

Revista—ARTA

Performance, obiect și instalație în arta românească

nr. 14-15 / 2015

De Ileana Pintilie



PERFORMANCE, OBIECT ȘI INSTALAȚIE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ

Text de / Text by
ILEANA PINTILIE

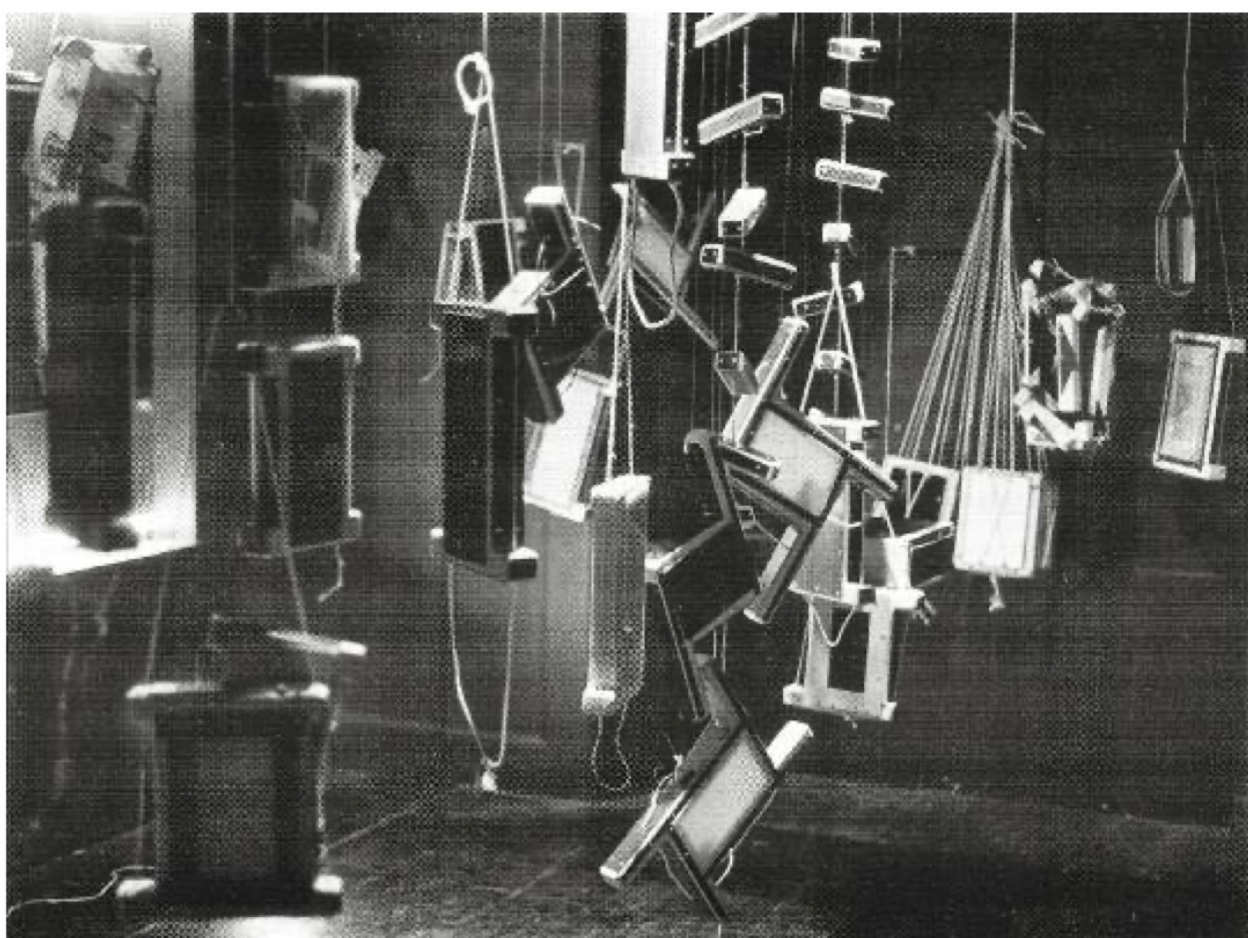
Aparent, cele trei concepte desemnează direcții diferite de dezvoltare ale artei contemporane, fiecare excelând în câte un mediu, oarecum bine determinat. În realitate, în practica artistică aceste medii se întrepătrund producând un efect de sinergie, sporind conținutul semantic dar și expresivitatea vizuală, prin combinarea lor. De multe ori, în procesul artistic al performance artei sunt utilizate obiecte care susțin ideea inițială sau aduc cu sine o anume sensibilitate vizuală. Tot astfel, arta cu caracter performativ poate conduce la realizarea unei instalații sau chiar a unui environment, după cum există și instalații performative, care păstrează amprenta acțiunii și a procesului artistic în urma cărora au luat naștere.

Dacă ne vom referi la anii 1960-1970 în arta românească, ar trebui să subliniem faptul că arta cu caracter performativ nu făcea parte dintre practicile curente. Cu toate acestea, am putea totuși semnală câteva exemple demne de luat în considerare. Astfel, relația lui Paul Neagu cu obiectul și ulterior cu instalația a avut un caracter esențial, determinând, încă din anii 1960, evoluția lui artistică. A existat la Neagu o disponibilitate corporală de autoexpunere, dar și de explorare a relației cu lumea înconjurătoare sau cu propriile lui creații. Ca tânăr artist, Neagu era preocupat de o atitudine care se manifesta ca o prezență a ființei, concretizată în niște „poze”, un fel de „performance spontane”, cum le numea el. Aceste atitudini manifestate prin „exerciții de balansare”, de exemplu, făcute ulterior în diferite locuri, pot fi socotite niște intervenții într-un spațiu în al cărui specific pătrunde pentru a-l modifica prin prezența lui. El a fost atras de atitudini corporale simple, ce s-au structurat pe parcurs și s-au legat ulterior între ele, așa cum s-a întâmplat cu *Salt (Ramp)*, care au devenit expresii ale unor acțiuni repetitive, manifestate cu oarecare consecvență, adevărate performance-uri sculpturale. În aceeași ordine de idei, mi se pare semnificativă legătura lui Neagu cu primele obiecte, cutiile tactile, pe care le pune în valoare în raport cu propriul corp, legătura creată între forma unor dintre aceste cutii cu mănere și modul în care erau manipulate și „utilizate”.

În general, în performance artistul poate avea nevoie de obiecte, care ulterior sunt conservate și fetișizate, păstrând amintirea acțiunii; la Neagu obiectele au fost la început creații indepen-

dente, față de acțiuni, dar la care el s-a raportat prin propriul corp, practică ce avea în vedere devoalarea sensurilor multiple adăpostite de acestea.¹ *Marele Metronom*, deschis și închis de el, obiectele de mari dimensiuni, numite *Colector de merite*, purtate pe străzile din București, chiar în mijlocul unei artere de circulație, au devenit nu numai obiecte cu o semnificație specială, dar și surse de experiment în relație cu propriul corp și capacitatea fiecăruia de a aprecia arta prin tactilitate.² *Cutiile palpabile și tactile*, expuse prima dată în 1969 la Edinburgh, erau gândite în raport cu gesturile firești de a prinde și de a atinge, iar expunerea lor în Galeria Demarco s-a făcut într-un spațiu întunecat, cu invitația lansată către public de a pipăi formele obiectelor tactile suspendate în încăpere. Participarea de propriul corp la punerea în aplicare a unor concepte teoretice a devenit pentru Neagu o practică frecventă, mai apropiată de strategia personală decât de acționismul atât de răspândit în anii 1970. El a căutat forme deschise de cercetare, de experiment, pe care le-a numit „ritualuri”. Construcția conceptuală a operei lui Neagu a primit mai multă profunzime atunci când a început să facă anumite conexiuni între diferitele idei și elemente enunțate de el, iar performance arta l-a ajutat în acest sens, fiind un mediu unificator al diferitelor concepte.

Cercetarea, privită ca proces artistic pus în conexiune cu idei și concepte, dar și caracterul aleatoriu produs de experiment, caracterizează multe dintre lucrările lui Ștefan Bertalan din anii 1970. Locuința-atelier, deschisă spre terasă și spre grădină, malurile râului Bega și ale Timișului, toate au devenit posibile



deasupra
Paul Neagu, *Cutiile palpabile și tactile / Tactil-Palpable*, 1969
© Estate of Paul Neagu / DACS London 2015

locuri de desfășurare a unor experimente ce vizau lumea vie; interesul artistului s-a îndreptat mai ales spre plante, pe care le-a studiat în diverse moduri – de la apariția din sămânță, de la creștere și înflorire, până la rodire și apoi la uscare și moarte. Experimentele lui se materializau prin fotografii, desene, studii și observații obiective amalgamate cu note de jurnal personal și de concluzii filosofice. Alteori produceau acțiuni sau un fel de *environment*, prin care spațiul înconjurător era luat în posesie și participa la imaginea de ansamblu a unei acțiuni-instalații. Una din plantele care l-au fascinat pe Bertalan prin capacitatea sa de adaptare la condițiile de mediu a fost floarea-soarelui, care prin silueta ei amintește, în viziunea artistului, de atitudinile umane. Interesul lui pentru această plantă se îndrepta spre caracterul ei „antropomorf”, dacă-l putem numi astfel: floarea-soarelui se răsucesce după lumină orientându-se în spațiu în funcție de interesul ei vital, în procesul de fotosinteză; variațiile ei de creștere sunt determinate de aceste condiții de mediu.

Experimentul lui Bertalan din 1979 s-a derulat pe mai multe luni și a constat în plantarea unei semințe de floarea-soarelui și urmărirea evoluției acesteia trecând prin etapele enumerate mai sus. În toată această perioadă, artistul a desenat planta în diferitele ei ipostaze de creștere și de maturare, a fotografiat unele detalii, a scris pagini cu observații, ca într-un fel de jurnal cotidian dedicat acestei existențe, pusă în atenție într-un mod surprinzător. În final a păstrat planta uscată, iar aceasta i-a servit pentru crearea unei instalații; în jurul acestei „relicve” a construit o structură din sârmă de care a agățat desene și texte, totul fixat pe o bază pentagonală. În decembrie 1979, la invitația lui Andrei Pleșu, Bertalan a realizat o acțiune cu public în Sala Kalinderu din București², una din puținele de acest fel din arta românească a anilor 1970. Artistul a citit un text, care avea la bază observațiile sale din jurnal, și a realizat un fel de ritual corporal (mișcări de euritmie), ce au pus în legătură existența plantei, cea umană și cea cosmică, într-un fel de meditație artistico-filosofică.

Studiile și cercetările realizate de Bertalan în perioada anilor 1970 au avut la bază un proces, o dezvoltare a unor evenimente, idei, stări care au condus la o evoluție a lor de la un punct inițial spre unul de împlinire și un „deznodământ”. În cazul altor artiști, ca de exemplu în cazul special al Anei Lupaș, acest proces deschis, ce reunește și el mai multe etape, conduce spre o acțiune, o instalație sau un *environment*. De exemplu, *Instalația umedă*, realizată în 1970 în satul Mărgău de lângă Cluj, a cunoscut mai multe variante marcante, de-a lungul timpului, de fapt reluarea acelui proces artistic considerat neîmplinit și nedefinitiv, în încercarea de a-l aduce spre o soluționare, o epuizare

a conținutului în substanța lui. Dar de fiecare dată artista găsește motivații și conjuncturi suficient de puternice pentru a repune în atenție acest proces.

Ritualul feminin al întinsului pânzelor albe, țesute în casă și puse la uscat în șiruri, sub care a fost săpat câte un șanț pentru scurgerea apei, s-a transformat, în viziunea ei, într-un amplu *environment* cuprinzând o suprafață de 3 hectare și s-a întins pe durata a unei zile și a unei nopți. Pornind de la ritualul de etalare a pânzelor, practicat natural de țăranii din satul Mărgău, artista a provocat și a organizat, cu diferite ocazii, astfel de acțiuni-ritualuri de mari proporții, pe panta unui deal întreg, unde au fost întinse țesături umede, lăsate în bătaia vântului și a soarelui. Antrenarea unui număr mare de participanți la realizarea acestor acțiuni, dar mai ales impactul vizual al acestui tip de instalație, înregistrată fotografic, au generat un model pentru multiplele variante care s-au succedat de-a lungul anilor. Colaborarea cu țăranii în acest tip de proces-acțiune avea în vedere și încuraja sistemul autohton tradițional de colaborare și într-ajutorare, de muncă de tip clacă a satului. Aceste acțiuni au păstrat și un caracter deschis, de *work in progress*, modelând spațiul asupra căruia se intervenea.

Astfel, realizarea acțiunii și a ambientului pe această temă de cercetare a pus în evidență nu numai procesul deschis (dacă ne referim la perspectiva artistică), dar și estomparea marginilor dintre operă (instalația *site specific*) și câmpul de observație care o înconjoară (dacă ne referim la perspectiva receptorului). Reluarea acestui proces în cadrul limitat al unui spațiu muzeal sau într-o galerie (*Instalație umedă*, Muzeul Ludwig, Budapesta) a adus bogăția unor date noi în adaptarea proiectului la un mediu ce oferea o nouă provocare, prin adaptarea la o situație nouă specifică. Dar și sensul acestor acțiuni a început să se schimbe (în momentul în care din pânze picură un lichid roșu), caracterul tonic al ritualului rural este pierdut în favoarea unui plus de dramatism teatral. De asemenea, repetarea acestui proces conduce, în cele din urmă, la o schematizare și simplificare ce evocă procesul artistic, dar numai pentru cunoscători, acțiunea și instalația nu mai pot fi deplin înțelese în instalația văzută în racourci de la *Geam mat*, o vitrină a Muzeului de Artă din Timișoara, unde acțiunea este redată într-un film alb-negru pe un mic monitor, alături de aparatura tehnică fiind aranjate evocator câteva recipiente cu pigment roșu uscat.⁴

Dacă acțiunile lui Ion Grigorescu din perioada comunismului erau doar fotografice și filmice, desfășurate în intimitatea interiorului, cu unic martor camera de filmat, cele de după 1989 recâștigă spațiul public și se bucură de o anumită „recuzită”, cu ajutorul căreia artistul își face mai vizibile ideile. Aparițiile în



deasupra
Rudolf Bone, *Gaia*, acțiune și instalație în situ, „Pământul”, Timișoara, 1992

alăturat
Ion Grigorescu, *Oedip*, acțiune, Festivalul Zona 2, Timișoara, 1996

dedesubt
Alexandru Antik, *Control in Trening*, acțiune, Bunkier Sztuki, Cracovia, 1997



public ale artistului nu sunt însă foarte dese, iar aceste acțiuni au o semnificație specială, unele dintre ele fiind legate de momente ale istoriei în derulare rapidă. Astfel, în 1992, la evenimentul intermedia *Pământul*, Grigorescu creează o instalație într-o curte interioară a Muzeului de Artă din Timișoara, utilizând câteva obiecte din recuzita personală, ce au făcut parte și din alte lucrări.⁵ În jurul acestei construcții precare, ca de altfel întregul „decor” al acelui spațiu al muzeului, care a contribuit la crearea unei impresii cu caracter emoțional în acțiunea intitulată *Basarabia*, artistul nu face decât să citească monoton un text care pune totuși niște întrebări de mare actualitate. Peste câțiva ani, tot la Timișoara, el pune în discuție dorința de libertate a eului în luptă cu niște constrângeri interioare și exterioare, cu „legile” morale; pentru aceasta acționează, împreună cu fiul său, un *Oedip*, plasat însă într-o groapă excavată în pământul proaspăt, unde se afla un „sfînx”, modelat de el însuși, în lutul găsit *in situ*.

Ca majoritatea artiștilor optzeciști, Rudolf Bone îmbina instalația cu acțiunea extinsă la un câmp lărgit al experimentului plastic. Astfel, lucrările lui, intitulate *Haiku*, transpuneau în lumea artelor vizuale sentimente sau stări condensate asemenea genului de poezie amintit: „stalactite” din sticlă erau suspendate cu bandă adezivă de un suport, de care se desprindeau pe rând, spărgându-se de pavajul galeriei și producând efectul scontat de artist, asemenea celui scontat de un poet de haiku. Poziția lui Bone rămâne una singulară în cadrul Grupului din Oradea: maturitatea lui, gândirea lui filozofică îl conduceau la un registru artistic diferit față de ceilalți. *Ritual* (1989) a fost o acțiune cu un caracter straniu, subversiv, realizată la Galeria Orizont din București, în 1989, cu prezența câtorva colegi și prieteni artiști, în timp ce publicul a rămas pe dinafară. Artistul produsese un personaj din *papier-maché*, cu urechi din partituri muzicale, întins în poziție orizontală și fixat pe un suport, pe care l-a învelit apoi cu pelicule de film de 8 mm, destinate a fi sacrificate, deoarece, odată operațiunea de „îmbrăcare” terminată, le-a dat foc, pe fundalul sonor al unui cor la unison de „bla-bla-uri”, susținut de colegii participanți la acțiune. „Ritualul” s-a consumat în principiu fără public, amintind de atmosfera cripitică care domina anul 1989, de teama generalizată față de cei din jur (pe care artistul o ironizează), ca și de eludarea cenzurii, care ar fi trebuit să-și dea avizul pentru o astfel de acțiune. Acest „ritual” a fost unul de sacrificare, în care artistul și-a distrus de bunăvoie niște filme, sugerând necesitatea unor astfel de pierderi și autodistrugerii, din timp în timp, cu scopul de a reface un echilibru precar.

Revenirea într-o arie de vizibilitate publică, după 1989, s-a produs cu destul de multă energie, pasiune și dăruire, când Bone și-a intensificat activitatea de performer, creând o anume direcție în arta contemporană românească. O acțiune-instalație a atras atenția prin caracterul ei spiritual, dar și prin forța vizuală: este vorba de *Gaia*, realizată în 1992 la evenimentul *Pământul*, în curtea muzeului din Timișoara. Acțiunea artistului nu a fost

vizibilă publicului, atunci când el și-a lăsat amprenta propriului corp nud peste pământul din acea curte, iar silueta lui a fost desenată și incizată pe suprafața lutului. A devenit vizibilă doar în momentul în care el a început să prelucreze acea siluetă transformând-o într-o „incintă”, cu șanț cu apă pe margini, adăpostind o mică cetate și o construcție ca o bazilică.

Spre deosebire de Rudolf Bone și de alți artiști din Grupul de la Oradea, creația lui Alexandru Antik s-a dezvoltat, după 1990, pe mai multe direcții și centre de interes, deoarece artistul a fost atras încă de la început de noile tehnologii, dar și de mitul tehnicist, pe care l-a privit nu fără o oarecare ironie. În acțiunea *Control in Training*, din 1997 de la Cracovia⁶, el a creat o instalație cu impact vizual, în care, suspendat cu capul în jos peste o suprafață circulară oglindată, prevăzută cu fire și conexiuni, declanșa prin acțiunea lui mini scurtcircuite spectaculoase. Artistul, cu o cască de piele de pilot, părea în picaj asupra acelei suprafețe, autoironizându-se în raport cu relația cu lumea înconjurătoare și cu societatea. În alte performance-instalații, Antik a speculat imagini cu caracter personal, valorificând fragmente de memorie, adesea dureroasă, în instalații multimedia complexe (*Închisoarea fanteziei*, 1993 sau *Environment-acțiune*, Galeria Transfoto, Budapesta, 1992).

Dacă instalația poate fi considerată demnă de atenție, și pentru că este capabilă să producă un context artistic propriu, atunci apropierea dintre performance și instalație are calitatea de a pune în valoare, într-o unitate, prezența și reprezentarea, efemerul și elementul static, imaterialul și materialul, în care subiectul și obiectul primesc o nouă identitate.

Note:

- 1 Un document interesant din epocă este filmul *Cuțile lui Neagu*, realizat de Comis Laurian în 1968, în urma unei prime expoziții personale a artistului la București și care ilustrează această relație corporală a artistului cu obiectele sale.
- 2 Convins de erodarea actului de a privi, Neagu a lansat în 1969 „Manifestul artei palpabile”, apărut mai întâi într-un pliant editat de Galeria Demarco la Edinburgh, iar ulterior și în revista *Arta* din București (nr. 5 / 1970).
- 3 Acțiunea *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui* din 1979 a avut un fel de replică peste ani în acțiunea *O encefalogramă politică-ecologică*, susținută de Bertalan în 1999 la festivalul Zona 3 din Timișoara. Cu acea ocazie, admirația față de Natură a devenit de fapt o critică față de acțiunile cinice și iresponsabile ale omului de distrugere sistematică a Naturii.
- 4 Această variantă a fost realizată și instalată cu ocazia proiectului Art Encounters, din octombrie 2015 de la Timișoara.
- 5 Este vorba de urciul traforat din ceramică sau personajul feminin șezând pe un scaun, decupat din tablă zincată.
- 6 Acțiunea a avut loc în 1997 la Bankier Sztuki din Cracovia la invitația artistului Artur Tajber.

Performance, object and installation in Romanian art

Apparently, the three concepts designate different directions of development of contemporary art, each excelling in one environment, fairly well delineated. In reality, these environments are intertwined in the artistic practice, producing a synergistic effect, increasing the semantic content as well as the visual expressiveness by combining them. Often, in the artistic process of performance art, objects that support the original idea or bring along a certain visual sensitivity are used. Likewise, performative art can result in creating an installation or even an environment, as there are performative installations, that preserve the footprint of the action and artistic process from which they arose.



deasupra
Ana Lupaș, *Geam mat*, Cluj

dedesubt
Ana Lupaș, *Instalație umedă*, Mărgău (Cluj), 1970



If we refer to the years 1960s-1970s in Romanian art, we should emphasize that performative art was not among the current practices. However, we could still indicate some examples worthy of consideration. Thus, Paul Neagu's relationship with the object and then with the installation had an essential character, shaping since the 1960s his artistic evolution. There was in Neagu a bodily willingness to self-exposure, but also to exploring the relationship with the surrounding world or his own creations. As a young artist, Neagu was concerned with an attitude that manifested itself as a presence of being, embodied in some "pictures", a kind of "spontaneous performance", as he used to call them. These attitudes, manifested by "balancing exercises", for example, performed later in different places, may be considered to be some interventions in a space, in whose specific he penetrates to change it by his presence. He was attracted to simple bodily attitudes, that were structured in the process and were subsequently linked to one another, as it happened with *Salt (Ramp)*, that have become expressions of repetitive actions, manifested with some consistency, true sculptural performances. In the same vein, it seems significant to me the connection Neagu had with the first objects, the tactile boxes, which he emphasized in relation to his own body, the link created between the shape of some of those boxes with handles and the way they were handled and "used".

Generally, in performance the artist may need objects, which are then preserved and fetishized, keeping the memory of the action; for Neagu the objects were originally creations that were independent from actions, but to which he related through his own body, a practice that was meant to reveal the multiple meanings they encompassed. *Marele metronom (The Grand Metronome)*, opened and closed by him, the oversized objects, named *Colector de merite (Merits Collector)*, worn on the streets of Bucharest, in the middle of a main road, became not only objects of special significance, but also sources of experiment in relation to the body and to each one's ability to appreciate art through tactility. *Cutiile palpabile și tactile (The Tangible and Tactile Boxes)*, exhibited for the first time in 1969 in Edinburgh, were designed in relation to the natural gestures of grasping and reaching, and their exhibiting in the Demarco Gallery was done in a dark space, with the invitation launched to the public to feel the tactile shapes of the objects suspended in the room.

Participating with his own body in the implementation of theoretical concepts became for Neagu common practice, closer to his personal strategy than actionism, so widespread in the 1970s. He sought open forms of research, of experiment, which he called "rituals".

The conceptual construction of Neagu's work received more depth when he began to make connections between different ideas and elements that he had mentioned, and performance



pe pagină
 Ștefan Bertalan, *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui*, acțiune și instalație, sala Kalinderu, București, 1979.



art helped him in this respect, as a unifying medium of different concepts.

Research, seen as an artistic process in connection with ideas and concepts, but also the randomness generated through experiment, characterize many of Ștefan Bertalan's works from the 1970s. The house-workshop, opening into the terrace and garden, the river banks of Bega and Timiș, they all became possible places for carrying out experiments that aimed at the living world; the artist's interest was directed mainly towards plants, which he studied in various ways - from their emergence from the seed, from growth and flowering, to giving fruit and then drying and dying. His experiments materialized through photographs, drawings, studies and objective observations amalgamated with personal diary notes and philosophical conclusions. Other times they produced actions or a kind of environment, through which the surrounding space was taken into possession and made to participate in the overall picture of an action-installation. One of the plants that fascinated Bertalan by its capacity to adapt to environmental conditions was the sunflower, which recalled through her silhouette human attitudes, in the artist's vision. His interest in this plant was directed to her "anthropomorphic" nature, if we can call it that: the sunflower twists after light, orienting itself in space according to its vital interests in the process of photosynthesis; its growth variations are determined by these environmental conditions.

Bertalan's experiment in 1979 was conducted over several months and consisted of planting a sunflower seed and following its evolution via the steps listed above. During that period, the artist drew the plant in its various instances of growth and maturation, he photographed certain details, he wrote observation pages, similar to a kind of daily diary dedicated to that existence, brought into attention in a surprising way. Finally, he kept the dry plant, and this served to create an installation; around this "relic" he built a wire structure in which he hanged drawings and texts, all mounted on a pentagonal base. In December 1979, at the invitation of Andrei Pleșu, Bertalan conducted a public action in the Kalinderu room, one of the few of its kind in the Romanian art of the 1970s. The artist read a text, which was based on observations from his diary and conducted a kind of body ritual (eurhythmic movements), which connected the existence of the plant, the human and cosmic one, in a somehow artistic and philosophical meditation.

Studies and research carried out by Bertalan in the 1970s were based on a process, a development of some events, ideas, moods that led to

their evolution from an initial point to one of accomplishment and to a "resolution". For other artists, such as in the special case of Ana Lupaș, the open process, that brought together several stages, led to an action, installation or environment. For example, the *Instalația umedă (Wet Installation)*, created in 1970 in the village Mărgău near Cluj, has had several versions over time. In fact, resuming that artistic process, considered to be unfulfilled and unfinished, and represented an attempt to bring it to a resolution, an exhaustion of the content in its substance. But every time, the artist found motivation and circumstances that were strong enough to bring the process back to the forefront.

The feminine ritual of stretching the linen, homespun and left to dry in rows, under which a trench was dug to drain the water, turned, in her vision, into a comprehensive environment, comprising an area of 3 hectares and taking place during a day and a night. From the ritual of displaying the linen, practiced naturally by the peasants in the village of Mărgău, near Cluj, the artist provoked and organized, on various occasions, such actions-rituals on a large scale, on the slope of a whole hill, where wet linen were stretched, left to the wind and sun. The involvement of a large number of participants in accomplishing these actions, especially the visual impact of this kind of installation, recorded photographically, generated a model for the multiple variants that have come one after the other over the years. Working with peasants in this type of process-action, considered and encouraged the traditional local system of cooperation and mutual aid, of group-work of the village. These actions preserved as well an open nature, of work in progress, shaping the space on which they intervened.

Thus, creating the action and the environment on this research topic have revealed not only the open process (when referring to the artist's perspective), but also the blurring of borders between the work (specific site installation) and the observation field that surrounds it (if we refer to the receiver's perspective). Resuming this process within the limited space of a museum or a gallery (*Instalație umedă*, Ludwig Museum, Budapest) brought the wealth of new data in adapting the project to an environment that offered a new challenge, adapting to a new specific situation. But the meaning of these actions began to change as well (when red liquid was dripping from the linen), the tonic nature of the ritual was lost in favor of some extra drama. Moreover, repeating this process ultimately led to a schematization and simplification that evoked the artistic process, but only for *connais-*

pagina alăturată

Rudolf Bone, *Gaia*, acțiune și instalație în situ, „Pământul”, Timișoara, 1992

seurs, the action and installation could not be fully understood in the installation seen in racourci, from *Opaque glass (Geam mat)*, a showcase of the Art Museum in Timișoara, where the action was shown on a white/black film on a small monitor, some containers with dried red pigment being arranged in an evocative manner along with the technical equipment. If Ion Grigorescu's actions from the communist era were only photographic and filmic, conducted in the privacy of indoor spaces, having the camera as a unique witness, the ones after 1989 have reclaimed the public space and enjoyed some "props", with the help of which the artist has made his ideas more visible. However, the artist did not make public appearances very often, and his actions had a special meaning, some of them being related to moments of history in fast. Thus, in 1992, at the intermedia event *Pământul (The Earth)*, Grigorescu created an installation in an inner courtyard of the Art Museum in Timișoara, using some props that were also part of other works. Around this precarious construction, as it was the entire "setting" of that space of the museum, which contributed to the creation of an impression of an emotional nature, in the action called *Basarabia (Bessarabia)*, the artist read monotonously a text that nevertheless asked some important topical questions. A few years later, also in Timișoara, he discusses the desire for liberty of the *ego* in its struggle against internal and external constraints, against moral "laws"; in order to achieve this he acted with his son *Oedip (Oedipus)*, but placed in a pit excavated in the fresh soil, where there was a "sphinx" modeled by himself in the clay found *in situ*.

Like most artists of the eighties, Rudolf Bone combined installation with action expanded to a wide field of plastic experiment. Thus, his works entitled *Haiku* transposed into the world of visual arts condensed feelings or states, just like the genre of poetry recalled: glass "stalactites" were suspended from a support with the use of tape, from which they broke loose one by one, crashing on the gallery pavement and creating the effect desired by the artist, similar to the one expected by a haiku poet. Bone's position remains unique within the group in Oradea: his maturity, his philosophical thinking led to an artistic register different from the others'. *Ritual* (1989) was an action of a strange nature, a subversive one, performed at the «Orizont» Gallery in Bucharest in 1989, in front of a few colleagues and artist friends, while the audience was left out. The artist produced a figure from *papier-maché*, with ears made of music sheets, stretched horizontally and mounted on a support, that he then covered with film roles of 5 8 mm, meant to be sacrificed, as once the "boarding" operation finished, he set them on fire, against the background of a unison chorus of "blah blahs", supported by his colleagues participating in the action. *Ritual* was performed without audience, recalling the cryptic atmosphere dominating the year 1989, of generalized fear towards the others (which the artist mocked), as well as circumventing censorship, which would have had to give its approval for such action. This "ritual" was one of sacrificing, in which the artist voluntarily destroyed some films, suggesting the need for such loss and self-destruction from time to time in order to restore a precarious balance.

Returning to an area of public visibility, after 1989, there has been quite a great amount of energy, passion and dedication, when Bone has

intensified his activity as a performer, creating a certain direction in contemporary Romanian art. An action-installation drew attention by its spiritual nature, but also through its visual force: *Gaia*, created in 1992 at the *Pământul (The Earth)* event in the courtyard of the museum in Timișoara. The artist's action was not visible to the public, when he left the mark of his own naked body on the ground in that yard, and his silhouette was drew and carved in the clay surface. It became visible only when he began to process the silhouette, turning it into a "site", with a ditch with water around the edges, hosting a small fortress and a construction like a basilica. Unlike Rudolf Bone and other artists in the group from Oradea, Alexandru Antik's creation has developed since 1990 in several directions and areas of interest, as the artist was attracted early on in his career by new technologies, but also by the technical myth, that he regarded with a certain irony. In the action *Control in Training* from 1997 in Krakow, he created an installation with visual impact in which, suspended upside down over a circular surface with mirrors, furnished with wires and connections, triggered spectacular mini short-circuits. The artist, with a leather pilot's helmet, seemed to dive on that surface, deploying self-irony in his relationship with the surrounding world and society. In other performance-installations, Antik speculated personal images, exploiting memory fragments, often painful ones, in complex multimedia installations *Închisoarea fanteziei (The Prison of the Fantasy)*, 1993 or *Environment-acțiune (Environment-Action)*, Transfoto Gallery, Budapest, 1992). If the installation can be considered worthy of attention because it is capable of generating its own artistic context, then the connection between performance and installation has the quality to showcase as a whole the presence and the representation, the ephemeral and the static element, the immaterial and the material, the subject and the object receiving a new identity.

// Translated from Romanian by ROXANA GHIȚĂ

Notes:

- 1 An interesting document of the era is the movie *Cutiile lui Neagu (Neagu's Boxes)*, produced by Comis Laurian in 1968, following the artist's first exhibition in Bucharest, which illustrates this relationship between the artist's body and his objects.
- 2 A strong believer in the erosion of the act of looking, Neagu launched in 1969 „Manifestul artei palpabile” (“The Manifesto of Tangible Art”), which first appeared in a leaflet published by the Demarco Gallery in Edinburgh, and later in the *Arta* magazine in Bucharest as well (no. 5 / 1970).
- 3 The action *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui (I lived for 130 days with a sunflower)* of 1979 had some kind of response over the years in the action *O encefalogramă politică-ecologică (A Political-Ecological Encephalogram)*, performed by Bertalan in 1999 at the Zona 3 festival in Timișoara. On that occasion, admiration for nature actually became a critique of the cynical and irresponsible actions of human beings, of the systematic destruction of Nature.
- 4 This version was created and installed in the project *Art & Encounters* in October 2015 in Timișoara.
- 5 It is about the ceramic jug or the female character sitting in a chair, cut out of galvanized steel.
- 6 The action was performed in 1997 at the Bunkier Sztuki in Krakow at the invitation of the artist Artur Tajber.

