tabloul va fi o bandă sau o cartelă perforată, sau altceva, a one-man story: teren în pantă, arat pe câmp, curte plantată - cartelă perforată". (Grigorescu Ion, *Jurnal*). Concluzia: "Alors, il y a un discours: discursul vieții treze, de care se izolează treptat operația fixă de a privi". Din notațiile *Jurnalului* putem percepe specificul discursului său: distanțare, neutralitate, decupaj și izolarea percepției vizuale, toate acestea trasând cadrul existențialist al operațiunilor plastice în care sunt cuprinse obiectivele etice "etalon". Din această perspectivă, fotografia e un medium privilegiat pentru că e un martor ce susține discursul plastic despre adevăr. Vehiculând-o și amplificând-o, artistul devine și el *responsabil* pentru impactul imaginilor sale. În acest sens arta lui Grigorescu Ion e *angajată*: lucidă și dureroasă, patetică și dură, ea refuză compromisul și promiscuitatea discursului plastic sau politic.

Despre "angajare" și "despre artistul realist" Grigorescu Ion vorbește explicit într-un articol publicat în revista *Arta*¹⁷.

¹⁷ *Arta*, nr.12, 1973, p.22-23

“Copilăria mea coincidând cu evoluția societății socialiste, am beneficiat de actualizarea permanentă a problematicei social-politice. Mi se părea că o lume nouă se construiește din temelii pe baza egalității, a cinstei de luptător revoluționar, a principiului că munca e o onoare. Aceste idei m-au format în sensul luptei continue pentru ele, a exemplului personal. (...). Am aflat în timp că structura socială era mult mai complicată. Plec de la munca cea mai grea, pentru care am o dragoste adâncă și respect”.

Acest fragment mi se pare simptomatic nu doar pentru orientarea limbajului său plastic, ci și pentru majoritatea artiștilor români ai neo – avangardei. Viziunea unei “lumi noi” a marcat, în primii ani ’70, și creația Getei Brătescu, a lui Horia Bernea, a Anei Lupaș, a mai tuturor artiștilor importanți ai perioadei. Socialul era un teren fecund ca și problematică, iar răspunsul plastic pe care îl dau artiștii avangardei românești este situat deliberat la antipodul realismului socialist. Privind imaginea lucrată de Grigorescu Ion în tradiționala tehnică a uleiului pe pânză în 1972 și intitulată *Înfăptuirea planului stă în puterea colectivului*, este surprinzătoare soluția formală adoptată: imaginea e secvențializată ca și când ar fi un colaj foto, jocul optic, iluzionist, se face între claritate și voalare; miza jocului stilistic este plasată undeva între pop-art și hiperrealism, dar e subsumată unui realism de factură personală. Recurgem din nou la textul publicat de Grigorescu Ion în revista ARTA, în 1973:

“În 1969 am aplicat un procedeu de desen luat din perioada în care am făcut atletism -kinograma, în același an am și copiat în pictură o fotografie, iar analiza psihologică a foloseam demult pentru găsirea unor procedee de imaginare - acestea sunt trei hobby-uri care au împrumutat pentru mine metodele picturii. Deoarece în dreptunghiul pânzei se îngrămădeau simultaneist părțile subiectului cu forma de vis, sau de scenariu de film, am folosit tehnica benzilor desenate în pictură”.

Viziunea aceasta “hibridă” încerca să-și definească specificitatea propriei voci în fața asaltului realității exterioare, bifurcate radical între Est și Vest, dar congruentă în planul limbajului artistic. Căci între realismul socialist, pe de o parte, și hiperrealismul combinat cu pop - arta, pe cealaltă parte a baricadei politice, nu a existat o incompatibilitate stilistică, dimpotrivă. Iar o inteligență plastică ca aceea a lui Grigorescu Ion a știut să valorifice tehnicile cele mai spectaculoase, mai percutante vizual, pentru a-și susține mesajul umanist - protestatar.

La acest amestec stilistic spectaculos dintre hiperrealism și pop-art au recurs și câțiva artiști clujeni. “Chitaristul pop” din 1970 a lui CORNELIU BRUDAȘCU dovedește că tânăra generație de atunci era tentată să gândească pictura din alt unghi, să o descarce de forța tradițională, senzuală, a materiei picturale și s-o vireze spre zone mai reci, conceptuale. De aceea, recursul la clișeul fotografic s-a făcut firesc, a fost o soluție tehnică ce a venit într-un fel de la sine pentru că oferea punctul optim de plecare spre imagini ce neutralizau încărcătura afectivă personalizată, favorizând, astfel, accesul către *zonele plastice de graniță*, către intermedia. Apoi, tehnicile fotografice puneau în

termeni noi, aplicați, problema documentului, a martorului, a raportului dintre obiectivitate și subiectivitate, dintre unicat și imaginea de serie, dintre spontaneitatea execuției și reculul reflexiv, dintre realitate și iluzionismul optic. O altă problemă care suscita interes era aceea a modului în care se poate "traversa cotidianul" prin pictură sau/și prin fotografie, cum poate fi imaginea, simultan, și un document și o proiecție/suport a trăirii subiective.

Pentru Brudașcu, care era posesorul unei tehnici picturale spectaculoase, ce excela în special în zonele de pasaj și de clar-obscur, pictura era în primul rând un "loc de apariție", de aceea era supusă unui proces de "solarizare" ce voala obiectivitatea documentului inițial. "Solarizarea" era premisa revelării unui conținut capturat și camuflat în imaginea princeps, brută. Iradiate de fluxul luminos, personajele deveneau apariții învăluite într-o aură spectrală.

MIRCEA SPĂTARU¹⁸ este un artist reprezentativ pentru spiritul avangardist, angajat constant în zona experimentului. Problema fundamentală pe care o pun lucrările sale, la începutul anilor '70, vizează, mai ales, limitele sculpturalității. Criticul care a avut acces direct în lumea sa creatoare, fiindu-i congener și prieten, a fost Mircea Țoca. În articolele sale, el menționează "disponibilitatea pentru experiment", "anti-estetismul corosiv și sever", "disputa îndârjită cu materia", "negarea negativelor", "modulii seriali ai desenelor", subliniind explicit "calitatea legăturilor sale cu cea mai înaintată avangardă plastică"¹⁹.

Pentru perioada anilor '70 sunt reprezentative lucrările seriale, grupate în cicluri: *tipare*, *garduri*, *desene cu tema Facerii lumii*; lucrări autonome: *Marțian*; acțiuni: *Eveniment*, *Joc de-a Prometeii* (în echipă cu Ana Lupaș). În mod special *tiparele sale*: *Tipar pt. Adam și Eva*, *Tipar pentru tronul îngerilor*, *Tipar pentru făcut oameni...* circumscriu condiția *formei virtuale* a sculpturii, acea formă de gradul zero, formă-hotar ce limitează și proiectează un gol activ, un spațiu contemplativ. Adevărata formă, cea conținută în interiorul tiparelor, e virtualitate pură, traversată de lumină, este doar un loc tranzitiv, prin excelență impersonal și infinit: topos a-topos. În acest punct al discursului său plastic, Mircea Spătaru oferă soluții personale la problematica paradoxal sculpturală a *forme-lumină*. Ceea ce sculptorul plăsmuiește este o realitate formală *periflastică*, un fel de formă care poate să rostească ceva despre corpul ei luminos doar tăcând despre aparența ei corporală. "Misterul nu e întuneric; e doar tăcere"²⁰. Este cercetat astfel caracterul fluid, de "trecere", al tiparelor, locuri potențial conținătoare, matriciale, seriale, procesuale, *impersonale*. Ele implică o *distanță* față de propriul lor conținut, un fel de "răceală" conceptuală. Este una din condițiile menținerii caracterului de formă - reper, de contur stabil în calea *fluxului* energetic ce le străbate, virtualmente, la infinit.

¹⁸ Născut în 1938, Dănești, Iași

¹⁹ Mircea Țoca, *Sculptori clujeni*, București, Ed. Meridiane 1978, p.71-73; Idem, *Mircea Spătaru premiat de critici*, în *Tribuna*, mai 1973, nr. 20 (856)

²⁰ Andrei Pleșu, *Ochiul și lucrurile*, București, Ed. Meridiane, 1986, p.302

Tiparele lui Mircea Spătaru celebrează golul activ ce păstrează forma în memoria ei matricială. *Tiparele* crează un spațiu-receptacol ce poate capta și cuprinde proiecția oricărui gând, a oricărei deveniri. Aceste tipare marchează (vezi și *Marcajul pentru infinit* al lui Horia Bernea) teritoriul de manifestare a unei "puteri" presimțite, invocate doar, ce nu poate fi limitată doar prin formă. *Tronul pentru îngeri*²¹, de exemplu, este articulat ca o construcție simetrică, un fel de incintă de rezonanță. Ea delimitează un spațiu impersonal, asexuat, prin excelență tranzitiv. Pentru perceperea lui, sculptorul oferă doar punctele de sprijin²². Ca repere de graniță, ca borne, formele tiparului rămân în zona sculpturii; sculpturalitatea nu e anihilată (la fel ca și sculpturile "transparente" ale lui Gabo), așa cum spațiul interior al unei arhitecturi nu anihilează, dimpotrivă, celebrează zidurile care îl conțin. Tangibile, reale, ele sunt totuși *perifrastice*, umile, auxiliare, pentru ca sensul lor adevărat să poată fi protejat de atingere, de deformare, de confiscare. Relația *tipar / gard* pune în valoare complexitatea reflexiei asupra condiției sculpturii ce se desfășoară, în mod definitoriu, pe relația pozitiv / negativ, lumină / umbră, static / dinamic. *Gardurile* sunt complementare *tiparelor*. Ele întrușchipează *plinul, obstacolul*, pragul material brut, opac, opresiv, alienant. Desfășurarea lor e serială, permutabilă, structurată labirintic, conform regulilor unui joc infinit, cu accente parodic-absurde: (vezi catalogul Bienalei Tineretului de la Paris, (1973):

"palissade entre la maison de Jean et de Mathieu/ palissade entre la maison de Georges et de Nicolas/ palissade entre la maison de..." (gard între casa lui Ion și a lui Matei/ gard între casa lui Gheorghe și Nicolae/ gard ...)

Aceste *Garduri* (material armat pe șasiu de lemn, 300x450 cm) sunt elemente ce alcătuiesc o lucrare deschisă, procesuală, ce implică participarea publicului. În acțiunea *Eveniment* de la Bienala Tineretului de la Paris, din 1973, miza a fost bivalentă, fiind pusă pe relația dinamică operă-public, pe tensionarea violentă a raportului interioritate / exterioritate spațială. Ea a fost dictată de "necesitatea naturală de a stabili o comunicare afectivă între spațiul interior și spațiul înconjurător, operație care se realizează prin subpresiunea formei inițiale (asemănătoare procesului natural a spargerii ochiliei de ou de către pui)"²³. Prin efectul de "ecloziune", actul plastic al distrugerii este investit cu o nouă semnificație, constructivă. Accentul este pus pe actul trecerii de la o formă la alta, pe pasaj și nu pe blocaj. Altfel spus, pe actul trecerii de la o formă la alta: vizual '! tactil, absent '! prezent, tăcere '! sunet, pasiv '! activ, întreg '! fragment, învăluit '! învăluitoare, aici '! dincolo. Caracterul polivalent (deschis, procesual, permutabil, neutru, vectorial, efemer, ludic) al operei de artă este intens fructificat de programul avangardist, ceea ce-i permite

²¹ "*Tronul pentru îngeri*" a fost premiat la Prima Bială de sculptură mică de la Budapesta, în 1971

²² John Cage, *Tăcere*; apud: Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, București, Ed. Univers, 1995, p.128. "Încercarea de a descoperi mijloacele prin care să lași sunetele să fie ele însele și nu vehicule pentru teorii făcute de om, și nu expresii ale sentimentelor umane".

²³ Textul aparține lui Mircea Spătaru și însoțește imaginea foto din *Catalogul Bienalei Tineretului de la Paris, 1973*

pătrunderea legitimă în zona fierbinte a socialului. Acestei problematici i se revendică și acțiunea *Ecorșarea unui marțian*. Tema marțianului este tema *alterității*, a *celuilalt*, temă prin care este pus în discuție efectul narcisismului antropocentric. Găsirea unei euritmii dincolo de convențiile reprezentării chipului uman și ale tehnicilor tradiționale a cerut folosirea unui material de asemenea neconvențional, un material poverist, amorf, anti/sculptural, riscant. În acest sens, Mircea Spătaru a optat pentru materialul plastic, conferind acestui material "popular", specific societății de consum, o alură nobilă, astfel încât întreg ansamblul primește neașteptata gravitate a unei construcții arhitecturale monumentale.

În seria "*Facerea lumii - Punctul, început al desenului*" (3 piese, cărbune pe hârtie, 200x100 cm; 1972), sunt abordate clișeele imaginii desenate. Un desen numai din puncte este un desen depersonalizat, ce subliniază rolul punctului ca element esențial, *prim*, al limbajului plastic. Modul minimal și vector, el conferă imaginii un traseu aventuros, făcând-o proiecția unei realități misterioase, a cărei singură urmă a rămas ea, Imaginea. În acest fel, Mircea Spătaru activează mecanismele *obiectivării*, ale detașării față de actul artistic și de medium-ul plastic asupra căruia își exercită forța imaginativă. Aceasta presupune recursul la serializare și secvențializare, metode ce subliniază caracterul procesual, deschis, al lucrărilor.

Toate datele fundamentale ale artei sale, funciar avangardiste, s-au împlinit într-unul din evenimentele majore ale artei românești contemporane: marea expoziție personală deschisă în Sălile Dalles, în primăvara anului 1990. Expoziția, asemeni unui manifest deopotrivă artistic și politic, a reprezentat România la *Bienala* din Venezia, ediția 1990²⁴.

EXPÉRIMENT INTERMEDIA - SÉQUENCES DE L'ART ROUMAIN CONTEMPORAIN DE 1968-1974

RÉSUMÉ

Dans cet intervalle de la fin des années '60 et du début des années '70, les artistes de l'avant-garde roumaine sont devenus très sensibles à la problématique de la limite, raisonnant sans doute avec les nouvelles stratégies de l'art international. En regardant retrospectivement, leurs actions formaient une sorte de front contre un système totalitaire auquel chacun d'eux s'est aligné avec des solutions nées au bout d'un trajet problématique personnel. Ils l'ont fait au nom d'une solidarité tacite, d'une complicité née entre ceux qui pouvaient voir au-delà des dates d'une réalité "toute prête". Leur programme expérimental clairement directionné se chargeait lucidement d'une

²⁴ Andrei Pleșu, *Neliniștea lumii de azi*, în revista *Secolul 20*, București, f.a., nr.322-323; Dan Hăulică, *Suplicii*; *Ibidem*.

certaine dimension utopique et leur "jeu" dans les espace plastiques etait constructif et responsable car il visait la "récuperation esthetique de l'existence". La matiere de ce chapitre de l'art contemporain roumain consiste dans l'analyse dea oeuvres des artistes considerés représentatifs pour le phenomene avant-gardiste de Roumanie. Nous avons insisté sur la recherche plastique focalisée sur la forme-module et forme-matrice parce que par cela on arrive au probleme delicat de la limite. Séries, séquences, matrices, capsules, montures, reliquaires: l'oeuvre devient plus eliptique, plus hermetique, un résultat de la discipline non-concessive de l'atelier, a mesure que le projet est plus raffiné conceptuellement.

certaine dimension utopique et leur "jeu" dans les espace plastiques etait constructif et responsable car il visait la "récuperation esthetique de l'existence". La matiere de ce chapitre de l'art contemporain roumain consiste dans l'analyse dea oeuvres des artistes considerés représentatifs pour le phenomene avant-gardiste de Roumanie. Nous avons insisté sur la recherche plastique focalisée sur la forme-module et forme-matrice parce que par cela on arrive au probleme delicat de la limite. Séries, séquences, matrices, capsules, montures, reliquaires: l'oeuvre devient plus eliptique, plus hermetique, un résultat de la discipline non-concessive de l'atelier, a mesure que le projet est plus raffiné conceptuellement.