



# All Our Today's

Contemporary Art from the Museum of Recent Art  
Artă contemporană din colecția Muzeului de Artă Recentă



Acest catalog a fost publicat cu ocazia expoziției  
**ALL OUR TODAYS: Artă Contemporană din colecția Muzeului de Artă Recentă**,  
organizată la MARE/ Muzeul de Artă Recentă, în București, România,  
din 12 februarie 2025 până în 25 mai 2025.

This catalogue was published on the occasion of the exhibition  
**ALL OUR TODAYS: Contemporary Art from the Museum of Recent Art**,  
held at MARE/ Museum of Recent Art in Bucharest, Romania,  
from 12 February 2025 to 25 May 2025.

### **Curatori/ Curators**

Dr. Flavia Frigeri, Art historian and Curator  
Dr. Ioana Luna Șerban, Curator, MARE

### **MARE/ Museum of Recent Art**

Roger Akoury  
Președintele Fundației MARE / President of MARE Foundation

Ioana Enache  
Director

Dr. Ioana Luna Șerban  
Senior Curator

Education & Community  
Robert Boghiu

Custozi/ Keepers  
Izabela Axenie, Valentina Croitoru, Adnana Greșiță  
Maria Grigorescu, Mimi Pleșoianu

Comunicare/ Communication  
Bogdan Afrasinei, Andreea Cartu, Diandra Agapie

Director administrativ/ Administrative Director  
Cătălin Duțu

Expert logistică/ Logistics  
Cristian Tănase

### **Expoziția/ Exhibition**

Design grafic / Graphic Design  
Ciprian Ciuclea, GOLIN România

Instalație interactivă/ Interactive installation  
Cătălin Crețu

### **Mulțumiri/ Acknowledgements**

Pentru ajutorul acordat, curatorii și organizatorii  
expoziției doresc să transmită mulțumiri către:

For their precious support, the curators and  
organizers of the exhibition would like to thank:  
Suzana Vasilescu - Board Member MARE  
Dan Popescu - Board Member MARE  
GOLIN România

# Cuprins

## Table of Contents

4 **All Our Todays: Arta în prezentul continuu**  
All Our Todays: Art in the Forever Present  
Flavia Frigeri

---

20 **Occirient Express**  
Ioana Iuna Șerban

---

34 **Planul expoziției** Exhibition Plan

35 **Parter** Ground Floor

---

38 **Etajul 1** First Floor

39 **Privind lumea** Seeing the World

45 **Pictura hard edge, reinterpretată** Hard Edge Painting with a Twist

71 **Incertitudinea de a fi** The Uncertainty of Being

---

93 **Etajul 2** Second Floor

94 **Forme radicale** Radical Forms

100 **Nuanțe de negru** Shades of Black

122 **Avânturi ale imaginației** Flights of Imagination

---

143 **Etajul 3** Third Floor

144 **Abstracție și construcție** Abstraction and Construction

---

158 **Colophon**

# All Our Todays: Arta în prezentul continuu

Flavia Frigeri

EN → English

4

Expoziția „All Our Todays” ne arată că arta contemporană nu este univocă, așadar că nu este suficient un mod singular de a o privi; trebuie să fim dispuși să acceptăm și să interacționăm cu forme multiple și divergente de contemporaneitate pentru a înțelege prezentul în multiplicitatea sa. Pentru a schița numeroasele fațete ale artei contemporane, această expoziție reflectă sentimentul răspândit astăzi că arta nu ar trebui să se limiteze la anumite medii sau cadre de referință. După cum spunea istoricul și filosoful Thierry de Duve, din anii '50 mulți artiști au încercat „să creeze artă generică, adică o artă care a rupt legăturile cu meșteșugurile specifice și cu tradiția picturii sau sculpturii”.

La prima vedere, ar părea că „All Our Todays” se află în opoziție cu situația pe care o descria de Duve, dat fiind că expoziția se concentrează asupra picturii, însă sferile de influență din care se inspiră și cărora li se adresează artiștii expuși aici sugerează dorința ca pictura să fie înțeleasă ca o formă cât mai fluidă. Pentru asta este esențial să recunoaștem că toată pictura contemporană este, la bază, conceptuală, deci că ideea are adesea prioritate înaintea aspectului unei lucrări. Însă, dacă recunoaștem calitățile conceptuale ale artei contemporane, nu trebuie să pierdem din vedere implicarea atât a creatorului, cât și a privitorului, ale căror emoții și experiențe nuanțează fiecare interpretare singulară a artei.

Reunind peste patruzeci de artiști contemporani internaționali importanți, „All Our Todays” este organizată în constelații tematice care urmăresc pendularea constantă între abstract și figurativ, caracteristică unei părți semnificative din arta contemporană. Iar aici este interesantă mai ales maniera în care artiștii negociază reprezentarea realității prin prisma propriilor experiențe trăite și propriei imaginații.



## Forma umană

„All Our Today's” pornește de la opera scriitorului și pictorului metafizic italian Giorgio de Chirico (1888–1978), cunoscut pentru picturile sale cu peisaje melancolice, de obicei piețe, populate de personaje și obiecte bântuite. Prin aceste compoziții și prin scrierile sale, de Chirico cultiva un alt fel de a privi, care cerea mai multă sensibilitate și dezvăluia ceea ce era invizibil cu ochiul liber. În cuvintele sale, voia „să trăi[ască] în lume ca într-un muzeu enorm al lucrurilor stranie”. Aplecarea către necunoscut este o premisă a picturilor lui de Chirico, bogate în sensuri metaforice. În *Piazza d'Italia* (1960), trecutul clasic este reactualizat printr-o sculptură clasică întinsă printre clădiri moderniste. Personajul întins preferat al lui de Chirico este Ariadna – un personaj mitologic față de care simțea o afinitate profundă. Ariadna a fost abandonată de Tezeu și forțată să se confrunte cu spaima covârșitoare. Ea a perseverat și, în final, a învins, devenind pentru Nietzsche (și, prin extensie, pentru de Chirico, care admira profund scrierile lui Nietzsche) un simbol al potențialului individual de a depăși frica de necunoscut.

*„Totul are două aspecte: cel actual, pe care îl vedem mai tot timpul și pe care îl văd oamenii obișnuiți, și cel spectral și metafizic, pe care îl pot vedea doar anumiți indivizi în momente de clarviziune și de abstracție metafizică.”*

**Giorgio de Chirico**

Necunoscutul sau enigma, după cum îl numea de Chirico, a fost mai mult sau mai puțin explorat de toți artiștii moderni și contemporani. Enigma vieții, cu suișurile și coborâșurile ei, s-a dovedit a fi un teren fertil, mai ales pentru artiștii care încercau să se orienteze în mijlocul unor schimbări sociale și politice seismice. Temele abordate în lucrările selectate în „All Our Today's” acoperă un spectru larg și arată că artiștii s-au folosit de artă pentru a exprima și a rezista în multe situații: urmările celui de-al Doilea Război Mondial; spectrul războiului nuclear; împărțirea Europei de Cortina de Fier și Războiul Rece care i-a urmat; războaiele violente de decolonizare în Africa și Asia; raționalitatea utopică a tehnocrației; tumultul globalizării; mișcările feministe de emancipare; ascensiunea consumerismului și dezvoltarea unei culturi vizuale care să-l susțină și să-l promoveze.



Pictorul german A.R. Penck (1939–2017) credea în efectul revelator al artei și mai ales în capacitatea acesteia de a „face ceva vizibil cu cele mai simple mijloace și cu un minim de efort”. Prin această abordare artistică, Penck și-a creat propriul lexic vizual: o lume împărțită între forme abstracte și omuleți din linii, într-o atmosferă anarhică. „Figura era și încă este indispensabilă pentru că ceea ce mă preocupă este condiția umană”, explica Penck. Pentru el, figura umană (de obicei masculină) este elementul-cheie din opera lui deoarece sugerează atât suferința individuală, cât și complexitatea relațiilor umane în Germania postbelică, trăită pe propria piele. La rândul lor, Martin Kippenberger (1953–1997) și Markus Lüpertz (n. 1941) își folosesc lucrările pentru a comenta istoria recentă a Germaniei.

Opera lui Kippenberger se află la granița dintre reprezentare și enigmă, ca un fel de referire la de Chirico adoptând necunoscutul drept reper. Urmând mitul modern al artistului, Kippenberger revitalizează figura eroică a cărei giumbușlucuri alimentează actul mitic al creației. Viața boemă pe care o etala s-a reflectat în arta și viața lui, estompând granița dintre cele două. Auto-performance-ul lui Kippenberger, cochetând mereu cu actoria, invoca o intransigență care cerea o comunicare deschisă între artă și privitor.

Dacă Kippenberger a jucat rolul rebelului, alți artiști au adoptat o postură mai neutră, fiind totuși purtați de același impuls de a exprima ceva puternic, ceva măreț, uneori ceva dificil sau chiar inexprimabil. De exemplu, artistul născut în Chile Roberto Matta (1911–2002) a explorat ce înseamnă să trăiești într-o lume care fuge după mitul tehnologiei. El a arătat latura întunecată a peisajului determinat mecanic, cu o inflexiune puțin distopică. Sculptorița poloneză Magdalena Abakanowicz (1930–2017) și-a îndreptat atenția asupra durerii fizice și psihice suferite de umanitate în urma celui de-al Doilea Război Mondial, prin sculpturile sale cu corpuri mutilate și pline de cicatrici. Opera lui Abakanowicz este particulară și totodată universală, reprezentând lupta, pierderea și disperarea.



La fel ca Abakanowicz, sculptorul britanic Antony Gormley (n. 1950) ia forma umană ca model al individualității și universalității. Practica sa sculpturală începe de la propriul lui corp, care este măsura întregii sale opere. Documentarea propriului corp este totodată o captură a timpului. Spațiul și timpul sunt suspendate în gestul sculptural, care elimină granița dintre interior și exterior. În același timp, atrăgând atenția asupra propriului corp, Gormley îi face pe privitori mai sensibili la propriile experiențe corporale și mai conștienți de un alt fel de a vedea lucrurile; un fel mai atent. În era hiperconectivității, imaginile sunt tranzacționate și distribuite cu miile în fiecare zi, iar oamenii contemporani s-au obișnuit să se uite fără să vadă. Gormley chestionează această condiție și ne face să ne oprim, să ne ținem în frâu atenția distrasă mai mult de două minute, sau măcar asta speră să facă. Artistul multimedia japoneză Chiharu Shiota (n. 1972) încearcă ceva asemănător, făcând vizibilă „senzația de a fi conectat cu cineva sau ceva” prin firele roșii care îi împânzesc lucrările. Memoria personală și afectivitatea universală sunt forțele care ghidează și lucrările lui Shiota.

## Forma abstractă

Pe lângă de Chirico, această expoziție aduce în prim-plan opera unui alt artist modern, Max Bill (1908–1994). Spre deosebire de pictorul metafizic care se dedica la tentațiile inconștientului, Bill își bazează practica artistică pe integrarea geometriei și matematicii. El chiar a sugerat că o artă bazată pe gândirea matematică nu ar fi doar posibilă, ci și dezirabilă. La nivel vizual, asta s-a tradus în lucrări riguroase geometric și echilibrate cromatic care au deschis calea abstracției hard edge.

Împreună cu op art și pictura color field, pictura hard edge a luat avânt în perioada postbelică. Cât timp hard edge și op art foloseau zone uniforme de culoare în forme geometrice, pictura color field presupunea o abordare mai relaxată a formei. Termenul de „hard edge” a fost, la început, asociat cu pictura americană postbelică, mai ales cu lucrările pictorului Kenneth Noland (1924–2010), ale cărui forme geometrice precise erau o invitație deschisă ca privitorul să savureze plăcerea optică a culorii pure. La fel ca Noland, Bridget Riley (n. 1931) a devenit cunoscută în anii '60. Picturile ei alb-negru, care se umflă și contractă, creând iluzia mișcării, i-au adus faima ca personalitate importantă în valul op art al aceluia deceniu. Prin folosirea culorii, spațiului și formelor geometrice proiectate cu o precizie matematică, Riley stimulează ochiul. Culorile ei atent alese și formele distilate suprapuse întâlnesc ochiul și mintea.



Dacă Noland și Riley erau preocupați de formă de dragul formei, Imre Bak (1939–2022) și Henryk Stazewski (1894–1988) căutau în abstractia hard edge un instrument subversiv. Pentru Bak, care activa în Ungaria, și Stazewski, care locuia în Polonia, realismul socialist domina peisajul artistic. Era o mișcare curajoasă să urmeze altă direcție, cu atât mai mult să realizeze lucrări abstracte într-un stil occidental. Așadar, ar fi înșelător să înțelegem picturile hard edge ale lui Bak și Stazewski doar în termeni de formă și culoare; ele poartă o încărcătură politică care nu se regăsește la omologii lor occidentali.

Artistul francez Daniel Buren (n. 1938) elimină aura picturii, încadrându-și practica în sfera artei conceptuale. „Artă în serviciul minții”, spunea Marcel Duchamp (1887–1968), într-un moment care acum pare a fi începutul artei conceptuale. În loc să creeze un obiect de artă material în sine, artistul conceptual creează un limbaj simbolic care trebuie interpretat de ceilalți. Buren practică arta conceptuală criticând ideea de pictură ca obiect și elaborând o estetică în care amplasarea unei lucrări este mai importantă decât aspectul ei formal. El exprimă această critică printr-o formulă standard de dungi verticale albe și colorate pe care le pictează pe diferite suporturi și în locații diferite, atât în interior, cât și afară. Astfel, standardizarea picturii îi anulează calitățile afective.

Vocabularul geometric al Marciei Hafif (1929–2018) reîncadrează pictura hard edge în sfera sentimentelor și emoțiilor. Lucrarea ei, *Pictură italiană #40* (1964), reprezintă amintirea unui loc, iar *Lumină roșie de alizarină* (2001) pare, de la distanță, uniformă și golașă, însă, privită de aproape, este o țesătură densă de culoare care freamătă. La fel ca în cazul lui Gormley, lucrările lui Hafif cer un alt fel de a privi, cer concentrare totală. Picturile ei oferă o experiență vizuală, intelectuală și emoțională complexă, specifică picturii monocrome – tipică abstracțiunii.

„All Our Today's” reunește mai multe picturi monocrome. Pictura monocromă este definită de folosirea unei singure culori și este o temă comună în rândul artiștilor moderni și contemporani, mai ales după ce Kazimir Malevich (1879–1935) a realizat faimosul *Pătrat negru* (1915). De la distanță, e ușor să vedem picturile monocrome negre din această expoziție ca reactualizări ale lucrării lui Malevich. Însă, dacă ne uităm mai îndeaproape, devine limpede că aceste picturi nu sunt doar negre și nu sunt nici măcar strict monocrome; există multă varietate în negru. Expuse aici sunt grade diferite de luciu și stratificare a suprafețelor, care vibrează și se schimbă pe măsură ce le privești.



Încercând să chestioneze însăși natura picturii, Jannis Kounellis (1936–2017) a juxtapus două suprafețe diferite: una pictată și una revendicată. Sol Le Witt (1928–2007) încredința formei și culorii sarcina de a crea sens, crezând că „ideea devine mașină care produce arta”. Sean Scully (n. 1945) se retrage din sfera minimalistă și conceptuală pentru a aborda o gamă largă de emoții provocate de viața cotidiană ca, de exemplu, în bazarul marocan pe care îl menționează adesea ca influență pentru lucrările lui. Richard Serra (1938–2024) testează limitele formei și compoziției prin serii de desene fine în care negrul este culoarea dominantă. Împreună, aceste lucrări produc un efect hipnotic, iar culoarea negru se insinuează, atrage și respinge ochiul privitorului.

Dacă picturile negre pot fi înțelese ca explorări care sfidează discret înțelepciunea tradițională, o altă serie de lucrări din expoziție folosește abstracția într-un demers mai curajos. Atât artistul american Mark Tobey (1890–1976), cât și francezii Hans Hartung (1904–1989) și Georges Mathieu (1921–2012) își învăluiau pictura în atmosfera cețoasă a propriei subiectivități. Lucrările lor, în general gestuale ca formă, preluau material direct din psihicul și experiența trăită a artistului. Căutarea unui sine interior, care marchează expresionismul abstract, se regăsește și în abstracția lirică europeană pe care o practicau Hartung și Mathieu.

Moștenirea abstracției gestuale exprimată în lucrările lui Mathieu și Hartung are ecouri și în formele dinamice din picturile de mari dimensiuni ale Katharinei Grosse. Interesată mai ales de dimensiunea spațială a picturii, Grosse își concepe cea mai mare parte din lucrări ca intervenții site-specific, estompând distincția dintre pictură, sculptură și arhitectură. Pictate într-o varietate impresionantă de tehnici, printre care baieț, spray și împroșcare, pe lângă maniere mai tradiționale, lucrările ei au prezența unor ziduri acoperite de graffiti. Conștientă că multe dintre imaginile din viața noastră apar pe suprafețe omogene – ecrane, printuri fotografice, telefoane –, Grosse atribuie picturii o calitate materială. „Cred că imaginile tactile sau multi-stratificate, ca picturile, ne oferă un alt fel de cunoaștere”, explică ea.



O concepție asemănătoare asupra picturii ca spațiu emancipat de omogenitatea culturii vizuale contemporane stă la baza lucrărilor Marthei Jungwirth (n. 1940), care asociază o încărcătură personală fiecărei tușe de pensulă. Calitatea gestuală și directă a semnelor ei pictate rezultă dintr-o implicare fizică în actul creației și dintr-o privire introspectivă, ca un jurnal care se desfășoară sub ochii privitorului. Etel Adnan (1925–2021), la fel ca Jungwirth, atribuie o calitate afectivă abstracției. Petele de culoare uniformă din picturile sale, înconjurate de contururi vălurite sau străbătute de fisuri drepte, provin din amintiri cu peisaje, atât reale, cât și imaginate. Totodată, Adnan implică privitorul, oferindu-i ocazia să-i interpreteze lucrările conform propriilor rezonanțe. Eliberată de sarcina de a impune un sens, Adnan își face picturile ambigue, o trăsătură comună multor lucrări de artă contemporană.

La fel ca Adnan, Olafur Eliasson (n. 1967) își concepe lucrările în termeni participativi; artistul propune ceva, iar privitorul poate accepta, refuza sau împlini acel lucru. „Ideea mea este să insist asupra menținerii unei atitudini critice, cultivând un fel de introspecție prin care îți simți propriul corp, fiind simultan capabil să îl privești din afară”, explică el. Aici, experiența personală și cea comună se întrepătrund, în favoarea implicării artistice, dar și pentru a atrage atenția asupra problemelor precum schimbările climatice, energia, migrația, dar și arhitectura – toate fiind subiecte pe care Eliasson le abordează în lucrările sale. Pe lângă aceste probleme specifice, Eliasson se concentrează mai ales pe ideea de temporalitate, o preocupare împărtășită și de Michelangelo Pistoletto (n. 1933), ale cărui **Picturi oglindite** sfidează stabilitatea. Suprafețele de oglindă din lucrările lui Pistoletto fac ca privitorii să devină parte din reflexie atunci când privesc lucrarea. Voit sau nu, aceștia intră într-o scenografie care invită atât la contemplare, cât și la participare. După cum explică Pistoletto, „Aceste [oglinzi] pun imaginile într-un *perpetuum mobile* și aduc mereu memoria fotografică în dinamica prezentului”. Pentru a reprezenta trecerea timpului, Pistoletto se folosește de o serie de siluete fotografice atașate de suprafețele de oglindă; aceste cifruri ale vieților din trecut implică privitorii contemporani într-un prezent etern. Deși această schemă nu se aplică neapărat și în **Oglindă albă/ Oglindă neagră** (1977–1989), dat fiind că aici nu există nicio siluetă fotografică atașată pe suprafețe, însăși ideea de reflexie este chestionată. Privitorii se văd pe ei înșiși când privesc oglinda albă, care reflectă oglinda neagră, astfel activându-se propria lor istorie senzorială. Aici, acumularea de experiențe se deșiră și face prezentă și palpabilă profunzimea timpului în care trăim.



Am putea spune că toată arta a fost cândva contemporană, deci arta contemporană este, în sine, un termen lipsit de sens; poate însemna orice sau nimic. Însă, dacă arta creată începând cu anii '60 este cea pe care o numim contemporană, pentru a exprima un fel de progres, acest lucru se manifestă în primul rând sub forma conștiinței – a conștiinței de ceva care este mereu propriu creatorului și privitorului. Pablo Picasso (1881–1973) a pictat portretul scriitoarei Gertrude Stein (1874–1946) de nouăzeci de ori înainte să ia decizia îndrăznească să-i excludă complet capul. Un portret fără față este o decizie atipică, dar Picasso urma sfatul simplu al lui Stein care l-a ajutat să iasă dintr-un impas creativ: „pictează ce e acolo. Nu ceea ce vezi, ci ceea ce chiar e acolo”. Artă contemporană ne învață să vedem, nu doar să ne uităm, îndemnându-ne mereu să privim dincolo de suprafață și să surprindem ceea ce e de nesurprins.



# All Our Todays: Art in the Forever Present

Flavia Frigeri

RO → Română

12

The exhibition “All Our Todays” argues that contemporary art is not one thing and therefore no single way of looking is sufficient. One must be prepared to accept and engage with multiple and diverging forms of contemporaneity to understand the present in its varying forms. In tracing the many facets of contemporary art, this exhibition acknowledges the widespread perception of art today which should not be limited to any particular medium or frame of reference. As the historian and philosopher Thierry de Duve has put it, since the 1950s, many artists have yearned “to produce generic art, that is, art that severed its ties with the specific crafts and traditions of either painting or sculpture”.

On the surface, it may appear that “All Our Todays,” with its focus on painting, runs counter to de Duve’s predicament, however, the spheres of influence that the exhibition artists draw upon and speak to, make manifest the desire for painting to be understood as fluid a form as possible. Integral to this is the recognition that contemporary painting is conceptual at heart, meaning that an idea often trumps the formal appearance of a work. In acknowledging the conceptual qualities of much contemporary art, one should not overlook the engagement with both the maker and the viewer, whose emotions and experiences inflect the singular interpretation of art.

Bringing together over forty leading international contemporary artists “All Our Todays” is organized around a series of thematic constellations that take into account the constant oscillation between abstraction and figuration that characterizes so much of contemporary art. Of special interest here is how artists negotiate the representation of reality through their own lived experience and imagination.



## The Human Form

“All Our Today’s” takes as a starting point the work of Italian metaphysical painter and writer Giorgio de Chirico (1888–1978) who is known for his paintings of melancholic landscapes, mostly piazzas, populated by haunted figures and objects. Through these compositions and also in his writings, de Chirico invites a different type of viewing; one which requires greater sensitivity and reveals what the naked eye alone cannot see. In his words, he wants “to live in the world as in an immense museum of strange things.” Leaning into the unknown is a pre-requisite for de Chirico’s painting which is rich in metaphorical meaning. The classical past is actualized in works like *Piazza d’Italia* (1960) where a reclining classical sculpture is surrounded by modernist buildings. De Chirico’s reclining figure of choice is Ariadne – a character from classical mythology with whom he feels a deep kinship. Ariadne, who was abandoned by Theseus, is forced to come face-to-face with dreaded horror. She perseveres, and in the end, Ariadne triumphs and becomes, for Nietzsche (and by extension de Chirico who had a deep admiration for Nietzsche’s writings), a powerful symbol of the individual’s potential for overcoming the fear of the unknown.

The unknown, or the enigma, as de Chirico defined it, is something that in varying degrees all modern and contemporary artists revel in. The enigma of life and its upswings and perils has proven a fertile ground for many, especially as they seek to navigate seismic societal and political shifts. The themes raised by the works included in “All Our Today’s” are far-ranging and show how artists have used art to express and cope with: the aftermath of the Second World War; the specter of nuclear war; Europe’s division by the iron curtain and the Cold War that ensued; violent decolonizing wars across Africa and Asia; the utopian rationality of technocracy; the tumult of globalization; feminist liberation movements; and the upsurge in consumerism and the growth of an image culture that promotes and sustains it.

*“Everything has two aspects: the actual aspect, which we almost always see and which ordinary men see, and the ghostly and metaphysical aspect, which only rare individuals can see in moments of clairvoyance and metaphysical abstraction”*

**Giorgio de Chirico**



The German painter A.R. Penck (1939–2017) believes in the enlightening effect of art and specifically in its ability “to make something visible using the simplest means and with the most minimal effort.” This artistic approach results in Penck’s creation of his very own visual lexicon, a world divided between abstract forms and stick-like figures imbued with an archaic feel. “The figure, was, and still is, indispensable, because I am concerned with the human condition,” Penck explains. For him, the human figure (mostly male) is the determining element of his work, as it conveys the plight of the individual as well as the complexity of human relations in post-war Germany which he experienced first-hand. Martin Kippenberger (1953–1997) and Markus Lüpertz (b. 1941) also use their work to comment on Germany’s recent history.

Kippenberger’s work hovers on the edge between representation and the enigmatic, in what feels like a nod to de Chirico’s adoption of the unknown as a framework. In keeping with the modern myth of the artist, Kippenberger revives the heroic figure whose stunts serve to enhance the mythical act of creation. His performance of a bohemian lifestyle informs the art he makes and the life he lives, blurring the boundaries between the two. Kippenberger’s self-performance, always on the edge of role-play, invokes a directness that demands an open line of communication between his art and the viewer.

While Kippenberger leans into the role of the rebel, others maintain a more neutral stance, whilst still embracing the same urge to express something powerful, something great, or at times, something difficult or even inexpressible. For instance, the Chilean-born, but widely traveled Roberto Matta (1911–2002) explores what it means to live in a world that chases the myth of technology. With a slightly dystopian vision, he brings to light the dark side of a machine-driven landscape. The Polish sculptor Magdalena Abakanowicz (1930–2017) turns her attention to the physical and psychological pain endured by humanity in the wake of the Second World War with her sculptures of scarred and mutilated bodies. Abakanowicz’s work is at once specific and universal in its representation of struggle, loss, and despair.



Similar to Abakanowicz, the British sculptor Antony Gormley (b. 1950) takes the human form as a model for individuality and universality. His sculptural practice is rooted in his own body which is the measure for his entire oeuvre. The recording of his body doubles up as a recording of time. Space and time are embedded in the sculptural gesture which breaks down the boundaries between inside and outside. Concurrently, by drawing attention to his own body, Gormley heightens the viewers' own bodily experience and makes them aware of a different type of vision; a more mindful one. In the age of hyperconnectivity, images are traded and shared in the thousands every day, as a result, all of us contemporary denizens have become accustomed to looking without seeing. Gormley interrogates this condition by making us stop in our tracks and hold our distracted attention for more than two minutes, or at least that is the hope. In a similar vein, the Japanese multi-media artist Chiharu Shiota (b. 1972) makes the "feeling connected to someone or something" visible through the use of red threads that envelop her artworks. Personal memory and universal emotions are the driving force of Shiota's work.

## The Abstract Form

Alongside de Chirico, this exhibition spotlights the work of another modern artist, Max Bill (1908–1994). Unlike the metaphysical painter who indulged in the vagaries of the unconscious, Bill predicated the integration of geometry and mathematics into his art practice. He went as far as to suggest that art based on mathematical thinking was not only possible, but also desirable. Visually this translated into art that was geometrically rigorous and chromatically pondered, paving the way for hard-edge abstraction.

Hard-edge painting, alongside op art and color field painting gained traction in the post-war era. While hard edge and op art were predicated on neat areas of colors inscribed within geometrical forms, color field maintained a looser approach to form. The term hard edge was initially associated with post-war American painting and specifically with the work of artist Kenneth Noland (1924–2010) whose neat geometrical forms are an open invitation to indulge in the opticality of pure color. Similar to Noland, Bridget Riley (b. 1931) rose to prominence in the 1960s. Her black and white paintings that contract and expand, creating the illusion of movement, made her a prominent figure of the op wave of the 1960s. Through the use of color, space, and geometrical forms designed with mathematical precision, Riley aimed at stimulating the eye. Her precisely calibrated color and distilled form interactions meet the mind's eye.



While Noland and Riley are concerned with form for form's sake, the artists Imre Bak (1939–2022) and Henryk Stazewski (1894–1988) seek a subversive device in hard-edge abstraction. For Bak, who worked in Hungary, and Stazewski, who was based in Poland, socialist realism dominated their respective artistic landscapes. To break away from it was a bold move, and even more so to make abstract works reminiscent of a Western style. Thus, to think of Bak's and Stazewski's hard-edge paintings as mere forms and colors would be misleading; they are imbued with a political charge absent from the work of their Western counterparts.

The French artist Daniel Buren (b. 1938) divests painting of its aura, aligning his practice to conceptual art. “Art at the service of the mind” Marcel Duchamp (1887–1968) stated in what today reads as the starting point for conceptual art. Rather than simply creating the material art object in and of itself, the conceptual artist creates a language of symbols that must be interpreted by others. By critiquing the idea of painting as object and developing an aesthetic that prioritizes the location of a work over its formal appearance, Buren subscribes to conceptual art. He cements this critique through a standard formula of alternating white and colored vertical stripes that he paints on various supports and in a wide range of settings, both indoors and outdoors. The standardization of painting depletes it of its emotional qualities.

The strongly geometrical vocabulary of Marcia Hafif (1929–2018) reinscribes hard-edge abstraction in the realm of feeling and emotion. Her *Italian painting #40* (1964) represents the memory of a place, while *Alizarin Crimson Light* (2001) from a distance looks uniform and stark; from up close it is a dense mesh of vibrating color. Similar to Gormley, Hafif's work necessitates a different type of viewing, one that demands complete absorption. Hafif's paintings ultimately offer a complex, visual, intellectual, and emotional experience that is specific to monochrome painting – a staple of abstraction.

“All Our Todays” brings together a group of monochrome paintings. The use of one color, which defines monochrome painting, has been a common theme amongst modern and contemporary artists, especially after Kazimir Malevich (1879–1935) made his now-famous *Black Square* (1915). From a distance it is easy to perceive the black monochromes in this exhibition, as updated takes on Malevich. Looking closely though it becomes apparent how they are not just black and they are not all necessarily monochromes; there is plenty of variation in blackness. What is on display here are varying degrees of luscious and layered surface activity, vibrating and shifting the closer you look.



In an effort to question the very nature of painting, Jannis Kounellis (1936–2017) juxtaposes two distinct surfaces: a painted and a reclaimed one. Sol Le Witt (1928–2007) charges form and color with the production of meaning in the belief that “the idea becomes the machine that makes the art.” Sean Scully (b. 1945) retreats from the minimalist and conceptual realm to engage with a roster of emotions triggered by everyday life, such as the Moroccan bazaar which he often credits as having a significant influence on his work. Richard Serra (1938–2024) tests the limits of form and composition in a series of fine drawings where black is the dominant color. Collectively, these works have a downright mesmerizing effect, as the color black mingles, pushes, and pulls in the eye of the beholder.

While the black paintings can be understood as explorations quietly confronting the received wisdom, a series of works in this show instead engage abstraction on a visibly bolder footing. The American Mark Tobey (1890–1976), as well as the French Hans Hartung (1904–1989), and Georges Mathieu (1921–2012) envelop their paintings in the atmospheric haze of their own subjectivity. Their work, which is largely gestural in form, draws directly on the individual psyche and the artists’ own lived experience. The search for the inner self, which moves abstract expressionism inflects also European lyrical abstraction of which Hartung and Mathieu are proponents. The legacy of gestural abstraction, evinced by Mathieu and Hartung, reverberates in the sweeping forms of Katharina Grosse’s large-scale paintings. Primarily interested in the spatial dimension of painting, Grosse conceives of most of her works as site-specific interventions, blurring the distinction between painting, sculpture, and architecture. Painted in an impressive variety of techniques, including staining, spraying, splashing, and more traditional rendering, these works have the presence of graffiti-covered walls. Conscious that so much imagery in our lives comes from homogenous surfaces – screens, photographs, and phones – she empowers painting with a material quality. “I think that tactile images, or multi-layered images such as painting, provide a different kind of knowledge,” she explains.



A similar understanding of painting, as an arena free from the homogeneity of contemporary visual culture, is key to the work of Martha Jungwirth (b. 1940) who attaches personal meaning to every brushstroke. The gestural and raw quality of her painted marks is the product of a physical engagement with the act of creation and the result of an introspective view, like a diary unfolding before one's eyes. Etel Adnan (1925–2021) like Jungwirth consigns an emotive quality to abstraction. The patches of uniform color, enclosed by wavering contours or divided by straight fissures in her paintings, bear trace to the memory of landscapes, both real and imagined. At the same time, Adnan engages viewers by offering them an opportunity to interpret her works according to their own chords. Freed from the burden of giving meaning, Adnan sets up her works as open-ended; a trait shared by many contemporary artworks.

Olafur Eliasson (b. 1967), like Adnan, conceives of his works in participatory terms. The artist stakes a claim, the viewer is there to embrace it, reject it, or fulfill it. He explains: “My idea is to insist on maintaining a critical attitude by cultivating a kind of introspection, where you experience your own body while also being capable of seeing your body from a third person's point of view.” Individual and shared experiences merge here for the benefit of artistic engagement, but they also raise awareness of the issues of climate change, energy, and migration as well as architecture – subjects that Eliasson pursues in his work. Alongside these topical issues, Eliasson places a special emphasis on the idea of temporality, a concern shared by Michelangelo Pistoletto (b. 1933) whose *Mirror Paintings* defy permanence. The reflective nature of Pistoletto's works means that in viewing them viewers become part of the reflection. Whether willingly or unwillingly, they enter into a theatrical set-up that invites both contemplation and participation. As Pistoletto explains: “These [mirrors] put images into perpetual motion while continuously dragging photographic memory into the dynamics of the present.” To convey the passing of time, Pistoletto relies on a series of photographic silhouettes attached to his reflective surfaces. These ciphers of past lives engage contemporary viewers in a forever present. While this schema may not necessarily apply to *Specchio bianco/Specchio nero* (1977–1989) in that no photographic silhouettes are imposed on these reflective surfaces, it is the very notion of reflection that is called into question. While looking at the white mirror looking at the black mirror viewers catch a glimpse of themselves, and thus, their own senses-sensual history is activated. The accumulation of experience unfolds here making the depth of time that we live in present and palpable.



Arguably, all art at some point was contemporary, so contemporary art in itself is an empty term; it can mean all or nothing. However, if art produced in the 1960s and onwards – the common definition of contemporary art – represents a kind of progress, which is essentially in the form of consciousness, then one can say consciousness is always inherent in the maker and the viewer. Pablo Picasso (1881–1973) famously painted the portrait of the writer Gertrude Stein (1874–1946) ninety times before he made the bold decision to paint her whole head out. A portrait without a face is an uncommon choice, yet Picasso followed Stein’s simple advice which helped him overcome his creative impasse: “paint what is really there. Not what you can see, but what is really there.” Learning how to see and not just look is one of the lessons of contemporary art which constantly pushes viewers to look beyond the surface and grasp the ungraspable.



Prezența unor repere incontestabile la nivel internațional ale artei contemporane a existat la MARE încă de la deschiderea sa în octombrie 2018, când, alături de colecția permanentă și de expoziția de grup românească „Rai din lad”, interetajele **black box** ale muzeului au găzduit solo-ul lui Jeff Wall, „MEN”. Au urmat 15 alte astfel de solo-uri dedicate unui artist străin ce a marcat un sector din ceea ce numim azi artă contemporană. Toate în premieră în România. Cum în premieră se decupează și expoziția „All Our Today's. Contemporary Art from the Museum of Recent Art”, care aduce împreună lucrări din colecția internațională a MARE, printre care se regăsesc și câteva dintre numele expuse deja la muzeu: Marcia Hafif, Hermann Nitsch, Valie EXPORT și Arnulf Rainer.

Expresii ca „în premieră” și „scenă internațională” nu au aici rol de marketing senzaționalist ci un rol critic de examinare și înțelegere a unor fenomene legate de scena artistică, socială și politică românească. În urmă cu 35 de ani se încheia o lungă etapă de claustrare a României într-o zonă în care dialogul cultural era ținut din scurt, iar accesul la manifestări artistice din Vest era limitat când nu de-a dreptul oprit/sanționat. 35 de ani mai târziu, spațiul românesc – depășind tranziția destul de dură a anilor '90 – se încadrează în logica globalistă, care într-un fel face redundantă expresia „în premieră” – când putem spune că e vorba doar de un decalaj temporar între diverse spații geografice – și expresia „scenă internațională” (cu accent de contrast cu cea locală) – când aceasta e practic pretutindeni.

Dar, decât eticheta de carton a globalismului, mai curând ceea ce se observă pe plan cultural, între culturi și spații diferite, este formarea unor rețele de comunicare și schimb în relație cu internalizarea unor ecouri care între timp poate nu mai aparțin nici Vestului nici Estului cu totul. Cartea din 2016 *Former West: Art and the Contemporary After 1989*<sup>1</sup> reunește eseuri ce pornesc tocmai de la teza că după căderea blocului comunist e dinamitată și această împărțire anterioară a lumii în Est și Vest și sunt deconstruite și imaginile atașate fiecărei arii geopolitice: Estul întârziat și sălbătic, Vestul evoluat – întârziat față de ce, evoluat față de ce?, putem întreba.

<sup>1</sup> Maria Hlavajova și Simon Sheikh (eds.), *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Londra, The MIT Press, 2016.



În expoziția de față, aceste fenomene – departe de-a fi o expresie a globalismului altfel decât conjunctural – sugerează chiar acele rețele de comunicare între spații culturale diferite: curente, mișcări, tendințe, teme care traversează spații și temporalități, care contaminează și totodată devin contaminate. „All Our Today's” este spuma zilelor de azi de pe harta unei contemporaneități pe care o accesăm din diverse ipostaze. Deși acest azi nu a fost răspândit în mod egal, cu aceleași condiții, pretutindeni. În arta românească din timpul comunismului a intervenit un decalaj semnificativ față de curente, tendințele, libertățile artei vestice (și uneori chiar și față de cele din arta altor state comuniste din jur: Iugoslavia, Polonia, Cehia, Ungaria). Au mai circulat reviste și albume, au fost și artiști care au circulat și chiar s-au stabilit în Europa vestică unde și-au făcut și o carieră: un exemplu marcant în acest sens e Paul Neagu, emigrat în Marea Britanie, care a fost profesorul lui Antony Gormley (prezent cu o sculptură în „All Our Today's”) și lui Anish Kapoor. Un alt exemplu este Andrei Cădere – asimilat pe nume scena internațională ca André Cadere – artist care și-a schimbat la 180 de grade abordarea odată emigrat în Franța în 1968, unde, pornind de la *Coloana infinitului* a lui Brâncuși, realizează barele rotunde de lemn, alcătuite din cilindrii colorați, pe care le intitula „picturi infinite”.

Abstracționismul – ca piatră de fundament pentru ramificații ulterioare legate de conceptualism, minimalism, postminimalism, și în fond de modificare a viziunii despre artă – s-a instalat relativ târziu în arta românească. În spațiul iugoslav, filonul op art și neo-constructivist exista din anii '50, în România abia la finalul anilor '60 grupul timișorean *1-1-1*, compus din Ștefan Bertalan, Roman Cotoșman și Constantin Flondor, aduce problematica pusă de Victor Vasarely, de Bauhaus. De la finalul anilor '60 și începutul anilor '70 începe să se dezvolte asumat la noi arta abstractă venită pe filieră matematică, științifică, obiectivă, simultan cu abstracționismul liric și expresionismul abstract – pentru care baza e opera lui Ion Țuculescu din anii '50 până la moartea sa în 1962 –, simultan cu manifestări instalaționiste, *land art*, *video art*, *performance* și artă conceptuală, toate acestea venind clar dintr-o zonă de influență vestică.



Acest programatic **Go West** nu se regăsea însă uniform distribuit, când cea care era favorizată și mai mult decât încurajată era arta propagandistică legată de regim și conducător, iar în rest tolerate ca o recrudescență a interbelicului erau expresii moderniste mai cumiști și sentimentale. Artiștii români care se deduceau cu tendințele vestice **en vogue** – prin contact direct prin călătorii și expuneri (la Bienala Constructivistă de la Nürnberg ca Diet Sayler sau la Galeria Richard Demarco din Edinburgh ca Pavel Ilie sau Decebal Scriba), sau prin intermedierea artei din Iugoslavia, Polonia, Cehia – nu erau artiștii vremii în România, ci artiști ce încercau să se rupă de direcțiile oficiale.

Când vorbim despre acești artiști contextualizarea impune un racursi către arta vestică. Când trasăm influențele și dialogurile latente din lucrările lor îi invocăm pe mulți dintre artiștii care se regăsesc în „All Our Today's”, plus repere ale acestora: Josef Albers, Paul Klee, Marcel Duchamp. Dar acest lucru e valabil și pentru artiști a căror activitate nu s-a întins atât de mult în timpul comunismului ci mai cu seamă după și până în prezent: zona de neo-expresionism, neo-avangardă și post-conceptualism sunt și ele marcate pe filieră germană și austriacă. Acea tensiune Est-Vest nu este însă aplicabilă doar între selecția expoziției (reluată aici în catalog) și artiștii români din colecția MARE – în fond, și în cadrul selecției sunt nume standard pentru blocul est-european comunist, care încă din timpul și din mijlocul regimului totalitar au reușit să stabilească/mențină/reia contacte cu Europa vestică și să-și facă arta să circule: Magdalena Abakanowicz, Henryk Stazewski, Imre Bak și Raša Todosijević.

În „All Our Today's” nu vorbim însă despre o generație și nici exclusiv despre arta contemporană al cărei start e convențional plasat în anii '60 după calendarul vestic. De fapt, „All Our Today's” este o interogație despre modul în care ia formă arta contemporană din tendințe specific moderniste, despre cum anumite expresii mizează pe teme și mijloace de ultimă oră de acum sau de la un moment dat ale societății, despre cum viziunea se întoarce asupra unor limbaje străvechi, externe civilizației eurocentriste, despre cum e adoptat și contestat un cod aproape auto-referențial al contemporaneității ca artă prezentată în instituții.



Câteva trăsături comune după care pot fi grupați în categorii artiștii din selecție ar oferi următoarele portrete robot:

- Tineri teribiliști, răzvrățiți împotriva sistemului sau pur și simplu nealiniați acestuia – de la artiștii nemți febrili și rebeli ca Martin Kippenberger și Markus Lüpertz, la artiștii est-europeni menționați anterior
- Personalități polimate: prolifici de la domeniul care i-a consacrat până la arhitectură și design de interior (Max Bill, Henryk Stazewski, Georges Mathieu), modă vestimentară (Huguette Caland), muzică (jazz: A. R. Penck, Markus Lüpertz; punk: Martin Kippenberger; electronică: Gerwald Rockenschaub), poezie (Etel Adnan)
- Activi ca profesori în domeniul academic, mulți dintre ei predând la un moment dat la faimoasa Kunstakademie Düsseldorf; activi ca teoreticieni/critici/eseiști (Georges Mathieu, Raša Todosijević, Etel Adnan)
- Formați prin relocare și contact cu altă cultură decât cea în care s-au născut: în cazul multora dintre artiștii europeni, dar și în cazul artistelor libaneze Etel Adnan și Huguette Caland, și al uruguayanului Marco Maggi, călătoria și stabilirea în S.U.A. sunt definatorii pentru arta lor; în cazul americanilor Richard Serra și Mark Tobey, semnificative sunt călătoriile în Europa dar și în Orientul Apropiat și în Extremul Orient, care primului îi modelează viziunea despre spațiu iar celui de-al doilea integrarea caligrafiei în pictură
- Artiști critici la adresa totalitarismelor din secolul XX (pe întreaga gamă fascism-comunism) și a efectelor lor asupra conștiinței colective: în opera multora dintre ei, chiar fără să existe un apel direct la istoria masacrelor, a celor două Războaie Mondiale – și poate chiar mai mult atunci când lucrările se află sub pavăza abstractului – se întrevede o criză a imaginii, a mijloacelor, a cadrului pe care artistul îl poate invoca în artă, o nevoie urgentă de revenire la un punct zero care să regrupeze conștiința și să elimine ficționalizarea bombastică făcută de orice tip de propagandă. Chiar și când artiști conceptualiști precum Martin Kippenberger, Erwin Wurm și Raša Todosijević se folosesc de superficționalizare tocmai pentru a arăta că regulile societății – puse sub unghiul propice – conduc singure la fabulații, acest lucru se înscrie tot în falimentul demersurilor cu care omul poate opera pentru a înlătura straturile de neadevăr (de unde era iscată și propaganda; de unde mai nou sunt iscate orice *fake news*).



Cele cinci puncte la care rezum portretul robot al artiștilor din selecție sunt menite să anuleze aura intelectualistă prin care tindem să privim istoria artei. Legat de cei mai mulți dintre cei prezenți în selecție sunt atașate denumiri de curente și concepte infailibile artei contemporane. Portretul robot indică tocmai o plămădire a țesutului de tendințe/abordări/curente care adesea zboară pe sub radarul „artei contemporane” ca ficțiune-matcă.

Abstracționismul este extrem de prezent în această selecție – de altfel preponderent în secțiunea internațională a colecției MARE – adesea depus în lucrări *Fără titlu*, ceea ce plasează o cenzură a transparenței și a evidenței fără subtitrare legat de semnificația acestora. Dar portretul robot de mai sus ne îndeamnă să înțelegem o raportare viscerală la fenomenele de schimbare din cadrul artei, indiferent de un evoluționism al curentelor sau al mediilor. Problemele artistice puse aici se pot decifra din 1) dorința de libertate pe care s-o ofere mijloacele artistice și 2) din dorința de înțelegere întotdeauna mai corectă a ceea ce înseamnă actul artistic și un anumit instrumentar predilect al artei. Caracteristica de rebeliune coroborată cu expansiunea pe diferite domenii și medii, cu punctarea diagnosticală a unei crize a eurocentrismului (iar nu a unei culmi ale sale) și cu nevoia de formare prin călătorie (din interes personal, spiritual, educațional) se încadrează în profesarea libertății individuale care e prelucrată în libertatea – sau în câștigarea unui nou grad de libertate – din abordările artistice. Într-un fel, pe această linie, putem considera că parcursul artei în secolul XX este o istorie de-a îndepărta straturile – de culoare dar și de percepție – ce umplu și acoperă suportul pe care e realizată arta și apoi – în etape – de-a îndepărta suportul, pânza, ecranul, peretele, chiar și instituția de artă, convenția de orice tip care desparte o lume de alta și ne împiedică să vedem că arta poate fi prezentă în absolut orice, de la planul material la planul relațional. (E o renunțare treptată la arta axată pe conținut ca atribut privilegiat al unei mici facțiuni și democratizarea conținutului în mâna tuturor – de la momentul în care Joseph Beuys oferea diplome de artist trecătorilor obișnuiți până la funcția pe care oricare dintre noi o poate avea azi drept *content creator*.)



Iar profesiunea libertății în artă se conjugă cu profesiunea „mai bune înțelegeri”: o astfel de mentalitate e întâlnită îndeosebi în religie și politică, când pe lângă litera legii (religioase sau politice) apare mereu cineva care să susțină că cei ce aplicau până atunci acea literă a legii o făceau greșit și că e nevoie de o revenire asupra semnificației textuale, ceea ce conduce către reînnoire dar și radicalizare cu riscuri mai mici sau mai mari. În domeniul artistic acest gen de radicalizare este unul benign: în mod paradoxal adesea nici nu apare din sentimentul de contestare/rebeliune ci dintr-o poate prea mare fidelitate față de o abordare, dintr-un soi de mimetism deviat care nu reproduce întocmai ci reface un parcurs astfel însușindu-l până îi decriptează mecanismul și creează „noul”.

Abstracționismul din selecție venit pe cale Bauhaus clădește din aproape în aproape o mai clară percepție obiectivă a artei, complet detașată de emoții, redusă la o trusă elementară și la o geometrie pură. Pe panta cealaltă, abstracționismul liric se dezlănțuie tocmai pe planul eminent subiectiv, ecstateric, unde reperul e experiența dusă către transă. Aceste tendințe – simptome ale modernismului – cunosc o cotitură în momentul când **pop culture**-ul prinde formă după cel de-al Doilea Război Mondial. Societatea căreia Humbert Humbert îi teoretiza kitschificarea în **Lolita** se declină într-un paradis de benzinărie a mărfurilor și deliciilor scurte, ușor de obținut, iar acest lucru ajunge să interfereze cu și să se insinueze în tendințele abstracte. Există o asimilare a **pop art**-ului – poate în selecția de aici cel mai clar vizibilă e la Gerwald Rockenschaub și Peter Halley – o acceptare a primatului pop ca parte a societății de consum. Lucru care răzbate și din pictura conceptuală prezentă în „All Our Todays”: pictura care a depășit credința într-o realitate a picturii în care să se mai poată aplica un curent și care – postmodernist vorbind – tratează picturalitatea ca obiect și implicarea gestului ca performance. Reversul vine din pictura care crede într-o reîmpământenire în pictural: neo-expresionismul german – acesta părăsește abstractul pentru a se dedica unui figurativ ce permite narativitate și/sau confruntare cu realitățile psihice și schismele identitare ale omului. La rândul său acest parcurs e convertit către predominanța **pop culture** dacă luăm ca exemplu pictura lui André Butzer și al său auto-intitulat expresionism **science fiction** care e permeabil față de imaginarul de împrumut din fericita lume nefericită a desenelor și a reclamelor. Față de această zonă, mai recent se instaurează o lectură mai purificată și detașată asupra societății în coabitare cu natura – un astfel de reper în „All Our Todays” este pictura lui Harold Ancart, infuzată de o tendință ce amintește de virtutea design-ului de interior oscilând între abstract și figurativ, între decorativ și funcțional, între șablon și urmă.



Acesta ar fi un posibil rezumat al aventurii picturii în selecția „All Our Todays” – deși nu e singurul mediu prezent în expoziție, pictura, ca mediul preponderent de aici, pune cel mai acut întrebări despre natura lucrărilor și a variațiilor pe frecvența abstract-figurativ-conceptual.

În arta românească din anii '60 până în prezent traseul acesta s-a infiltrat aproape fidel și a cunoscut înrâuriri – racordat evident și la conjuncturi/teme/influențe locale. Ceea ce – poate contextual – a fost mai puțin vizibilă și oricum deturnată față de momentul apariției sale în Vest a fost cultura pop de consum, aceasta revenind mai flamboiant cu ispitele sale odată cu perioada tranziției și a absorbirii pe piața românească de mărfuri străine. De asemenea, nici pictura înțeleasă în grilă conceptualistă nu s-a mufat pe urgențele artei românești din anii '80 care fie priveau pictura ca expresie intransigentă, ultimă, fie o abandonau pentru ceea ce înseamnă arta alcătuită din obiecte și practici. Totuși, în ultimii 10-15 ani diferențele dintre scena artistică românească și cea din Europa de Vest s-au nivelat, singura diferență validă rămânând poate mai îndelungata istorie a unor practici private și comunitare în cazul străinilor. Oricum, ceea ce s-a estompat mult este poziția Vestului ca sursă a influențelor/mentalităților/tehnologiilor iar ceea ce s-a intensificat este diversificarea tipurilor de Est și Vest care există într-un anume loc geografic.

Este și ceea ce se întâmplă prin faptul că o expoziție ca „All Our Todays” are loc în București acum – în fond, „All Our Todays” e genul de expoziție care ar fi ajuns în București ca parte a unui proiect expozițional itinerant ce prezintă EEG-ul artei secolului XX și câteva dintre ale sale staruri. Adică ar fi ajuns ca produs complet străin împachetat prometeic pentru a fi consumat și în spații mai „vitrege”. Astfel, însă, expoziția e realizată de fapt cu lucrări din colecția unui muzeu privat creat în România și concentrat în jurul artei românești și al scenei artistice românești și care menține vie relația cu arta străină. În aceasta constă schimbarea de paradigmă: disponibilitatea unui răspuns in-house la problematici ale artei care există în prezent răspândite pe tot globul. Înscris în *all our todays* este în fond și acest azi în care expoziția se întâmplă în București, ca o piesă de puzzle așezată în locul potrivit.



MARe has exhibited international contemporary art since its opening in October 2018, when, alongside the permanent collection and the Romanian group show "Hell's Heaven," the black box spaces between the museum's floors hosted Jeff Wall's solo show "MEN." Fifteen solo presentations of the same caliber followed, each dedicated to a foreign artist who made their mark on some aspect of what we now call contemporary art. For all of them, it was their first time exhibiting in Romania. The exhibition "All Our Todays" also stands as a first, bringing together works from MARe's international collection, and other artists who have previously shown in the museum such as Marcia Hafif, Hermann Nitsch, Valie EXPORT, and Arnulf Rainer.

Expressions like "for the first time" and "international scene" don't play a sensationalist marketing role here, but a critical one in examining and understanding phenomena specific to the Romanian artistic, social, and political scenes. Thirty-five years ago, Romania saw the end of a long period of isolation during which cultural dialogue was tightly controlled and access to Western artistic activity was limited, if not outright prohibited or punished. Thirty-five years later, Romania – after overcoming a rough transition in the 1990s – aligns itself with a globalist logic that renders redundant expressions like, "for the first time," since, we can simply speak of a momentary lag between different geographic areas. By a similar account, the contrast between the "international" and "local" scenes should be avoided, as every place has a scene of its own, and they should all be granted equal treatment.

The superficial label of globalism now also feels redundant, as what can be observed across different cultures and spaces is the development of communication and exchange networks, along with the internalization of certain echoes that, have ceased to fully belong to either the West or the East. The collection of essays *Former West: Art and the Contemporary after 1989*<sup>1</sup> (2016) suggests that, after the fall of the communist bloc, the division of the world between East and West was dissolved, and the images associated with each of these geopolitical areas began to come apart: the archaic and brutish East vs. the developed West – archaic compared to what? Developed by what standards? one might ask. Unfortunately, with the start of the Ukraine War in 2022, these tensions are resurfacing in the wake of a new impulse which seeks to reinstate the old division.

<sup>1</sup> Maria Hlavajova and Simon Sheikh (eds.), *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, London, The MIT Press, 2016.



In this exhibition, these phenomena – far from an expression of globalism except incidentally – highlight the networks between different cultural spaces: trends, movements, fads, and themes that cut across space and temporality, contaminating and being contaminated at the same time. "All Our Todays" is the froth of todays against a background of a contemporaneity that we access from multiple and diverging standpoints. The idea of a "today" as a singular entity, equally distributed, and operating under the same conditions everywhere is a fiction. During communism, there was a significant lag between Romanian art and the trends, movements, and freedoms of Western art (sometimes even compared to the art in neighboring communist states such as Yugoslavia, Poland, the Czech Republic, and Hungary). There were some magazines and albums in circulation as well as artists who traveled and even settled in Western Europe, carving out a career for themselves. One significant example, in this regard, is Paul Neagu, who emigrated to the UK and taught Antony Gormley (whose work *Feeling Material XVII* is featured in this exhibition) and Anish Kapoor. Another example is Andrei Cădere, – assimilated on the so-called international scene as André Cadere – an artist who completely overhauled his approach after emigrating to France in 1968. Inspired by Brâncuși's *Endless Column*, he made round wooden rods constructed from colorful cylinders, which he referred to as "endless paintings."

Abstraction traditionally associated with modern art, – and later a cornerstone of conceptualism, minimalism, and post-minimalism – established itself relatively late in Romanian art. While in Yugoslavia, op art and neo-constructivist approaches were already present in the 1950s, it was not until the late 1960s that the *1-1-1* group from Timișoara (formed by Ștefan Bertalan, Roman Cotoșman, and Constantin Flondor) turned its attention to the op experiments of Victor Vasarely and the German Bauhaus teachings. In the late 1960s and early 1970s, abstract art began to develop self-consciously in Romania starting from the work of Ion Țuculescu from the 1950s until his death in 1962. The movement drew on the mathematical, scientific, and objective currents, as well as lyrical abstractionism and abstract expressionism, in addition to installations, land art, video art, performance, and conceptual art, all clearly derived from Western influences.



This programmatic move toward Western influences was not evenly adopted. Propagandistic art tied to the regime and its leader was still the preferred mode and artists were encouraged to embrace it. Nonetheless, modernist expressions of a tame and sentimental nature, mostly reminiscent of the inter-war period, were tolerated. The Romanian artists who deliberately chose to follow Western trends were often kept on the margins as they tried to break with official mandates. These artists had direct experience with Western modes of expression through travel, such as the Constructivist Biennial in Nuremberg, visited by Diet Sayler, Pavel Ilie, and Decebal Scriba, who took part in an exhibition at Richard Demarco Gallery in Edinburgh, while other artists relied on the mediation of Yugoslav, Polish, or Czech artists.

When we talk about the Romanian artists who broke with the perfunctory propagandist art, contextualizing them requires that we turn to Western art. When we trace the latent influences and dialogues in their works, we invoke many of the artists featured in "All Our Todays," along with their own references such as Josef Albers, Paul Klee, and Marcel Duchamp. However, this also applies to the artists who did not work as much under communism as after it, and up to today: the neo-expressionist, neo-avant-garde, and post-conceptualist approaches are also marked by German and Austrian influences. That East-West tension doesn't manifest only between the exhibition selections (presented in this catalog) and the Romanian artists in the MARE collection. After all, the selection includes artists from the Eastern European communist bloc who managed to establish, maintain, and rekindle contact with Western Europe while presenting their art even under totalitarian regimes, including Magdalena Abakanowicz, Henryk Stażewski, Imre Bak, and Raša Todosijević.

"All Our Todays" does not focus on a generation or a movement, nor is it concerned exclusively with contemporary art, the conventional starting point of which is set in the 1960s according to the West. In fact, "All Our Todays" is an interrogation of the way contemporary art reframes modernist legacies and how certain expressions employ cutting-edge themes and techniques for the time or the present moment. This is in addition to examining the way the gaze turns back to archaic forms of expression external to Eurocentric civilization and how there is an almost self-referential code of contemporaneity as the art exhibited in institutions becomes adopted and contested.



Some of the shared traits by which we could classify the selected artists into categories are the following:

- Defiant and non-conformist, like German artists Martin Kippenberger and Markus Lüpertz and their Eastern European peers;
  - Polymaths: whose experiments extended beyond art to encompass: architecture and interior design (Max Bill, Henryk Stazewski, Georges Mathieu), fashion design (Huguette Caland), music (jazz: A. R. Penck, Markus Lüpertz; punk: Martin Kippenberger; electronic: Gerwald Rockenschaub), poetry (Etel Adnan).
  - Artists who combined their practice with teaching, holding posts for example at the renowned Kunstakademie Düsseldorf; as well as those who expressed their ideas in writing (Georges Mathieu, Raša Todosijević, Etel Adnan).
- Those shaped by displacement and contact with different cultures. In the case of many artists, the American experience shapes the work of Lebanese artists Etel Adnan and Huguette Caland and the Uruguayan Marco Maggi, while American artists Richard Serra and Mark Tobey, benefitted from traveling to Europe, as well as the Near and Far East. These experiences had a significant impact on Serra's understanding of space and inspired Tobey's inclusion of calligraphy in painting.
  - Artists who were critical of twentieth-century totalitarian regimes (across the fascist-communist spectrum) and their effects on collective consciousness. In many of these artists' work, we witness a crisis of the image, of the means, and the framework at an artist's disposal. There was an urgent need to start again from scratch in order to reconstruct consciousness and eliminate the sensationalist fictionalization enacted by propaganda, even when the history of massacres of the world wars is not directly invoked – and perhaps even more so when the works reside in an area of abstraction. Even when conceptual artists like Martin Kippenberger, Erwin Wurm, and Raša Todosijević employ hyperfictionalization, highlighting the fact that society's rules – viewed from a certain angle – lead to fabulation, they still express the bankruptcy of the means that should allow people to see through deception (similar to where propaganda stems from and, more recently, fake news).



The five areas that I outlined above are meant to eliminate the hierarchies that so often underpin art and its histories. While in most cases the artists included in this exhibition have been closely linked to movements such as minimalism or conceptualism we endeavor to break away from these restrictive categories, to unravel the idea of "contemporary art" as a framework-fiction.

Abstraction is very prominent in this selection – also a core feature of MARE's international collection – often present in untitled works that conceal the transparency and unmediated clarity of their meaning. However, the profiles outlined above encourage us to tap into a visceral way of relating to the phenomena of change within art, independent of any concept of the evolution of movements or techniques. The artistic problems at play here can be deduced from 1) the desire for the freedom various artistic means can offer and 2) the desire for an always-more-accurate understanding of the artistic act and the instruments it relies on. The trademark rebellion, along with the expansion to different domains and mediums, as well as the pointed diagnosis of the crisis of Eurocentrism (stemming from personal, spiritual, and educational concerns) are part of an impetus to profess individual freedom, refined through artistic approaches – or to achieve a new level of freedom. In a way, following this view, we can see the changing face of art in the twentieth century as a history of eliminating layers – of color, as well as perception – that fill and cover the support on which art is made and then, step by step, setting aside the support itself, the canvas, screen, wall, even the art institution, any convention that separates one world from another and prevents us from seeing that art can be present anywhere, from the material to the relational spheres. This is a gradual disavowal of art focused on content as the privilege of a small faction to the democratization of content that places it in anyone's hands – from the moment Joseph Beuys offered artist diplomas to passers-by to the function of content creator that any one of us can claim today.



Professing freedom in art goes hand in hand with professing a "better understanding": a kind of mentality often found in religion and politics when, apart from the letter of the law (religious or political), someone comes and claims that those who applied the law before did it wrong. Therefore, a new questioning of textual meaning is in order, leading to an upheaval, as well as a radicalization that carries greater or smaller risks. In art, this kind of radicalization is benign: paradoxically, it often doesn't even derive from a rebellious objecting spirit, but rather from a profound loyalty to a particular approach, a kind of deviant mimesis that doesn't reproduce, but reworks the process, claiming it until its mechanism is decrypted and something "new" is produced.

The Bauhaus-derived abstraction in this selection gradually builds a clearer, more objective view of art, completely detached from emotion, stripped down to its basic building blocks and pure geometry. On the other end of the spectrum, lyrical abstractionism is unleashed in the supremely subjective, ecstatic dimension, where the point of reference is experience leading to trance. These tendencies – symptoms of modernism – change direction once pop culture takes shape after the Second World War. The increasingly kitsch society Humbert Humbert theorized in *Lolita* becomes a gas station paradise of commodities and short-term, easily accessible pleasures, also interfering with and insinuating itself in abstract art. What follows is an assimilation of pop art, – perhaps most clearly visible in this selection in the works of Gerwald Rockenschaub and Peter Halley – an acceptance of the primacy of pop culture within consumer society. All of this also comes across in the conceptual paintings featured in "All Our Todays": paintings that transcend a belief in the reality of painting where movements could still be applicable – in postmodernist terms – and that treat painting as an object and the involvement of gesture as a performance. The flip-side comes from the kind of painting that believes in a re-grounding: German neo-expressionism – which leaves behind the abstract in favor of a type of figuration that allows for narrativity and/or confrontation of psychic realities and conflicts of identity. In turn, this approach shifts its attention to pop culture domination, which we can see in the work of André Butzer and his so-called science-fiction expressionism, permeated by the happy-miserable world of cartoons and commercials. In contrast to this direction, what emerged more recently is a more purified and detached reading of society's relationship with nature. In the exhibition, a landmark of this approach is Harold Ancart, whose work is infused with a tendency that invokes the virtues of interior design, oscillating between the abstract and the figurative, between decoration and function, between model and mark.



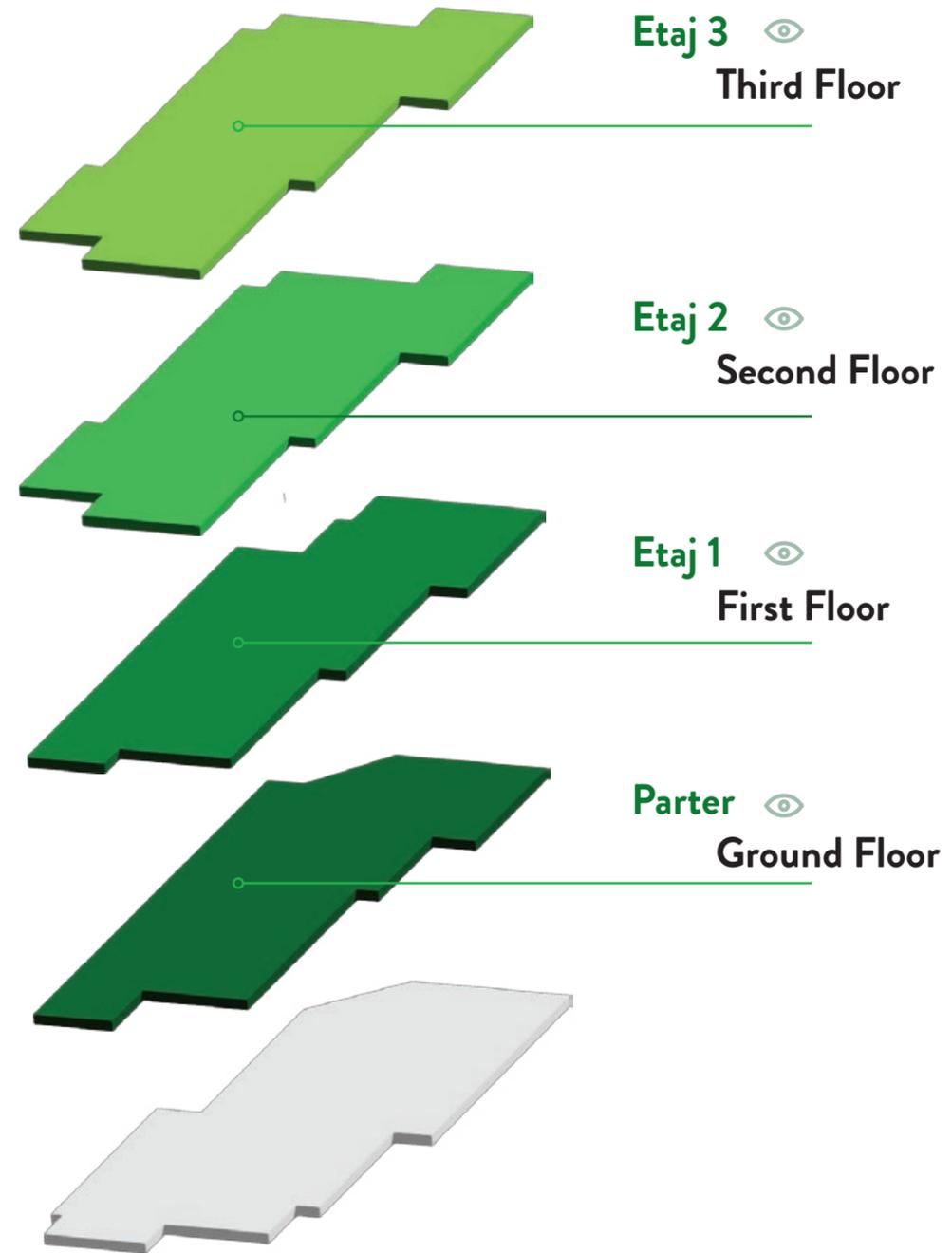
This could serve as a summary of the journey of painting presented in "All Our Todays." Although it's not the only medium in the exhibition, painting is the dominant medium, asking the most pointed questions about the nature of artworks and their variations across the abstract-figurative-conceptual framework.

This journey infiltrated Romanian art in the 1960s and even saw an intensification which was naturally re-framed according to local contexts, themes, and influences. By the same token, perhaps contextually, it has been less visible and, in any case, deviated its appearance from Western pop culture consumerism. Later it reemerged even more extravagantly with all its temptations in the transition period and with the absorption of foreign products into the Romanian market. Also, painting understood according to a conceptualist framework did not match the pressing concerns of Romanian art in the 1980s, when it was seen either as an uncompromising, final expression, or else was abandoned in favor of art made of objects and practices. Nevertheless, in the last ten to fifteen years, the differences between the Romanian artistic scene and the one in Western Europe have leveled off, the only remaining valid difference being the more extensive history of certain private and community practices abroad. In any case, the view of the West as a source of influence, attitudes, and technologies has faded and the diversification of the types of East and West within each geographic area has intensified.

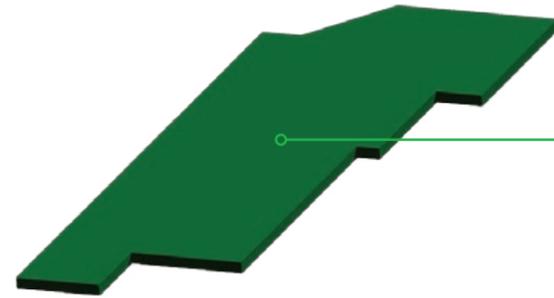
This is also at play in the fact that an exhibition like "All Our Todays" is taking place in Bucharest now – after all, "All Our Todays" is the kind of exhibition that otherwise would have reached Bucharest as part of an itinerant project presenting an EEG of twentieth-century art and several of its stars. In short, it would have been a completely foreign project in a Promethean package, to be consumed in less "favorable" places. This is the paradigm shift: the existence of an in-house reaction to issues of art that concern the whole globe. Between the lines, "All Our Todays" also spells out the today in which the exhibition takes place, in Bucharest, like a puzzle piece in its right place.



**Planul expoziției**  
Exhibition map



**Parter**  
**Ground Floor**



Antony Gormley



RO

„Ne-am putea concepe corpurile mai mult ca locuri decât ca obiecte? Ce înseamnă un spațiu uman în spațiu și – dacă ne concepem pe noi ca ocupând un corp în spațiu – care este contextul nostru?” – cu aceste întrebări, Antony Gormley încurajează privitorii să reflecteze asupra relației corpului uman cu mediul său înconjurător. Deși Gormley și-a folosit mereu propriul corp ca punct de reper în lucrările sale, el invită privitorii să se gândească la propriile experiențe corporale. Într-o epocă hiper-vizuală și hiper-conectată în care oamenii sunt obișnuiți să consume conținut pe bandă rulantă, Gormley ne cere să ne oprim și să fim atenți la ceea ce numește „momentul trăit în timp”. Așadar, gestul sculptural funcționează ca înregistrare a timpului și ca dovadă a unei experiențe trăite, a lui Gormley precum și a noastră. În *Simțindu-te material XVII* (2005), corpul lui este prins în mijlocul unei explozii haotice de linii care ne arată ce înseamnă să lași o urmă umană în spațiu.

## Antony Gormley

1950 (Londra, Marea Britanie/ London, Great Britain)



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

“Can we think of our bodies less as objects and more as places? What is a human space in space, and – if we think of ourselves as inhabiting a body in space – what is our context?” with these questions Antony Gormley encourages the viewer to reflect upon the relationship of a human body to its environment. While Gormley has always used his own body as the measure for his work, he invites viewers to consider their own bodily experiences. In a hyper-visual and hyper-connected era when people are accustomed to consuming content rapidly, Gormley asks us to take the time to stop and look at a “lived moment in time,” as he describes it. Thus, the sculptural gesture acts as a recording of time, and as proof of a lived experience, Gormley’s own as much as ours. In *Feeling Material XVII* (2005), his body is entangled in a chaotic explosion of lines, making us aware of what it means to leave a human imprint in space.



**Simțindu-te material XVII**

Feeling Material XVII

2005

**bară de oțel moale de 5 mm grosime**

5 mm square section mild steel bar

215 x 195 x 190 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



**Etaj 1**  
**First Floor**

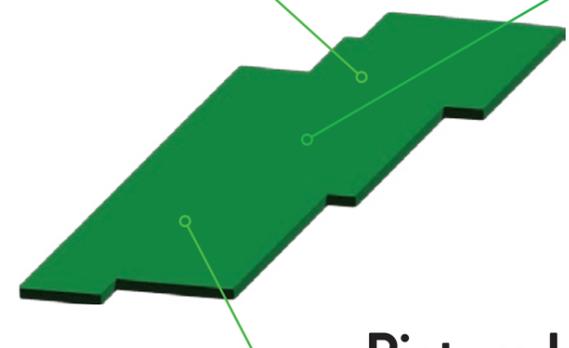
**Incertitudinea de a fi**  
**The Uncertainty of Being**

Magdalena Abakanowicz  
Karel Appel  
André Butzer  
Martin Kippenberger  
Markus Lüpertz

Georges Mathieu  
Roberto Matta  
A.R. Penck  
Franciszka Themerson  
Mark Tobey

**Privind lumea**  
**Seeing the World**

Max Bill  
Giorgio de Chirico  
Olafur Eliasson



**Pictura hard edge, reinterpretată**  
**Hard Edge Painting with a Twist**

Tomma Abts  
Imre Bak  
Daniel Buren  
Helmut Federle  
Bernard Frize  
Marcia Hafif

Peter Halley  
Kenneth Noland  
Fiona Rae  
Bridget Riley  
Gerwald Rockenschaub  
Henryk Stazewski



## Max Bill

1908 (Winterthur, Elveția/ Switzerland)  
† 1994 (Berlin, Germania/ Germany)

RO

Artistul și designerul elvețian Max Bill era „de părere că e posibilă elaborarea unei arte bazate în mare parte pe gândirea matematică”. Această noțiune i-a determinat abordarea în artă, arhitectură și design și l-a făcut un personaj important în mișcarea artei concrete. Fost student al lui Vassily Kandinsky și Paul Klee la Bauhaus în Dessau, Bill a început să realizeze picturi și sculpturi ca „piese de laborator”, parțial experimentale și parțial funcționale. Practica lui, bazată pe geometrie și matematică, era în sine permeabilă, Bill fiind activ în mai multe domenii, de la artă la design, prin arhitectură. După cel de-al Doilea Război Mondial, s-a implicat din ce în ce mai mult în domeniul artei aplicate și a implementat ideea de „formă adecvată” la numeroase produse pe care le-a proiectat pentru firme cunoscute precum Braun, dar și în designuri independente. Și-a susținut ideile în scris, publicând multe eseuri teoretice și popularizându-le prin activitatea sa didactică la Hochschule für Gestaltung din Ulm, fiind și membru fondator al acestei instituții. În *4-Farbige spur im Weiss (4 dungi colorate pe alb, 1969)*, echilibrul armonios al culorii și formei este creat prin implementarea unui sistem matematic precis care determină structura lucrării.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

The Swiss artist and designer Max Bill was of “the opinion that it is possible to develop an artwork largely on the basis of mathematical thinking.” This notion informed his approach to art, architecture, and design, and made him a leading figure of the concrete art movement. A student of Vassily Kandinsky and Paul Klee at the Bauhaus in Dessau, Bill first made paintings and sculptures intended as “laboratory pieces” in a combination of experimentation and functionality. His practice premised on geometry and mathematics was intrinsically porous, as Bill was active in multiple fields, from art to design, passing through architecture. After the Second World War, he became increasingly involved in the field of applied art and implemented the idea of “good form” across a range of products that he designed for mainstream brands like Braun, as well as for his independent designs. He cemented his ideas in writing, penning many theoretical essays, as well as extending their reach through teaching at the Hochschule für Gestaltung in Ulm, which he helped establish. In *4-Farbige spur im Weiss (4-Color Track in White, 1969)* the harmonious balancing of color and form is instigated by the implementation of a precise mathematical system that determines the structure of the work.



**4 dungi colorate pe alb**  
4 Colored Stripes on White  
1969

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

62 x 62.5 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

În 1910, Giorgio de Chirico picta pânzele care aveau să-i definească începutul carierei, anume seria **Enigme**. Lucrările reprezintă pătrate goale în afara unor ocazionale personaje sculpturale de inspirație clasică, figuri mascate sau în cuplu. Aceste lucrări marchează începutul perioadei metafizice a lui de Chirico, în care absența este protagonistul – atât în sens literal, cât și metaforic. Efectele de alienare create prin includerea unor obiecte nelalocul lor, precum anghinare sau banane, contribuie la sentimentul de singurătate enigmatică prezentă în mai toate lucrările lui de Chirico. Acesta este prezent și în seria **Piazza d'Italia** – un motiv la care avea să se întoarcă de-a lungul carierei. Timp de cinci decenii, el a reconfigurat instanța picturală din **Piazza d'Italia** (1960), în care o sculptură cu Ariadna întinsă este înconjurată de coloane. Tema Ariadnei abandonate, trădată de iubitul ei și lăsată singură într-un loc străin, este încărcată de semnificații metaforice pentru de Chirico, care a făcut din ea un simbol al singurătății, misterului și melancoliei.

## Giorgio de Chirico

1888 (Volos, Grecia/ Greece)  
† 1978 (Roma, Italia/ Rome, Italy)



Vezi lucrarea • See the work →

EN

In 1910, Giorgio de Chirico painted canvases that marked the beginning of his career, the series **Enigmas**. The works depict empty squares, except for the occasional masked, conversing couple or sculptural figure of classical derivation. These works inaugurate de Chirico's metaphysical phase in which absence is the protagonist – both in literal and metaphorical terms. The estranging effects prompted by the inclusion of incongruous objects such as artichokes and bananas, contribute to the sense of enigmatic loneliness that pervades de Chirico's works. This is carried into his **Piazza d'Italia** paintings – a motif that he would repeatedly come back to over the decades. For fifty years, he reconfigured the pictorial possibilities of the empty square, often occupied by a lonesome statue at its center, as is the case of **Piazza d'Italia** (1960) where a reclining sculpture of Ariadne is surrounded by colonnades. The theme of the abandoned Ariadne, betrayed by her lover and left alone in a foreign place, is rich in metaphorical meaning for de Chirico who made it a personal symbol of loneliness, mystery, and melancholy.



**Piazza d'Italia**

1960

**ulei pe pânză**

oil on canvas

40 x 50 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

Olafur Eliasson este un artist care lucrează într-o varietate de medii, printre care instalații, pictură, sculptură, fotografie și film. Având un angajament puternic față de probleme sociale și ecologice, Eliasson concepe arta ca un construct social productiv, care îi poate face pe oameni mai conștienți de propriile simțuri și de lumea din jurul lor. Adesea, el atrage privitorul către lucrările lui prin experimente optice, folosindu-se de culoare, reflecții și jocuri de umbre. Astfel, experiența privitorului devine esențială pentru sensul și activarea lucrării, îndemnând la o interacțiune activă în locul uneia pasive. *Pasaj prin zid* (2005) ține de această manieră extinsă de a face artă. Lucrarea invită privitorul să se uite la propria reflexie în oglindă și să reacționeze la efectele senzoriale create de cele două suprafețe de sticlă cu cercuri concentrice de oglindă. Practica lui Eliasson trece dincolo de experimente optice și se extinde către arhitectură, pedagogie, cercetare și antreprenariat. În 2012, acesta a înființat compania *Little Sun*, care vinde lămpi în formă de sori pe bază de energie solară, asigurând energie accesibilă pentru comunități care duc lipsă de electricitate.

## Olafur Eliasson

1967 (Copenhaga, Danemarca/ Copenhagen, Denmark)



Vezi lucrarea • See the work →

EN

Olafur Eliasson is an artist who works in a wide range of media, including installation, painting, sculpture, photography, and film. With a strong commitment to social and environmental issues, Eliasson conceives of art as a productive social construct that can make people aware of their own senses, as well as the world around them. Frequently, he draws the viewer into the work through optical experiments that include color, reflection, and shadow play. In these instances, the observer's experience is critical to the work's meaning and activation, inviting an active engagement rather than a passive one. *Walk through wall* (2005) belongs to this expanded form of art-making. This work invites the viewer to look at their reflection in the mirror and, in doing so, they have to respond to the sensory effects created by the two glass panes with concentric mirrored rings. Eliasson's practice extends beyond optical experiments to encompass architecture, education, research, and entrepreneurship. In 2012, he founded the company Little Sun which sells solar-powered lamps in the form of suns that provide affordable energy to communities in which electricity is scarce or non-existent.

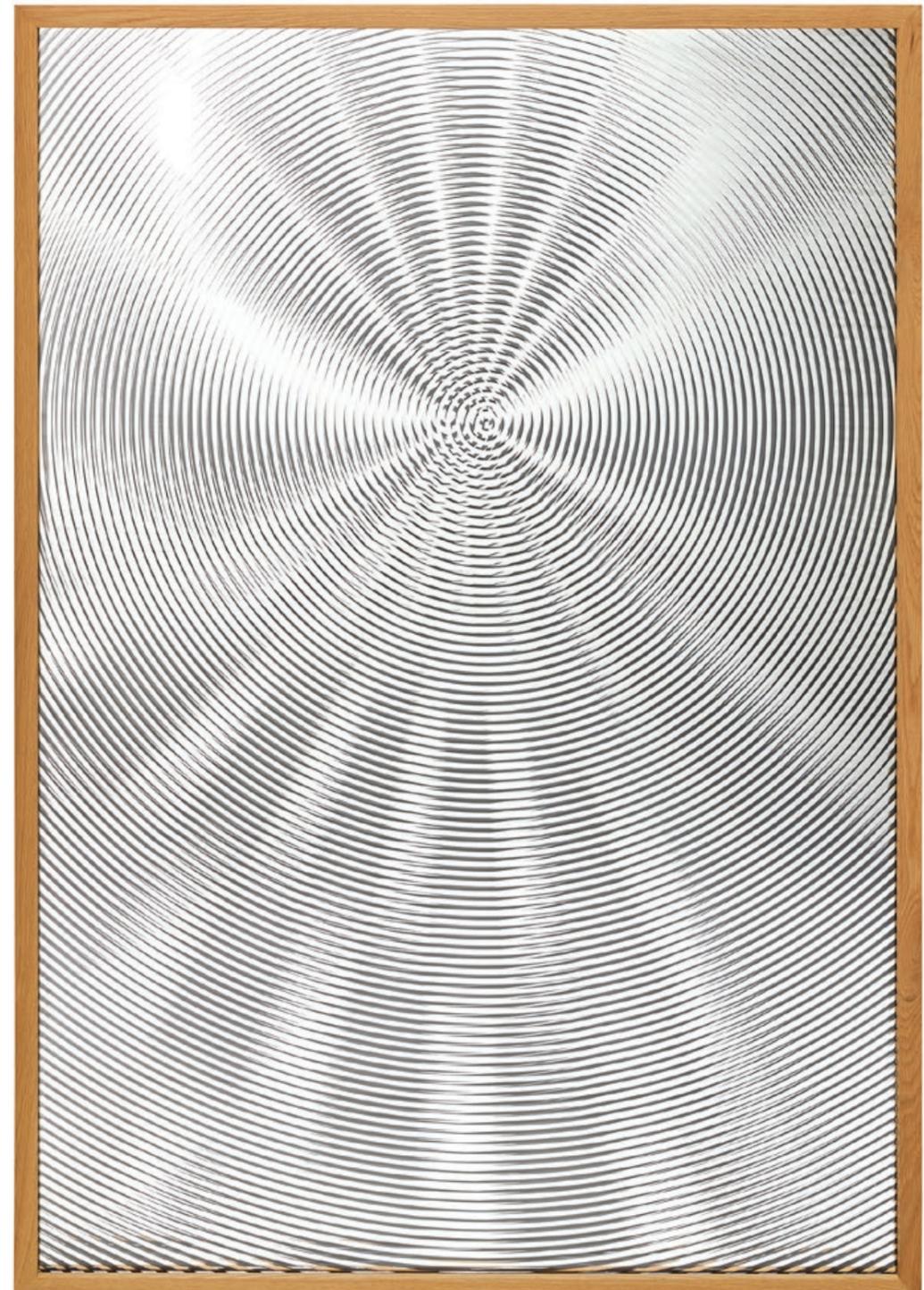


**Pasaj prin zid**  
Walk through wall  
2005

sticlă și oglindă în rama artistului  
glass and mirror in the artist's frame

283 x 168 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



Tomma Abts

1967 (Kiel, Germania/ Germany)

RO

Tomma Abts este cunoscută pentru picturile și desenele sale complexe și precise. Ea nu începe cu nicio noțiune preconcepută a compoziției finale, ci se lasă condusă de propria intuiție, așternând imaginea pe măsură ce i se formează în minte. „Este un proces complet deschis care începe de la zero, lipsit de fiecare dată de garanția unui rezultat. Nu practic o pictură procesuală; procesul este mereu orientat către imaginea finală și către definirea precisă a acesteia”, explică Abts. Fragmentarea și iluzia adâncimii, alături de efectele de lumină și umbră create meticolos stau la baza limbajului său vizual, care sfidează ideea unui singur punct de vedere sau a unei singure surse de lumină. Picturile lui Abts nu sunt doar marcante vizual, ci stabilesc și o relație între culoare, formă și bază care fluctuează constant în ochii privitorului. Cu foarte rare excepții, Abts folosește același format de 48 x 38 cm pentru picturile ei. Lucru care ar putea fi văzut ca limitare autoimpusă, însă este, de fapt, exact opusul, ca element care susține procesul spontan și experimentarea permanentă aflate la baza lucrărilor ei.



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

Tomma Abts is known for her intricate and exacting paintings and drawings. Beginning with no preconceived notion of the final composition, Abts is guided by her intuition, laying down an image as it gradually unfolds in her mind. “It is a completely open process, starting from a point of nothing, with no guaranteed outcome, every single time. I am not making process painting; the process is always directed at the final image, and the precise definition of it,” Abts explains. Fragmentation and the illusion of depth combined with carefully crafted highlights and shadow effects are central to her visual vocabulary, which defies the idea of a single viewpoint or source of light. Optically compelling, her paintings establish a relationship between color, form, and ground that is in flux in the eye of the beholder. Except for rare exceptions, Abts uses the same 48 x 38-centimeter format for her paintings. What could be construed as a self-imposed limitation is, in fact, quite the opposite, supporting her in the spontaneous process and endless experimentation on which her work thrives.

**Fără titlu #17**  
Untitled #17  
2005

**grafit, creioane colorate pe hârtie**  
black lead, crayons on paper

83 x 59 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Imre Bak

1939 (Budapesta, Ungaria/ Budapest, Hungary)  
† 2022 (Budapesta, Ungaria/ Budapest, Hungary)

RO

În opera lui Imre Bak, concretismul întâlnește extravaganța. Artistul maghiar este emblematic pentru trecerea de la modernismul ungar și abstracțiunea tip Moholy Nagy la arta conceptuală, o trecere care a marcat arta din a doua jumătate a secolului XX. În tinerețe, Imre Bak activa în două grupuri artistice neo-avangardiste, *Iparterv* și *Budapesti műhely*. Anii '60 au fost definatorii pentru dezvoltarea carierei lui și stilului său votiv: o vizită la Moscova și Sankt Petersburg l-a expus la modernism, iar într-o vizită la Bienala de la Veneția din 1964 l-a descoperit pe Rauschenberg și pe artiștii pop art. Rezultatul a fost seria de *Dungi* și *Benzi* pe care a elaborat-o spre sfârșitul aceluși deceniu, căpătând recunoaștere și distribuție în marile colecții din întreaga lume, chiar și în afara blocului comunist. Influențele din arta sa figurativă vin din concretismul german decomprimat prin arta pop americană – prin aceste influențe, Imre Bak și-a creat propria manieră memorabilă, adesea transformând forma pânzei într-un obiect, ca și cum ar face din abstracțiune un personaj.



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

Concretism meets flamboyance in the works of Imre Bak. The Hungarian artist was emblematic of the move from Hungarian modernism and the abstraction of Moholy Nagy toward conceptual art, a shift that marked art after the mid-twentieth century. In his youth, Imre Bak was active in two neo-avantgarde artistic groups, *Iparterv* and *Budapesti műhely*. The 1960s were decisive in shaping his career and votive style: a visit to Moscow and St. Petersburg acquainted him with modernism, and a visit to the 1964 Venice Biennale introduced him to Rauschenberg and pop art. The result was the series of *Stripes* and *Lanes* he developed toward the end of the decade, also gaining recognition and distribution in major collections worldwide, even outside the communist bloc. The undertones of his non-figurative art stemmed from German concretism decompressed with American pop art – through these influences, Imre Bak created his own striking manner, often transforming the shape of the canvas into an object, as if turning abstraction into a character.

**Dungi III**  
**Stripes III**  
1968

**acrilic pe pânză**  
acrylic on canvas

50 x 130 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



**Pasaje I**  
Lanes I  
1967

**acrilic pe pânză**  
acrylic on canvas

150 x 189.5 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Daniel Buren

1938 (Boulogne-Billancourt, Franța/ France)

RO

În anii '60, pictorul și artistul conceptual francez Daniel Buren a criticat ideea de pictură ca obiect și a elaborat o estetică axată pe amplasamentul lucrării mai degrabă decât pe aspectul ei formal. El și-a sprijinit această critică prin dezvoltarea unei formule standard de dungi verticale care alternează între alb și culori, pe care le pictează pe suporturi diferite, în contexte diferite, atât interioare, cât și exterioare. Concepută pentru expunerea în interior, *Diptic* (1970–2006) este o lucrare care ocupă colțul unei camere – un spațiu adesea trecut cu vederea. Prin faptul că atrage privitorii acolo, Buren sfidează pictura, contopind-o cu arhitectura spațiului în care este expusă. Motivul familiar al artistului, dunga de 8,7 cm, delimitează dipticul lui Buren, pe măsură ce acesta își continuă efortul de a problematiza *status quo*-ul. Prin eliminarea aurei picturii și separarea ei de funcția reprezentatională și emoțională, Buren pune sub semnul întrebării întregul ecosistem al artei.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

In the 1960s, the French painter and conceptual artist, Daniel Buren critiqued the idea of painting as object and developed an aesthetic that prioritizes the location of a work over its formal appearance. He cemented this critique by developing a standard formula of alternating white and colored vertical stripes that he paints on various supports and in a wide range of settings, both indoors and outdoors. Conceived for indoor display, *Diptic* (1970–2006) is a piece that occupies the corner of a room – a space that often goes unnoticed. By drawing viewers to it, Buren makes an affront to painting, as it merges with the architectural fabric of the space where it is displayed. The artist's familiar motif, the 8.7 cm stripe demarcates Buren's diptych, as he carries on with his effort to question the status quo. By stripping painting of its aura and depleting it of its representational and emotional function, Buren interrogates the entire ecosystem of art.

**Diptic**  
Diptych  
1970-2006

**acrilic alb pe pânză cu dungi maro**  
white acrylic on canvas with brown stripes

48.9 x 199.4 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Helmut Federle

1944 (Solothurn, Elveția/ Switzerland)

RO

În lucrările sale, Helmut Federle demonstrează un mod strict și holistic de a privi pictura, fără însă să se predea formalismului. Pictorul elvețian își începe studiile de artă la Basel și le continuă în S.U.A. unde cunoaște limbajul abstract al lui Rothko și al lui Agnes Martin. În a doua parte a vieții devine și profesor la celebra Kunstakademie Düsseldorf. Recunoscutibile sunt lucrările lui Federle ce conțin un H întors la 90 de grade, o formă care totodată seamănă cu un *axis mundi*, pecete a oricărei compoziții. În unele lucrări, aceste H-uri întoarse virează înspre svastici parțial descompuse. Tenta lisă și însemnele conferă lucrărilor un aspect de steaguri – ceea ce Jasper Johns crea prin reiterarea steagului S.U.A. pe fundal verde ca simbol al capitalismului, Federle realizează, tot într-o cromatică verzuie, prin aceste pseudo-steaguri ce au în vizer totalitarismul fascist.



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

In his works, Helmut Federle exhibits a strict and holistic conception of painting without surrendering to formalism. The Swiss painter began his art studies in Basel and continued them in the U.S., where he got to know the abstract language of Mark Rothko and Agnes Martin. In the second part of his life, he also taught at the renowned Kunstakademie Düsseldorf. Federle's most recognizable works depict an H turned at a 90-degree angle, a shape that also resembles an *axis mundi*, the foundation of any composition. In some paintings, these toppled H's almost invoke partially decomposed swastikas. However, the tendency toward flatness and his use of signs make the paintings look like flags – in line with what Jasper Johns created by reiterating the U.S. flag on a green background as a symbol of capitalism, Federle creates, also in a greenish hue, through these pseudo-flags that address fascist totalitarianism.

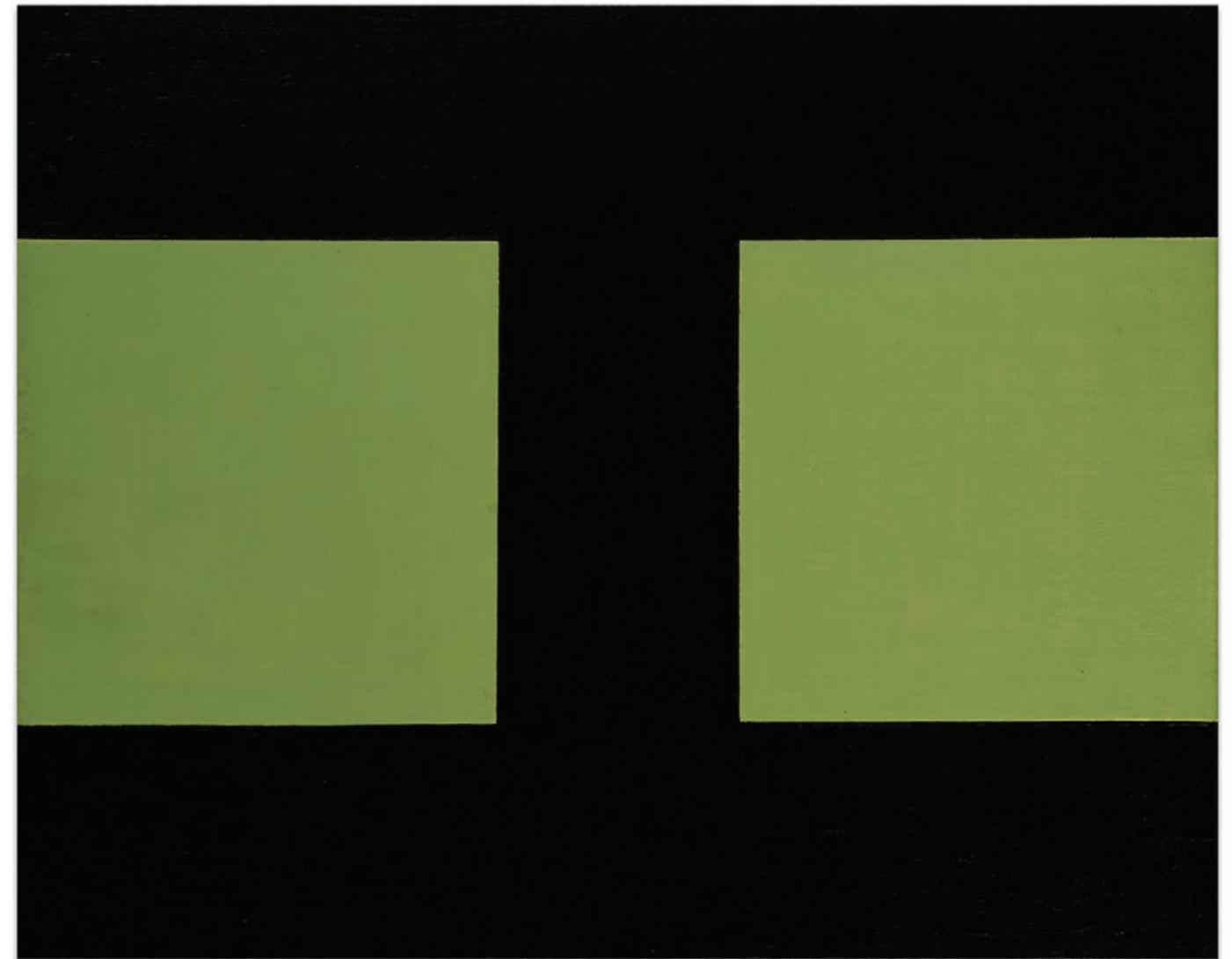
**Principii de bază în compoziție VI**  
Basics on Composition VI

2011

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

40 x 50 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Bernard Frize

1949 (Saint-Mandé, Franța/ France)

RO

Picturile lui Bernard Frize sunt eminate despre pictură, despre actul picturii și despre materialele folosite. Dacă la Georges Mathieu, pictura înseamnă extaz, trăire mistică, exprimare a subiectivității mai presus de orice, la Frize aceste lucruri sunt retrase din circulație, reduse la tăcere, pentru a face loc unei versiuni obiective venită adesea din calcule matematice. Culoarea, pensula, urma culorii atât cât este absorbită de pensulă și de tracțiunea pe pânză sunt elementele diriguitoare, lăsate să exprime pictura dincolo de voința sau starea artistului. Format în Franța în anii '60, Frize se detașează o perioadă de propria carieră artistică pentru a activa, în anii '70, ca asistent în atelierelor altor artiști. Călătoriile prin Europa și întâlnirea cu arta americană și *Fluxus* îl apropie de conceptualism. De aici se poate spune că rezultă pictura sa ca deconstrucție a acestei arte, deși în cazul său e și o reconstruire și reconstituire a picturii ca gest. În timp ce la Jackson Pollock gestul e exuberant și larg, pentru Frize gestul e succint, racordat la și cumpătat de pensulă și de cantitatea de vopsea pe care o conține la un moment dat, aproape ca parte a unui program.



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

The paintings of Bernard Frize are first and foremost about painting, about the act of painting, and the materials employed therein. If Georges Mathieu associated painting with ecstasy, mystical experience, and the expression of subjectivity above all else, Frize turns away from all these elements, setting them aside in order to make room for an objective vision, often derived from mathematical calculations. Paint, brushes, the traces of color created by the absorption of the brush, and friction against the canvas are the primary points of focus, expressing painting beyond the artist's will or mood. Educated in France in the 1960s, Frize put his own artistic career on hold in order to work in other artists' studios in the 1970s. His journeys throughout Europe and his encounters with American art and the *Fluxus* group drew him closer to conceptualism. It could be said that his painting stems from a deconstruction of art, although, in his case, it is also a reconstruction and a reconstruction of painting as gesture. While gestures are exuberant and loose in Jackson Pollock's work, Frize's gestures are controlled and balanced in accordance with the brush and the quantity of paint it carries at any given moment, as if part of a set plan.

**Aliniament**

Range

2005

**acrilic și rășină pe pânză**  
acrylic and resin on canvas

215 x 260 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Marcia Hafif

1929 (Pomona, S.U.A/ U.S.A.)  
† 2018 (S.U.A/ U.S.A.)

RO

Limbajul vizual restrâns din lucrările Marciei Hafif a fost asociat cu minimalismul și cu arta monocromă. Însă o asemenea categorisire restrictivă nu face dreptate experienței meditative și cuprinzătoare pe care o provoacă lucrările lui Hafif. Estetica austeră a unei picturi precum *Lumină roșie de alizarină* (2001) trădează o înțelegere extraordinară a culorii stratificate și expansive. Este necesară o apreciere atentă din partea privitorului pentru a percepe bogăția și varietatea picturilor monocrome ale lui Hafif, deoarece pânzele ei nu sunt acoperite cu o singură nuanță, ci cu nenumărate nuanțe. Maniera precisă de lucru care caracterizează *Lumină roșie de alizarină* se regăsește și în *Pictură italiană #40* (1964), care face parte dintr-o serie de lucrări realizate de Hafif în timpul șederii sale în Italia între 1961 și 1968. Aceste picturi bicolore geometrice trimit la ceva dincolo de forma de dragul formei; ele explorează relația dintre formă și percepție. Un proces asemănător este și miza fotografiilor, desenelor, sculpturilor, lucrărilor cu text, scrierilor creative, filmelor experimentale și instalațiilor lui Hafif. Unificarea acestor medii diverse are în spate o tendință conceptuală pronunțată, alături de o calitate meditativă și sensibilă.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

The pared-down visual language of Marcia Hafif's work has been linked to minimalism and monochrome art. Such stringent classifications, however, fail to acknowledge the meditative and enveloping experience channeled by Hafif's works. The austere aesthetic of a painting like *Alizarin Crimson Light* (2001) belies an extraordinary understanding of color as multi-layered and expansive. Careful consideration from the viewer is needed to apprehend the richness and variety of Hafif's monochromatic paintings, because there is no one shade on the surface of her work but many. The precise handling of paint which characterizes *Alizarin Crimson Light* is also a defining trait of *Italian painting #40* (1964) – one of a series of works made by Hafif during her time in Italy from 1961 to 1968. Strongly geometrical, these two-colored paintings allude to something other than just form for form's sake; they test the relationship between form and perception. A similar process is at stake in Hafif's photographs, drawings, sculptures, text-based works, creative writing, experimental films, and installations. Unifying these different media is a strong conceptual bent married with a meditative and sensitive quality.

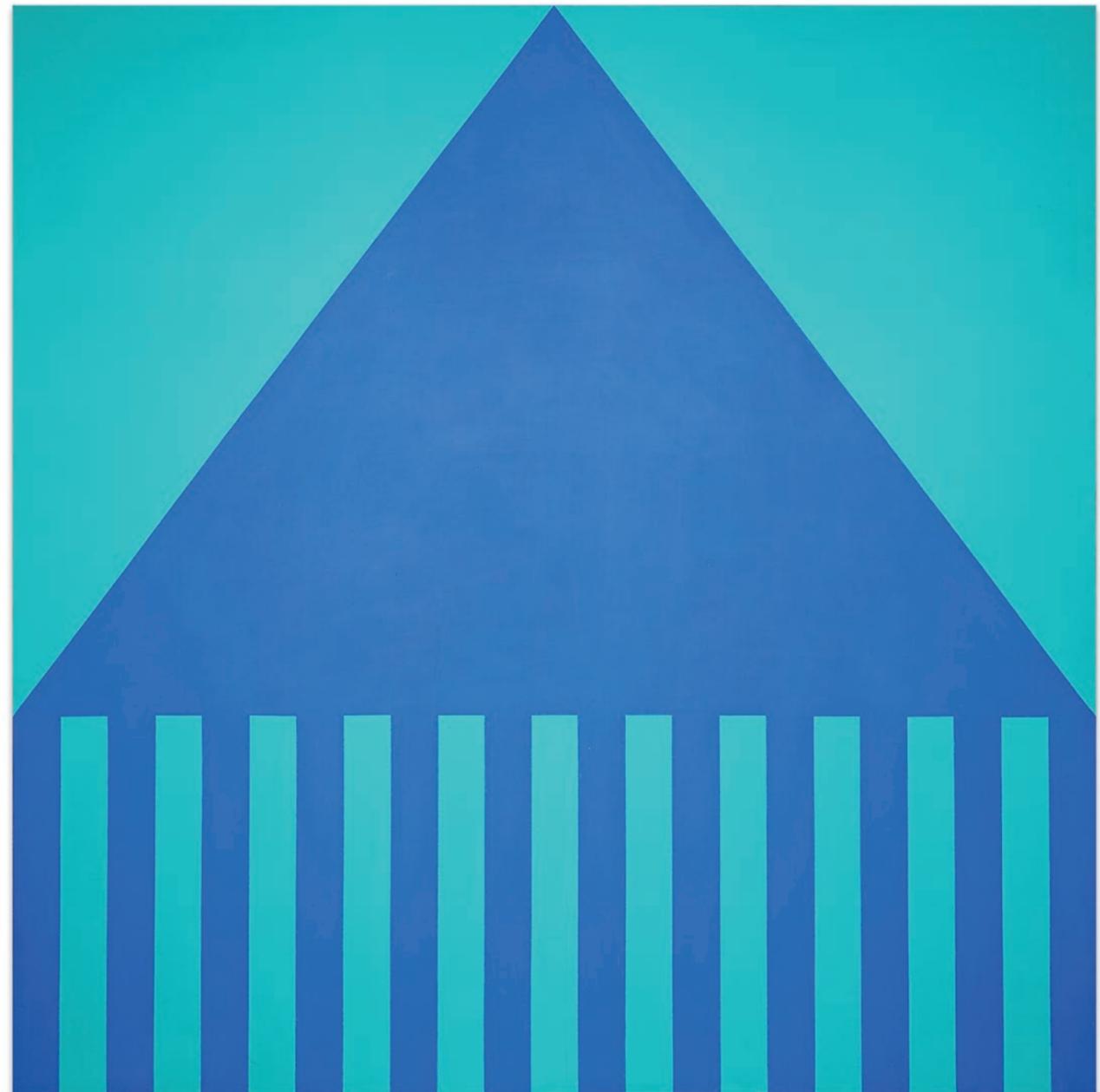


**Pictură italiană #40**  
Italian Painting #40  
1964

**acril pe pânză (lenjerie)**  
acrylic on canvas (sheet)

140 x 140 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



**Lumină roșie de alizarină**  
Alizarin Crimson Light  
2001

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

148 x 126 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Peter Halley

1953 (New York, S.U.A./ U.S.A.)

RO

Peter Halley folosește pictura non-figurativă într-o manieră conceptualistă: astfel, lucrările sale par să desacralizeze arta abstractă din zona mistică sau absolutistă în care fusese adesea plasată în prima jumătate a secolului XX. La Halley, formele geometrice sunt folosite ca atare, ca mijloc ce se multiplică fractalic și codifică societatea capitalistă. Dreptunghiurile pictate în culori stridente din lucrările lui pot fi interpretate și ca sisteme închise ce comunică prin mișcări repetitive și absurde, și ca grafice ce se generează la infinit din nou și din nou, și ca ecrane oarbe, zălog al imperiului mass-media, lentila supremă prin care este redată lumea. Această tentă eseistică și critică a sa este compensată de explozia culorilor suprasaturate.

EN

Peter Halley uses non-figurative painting in a conceptualist manner: thus, his paintings seem to desanctify abstract art away from the mystical or absolutist spheres it often inhabited in the first half of the twentieth century. For Halley, geometric shapes are used as such, as a medium that multiplies like a fractal and codifies capitalist society. His connected rectangles painted in bright colors can be interpreted as closed systems that communicate through repetitive and absurd gestures, as well as schemes that generate themselves infinitely, again and again, like blind screens, a mark of the mass-media empire, the ultimate lens through which the world is rendered. This essayistic and critical bent is balanced by the explosion of oversaturated colors.



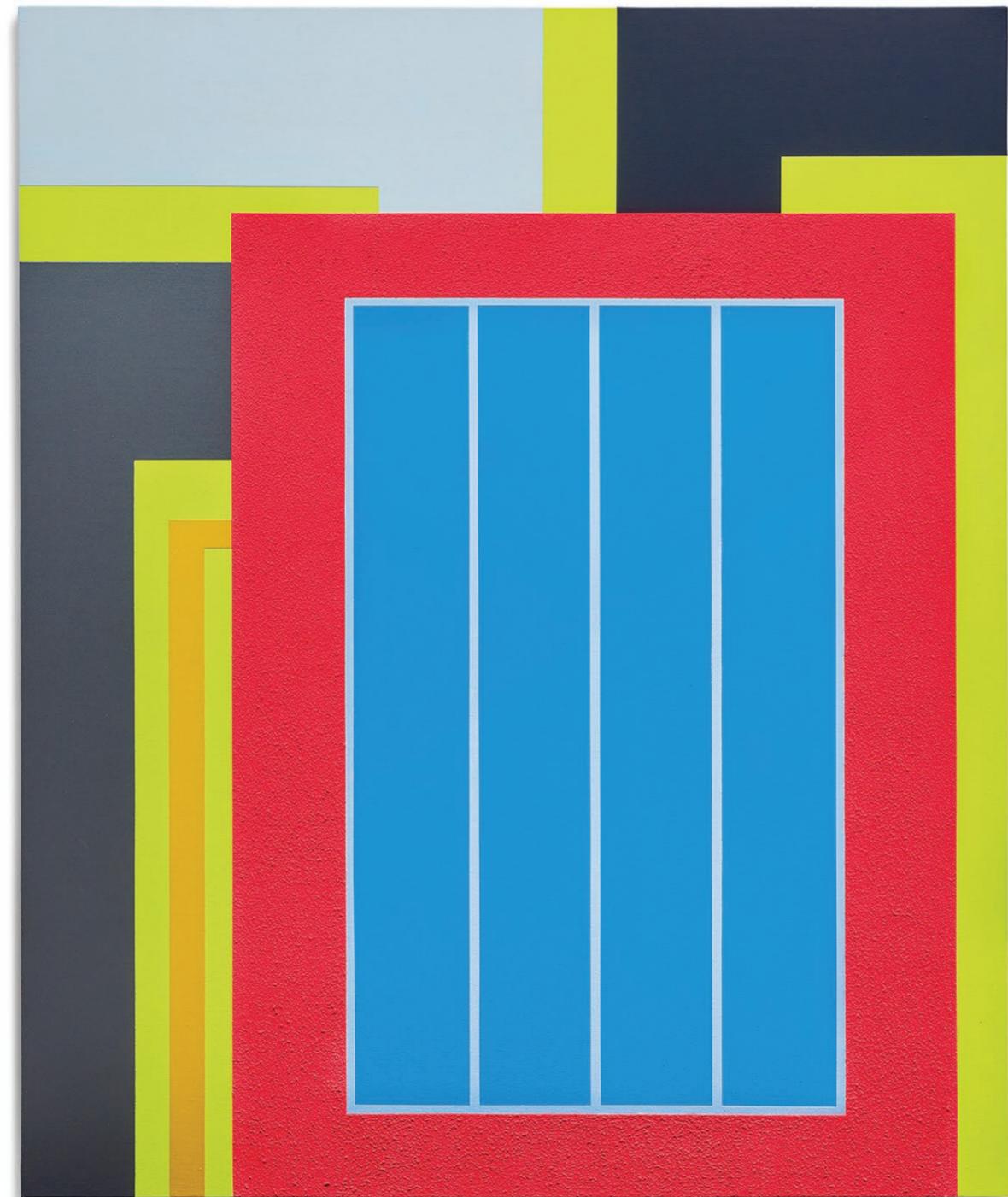
[Vezi lucrarea • See the work](#) →

**Aport optimizat**  
**Optimized Input**  
2000

acrilic, acrilic fluorescent, Roll-a-Text pe pânză  
acrylic, fluorescent acrylic, Roll-a-Text on canvas

213.5 x 178 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Kenneth Noland

1924 (Asheville, S.U.A./ U.S.A.)  
† 2010 (Port Clyde, S.U.A./ U.S.A.)

RO

Dacă anumiți artiști europeni din acest catalog au fost influențați de arta americană, Kenneth Noland a fost un artist american influențat de arta europeană, de neoplasticismul lui Mondrian, de Josef Albers și de Bauhaus. După două prime etape marcate de expresionismul abstract și de minimalism, a ajuns în anii '60 să dezvolte curentul *color field*, curent care s-a și impus odată cu expoziția „Post-Painterly Abstraction” (curatoriată de Clement Greenberg, 1964) din care și Noland a făcut parte. Expoziția respectivă surprindea un nou început pentru arta americană. Tot în 1964, Noland a participat la Bienala de la Veneția, ocupând jumătate din pavilionul S.U.A. Pictura lui poate fi catalogată în patru tipuri: lucrările cu cercuri sau ținte, formele de chevron, lucrările cu linii/dungi și pânzele în forme aleatorii. Limbajul său – structurat cu totul de culoare – pare reconstituirea a ceea ce Baudelaire numea „paradisuri artificiale” (determinate de substanțe halucinogene).



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

While some of the European artists in this catalog were influenced by American art, Kenneth Noland was an American artist influenced by European art, specifically by Mondrian's neoplasticism, by Josef Albers, and the Bauhaus. Following two initial stages marked by abstract expressionism and minimalism, he ended up developing the color field movement in the 1960s, a movement that asserted itself with the exhibition "Post-Painterly Abstraction" (curated by Clement Greenberg, 1964), which Noland was part of. This exhibition captured a new beginning for American art. Also in 1964, Noland took part in the Venice Biennale, occupying half of the U.S. pavilion. His paintings can be classified into four types: paintings of circles or targets, chevron shapes, works with lines/stripes, and canvases in random shapes. His language – completely structured by color – seems to reconstitute what Charles Baudelaire called "artificial paradises" (induced by hallucinogenic substances).

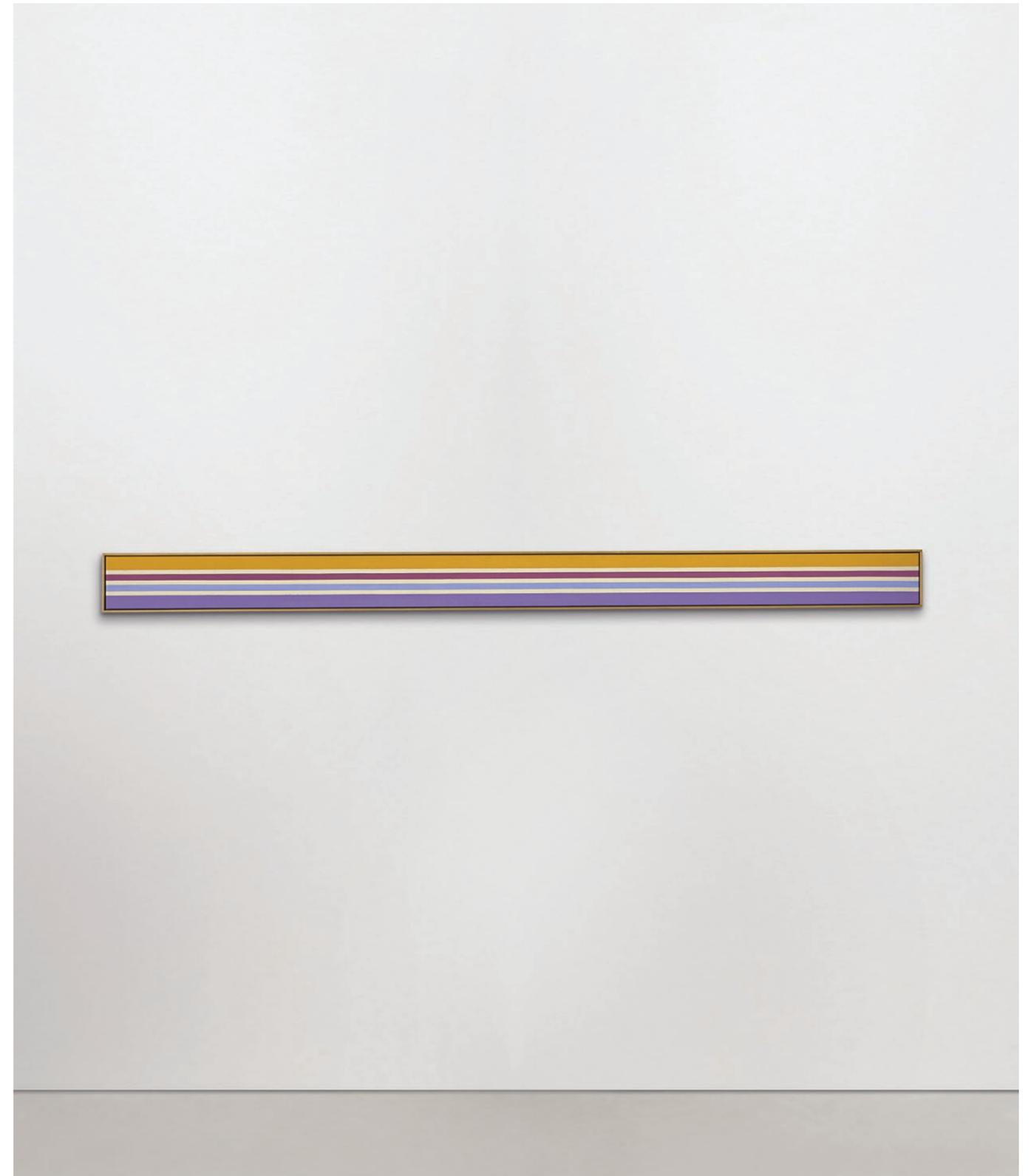


**De douăzeci de ori**  
Twenty Times  
1969

**acril pe pânză**  
acrylic on canvas

15 x 244 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



Fiona Rae

1963 (Hong Kong)

RO

O pierdere voită a controlului caracterizează pictura Fionei Rae. Activitatea artistică a lui Rae începe alături de *Young British Artists*, faimosul grup londonez ce marchează arta nouăzecistă prin abordarea rebelă și lejeră în care tratează moșteniri ale artei abstracte și ale artei conceptuale. La Rae, teme majore sunt decantate și concentrate în biografie, pe care o esențializează detașat în picturi ce variază un set de hieroglife picturale obținute din pete și linii. Există în aceste picturi un minim gestualism inerent dar care este mult mai estompat decât gestualismul, căci gradează o intenție confesivă, parcă mereu prezentată și mereu ștearsă. Lucrările Fionei Rae nu pot fi catalogate nici ca figurative, nici ca abstracte întru totul – ele prezintă mai curând un zgomot de fond al fiecărei zile creat de o frecvență post-ornamentală.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

A willing loss of control is what characterizes Fiona Rae's painting. Rae's artistic activity begins alongside the *Young British Artists*, the famous London-based group that defined 1990s art through their rebellious and casual approach to the traditions of abstract and conceptual art. In Rae's work, big themes get distilled and concentrated into biography, which she coldly essentializes into paintings that modulate a series of pictorial hieroglyphs made of spots and lines. There is an inherent minimal gesturalism in these paintings, but far more tame than gesturalism itself, given that it expresses a confessional intention which seems to be always present and muted. Rae's works can't be labeled as either fully figurative or abstract – they are closer to a background noise of the everyday, created by a post-ornamental frequency.

**Văpaie**  
Flare  
1998

**ulei și acrilic pe pânză**  
oil and acrylic on canvas

153 x 127.5 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Bridget Riley

1931 (Londra, Marea Britanie/ London, Great Britain)

RO

Bridget Riley a devenit cunoscută în anii '60 mulțumită unor picturi în alb-negru care par că se dilată și se contractă, creând iluzia mișcării. Compozițiile sale geometrice includ forme repetitive proiectate cu o precizie matematică. Folosindu-se de pătrate, cercuri, ovale și dungi, fiecare dintre lucrările ei este planificată meticolos dinainte pentru ca efectul dorit să fie realizat cu precizie maximă. Lucrările lui Riley sunt adesea descrise ca fiind optice, făcându-se referire la efectele perceptuale provocate de combinațiile sale unice de linii, forme, culori și tonuri. După Riley, „Plăcerile privirii au o trăsătură în comun – te iau prin surprindere”. În 1967, divagând de la paleta austeră de alb și negru pe care o folosea în tinerețe, Riley începe să folosească culori în lucrările sale, iar în anii '80 își reformulează din nou limbajul prin încorporarea formelor romboidale care îi permit să testeze idei despre spațiu și percepție. Opera complexă a lui Riley, creată de-a lungul a peste șapte decenii, provoacă și acum reacții fiziologice și psihologice.

EN

Bridget Riley rose to prominence in the 1960s with black-and-white paintings that contracted and expanded, creating the illusion of movement. Her striking geometric compositions use repeated forms designed with a mathematical precision. Featuring squares, circles, ovals, and stripes, each of her paintings is meticulously planned beforehand, to ensure that the desired effect is achieved with the utmost precision. Riley's work is often described as optical in a nod to the perceptual effects triggered by her unique combination of line, form, color, and tone. In Riley's words, "The pleasures of sight have one characteristic in common – they take you by surprise." In 1967, diverging from the austere black-and-white palette of her early period, Riley introduced color into her work, and in the 1980s she reviewed her visual language further by introducing rhomboid shapes which allowed her to test ideas of space and perception. Spanning almost seven decades, Riley's complex body of work continues to elicit physiological and psychological responses.



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

**Fermata (albastru)**

Fermata (blue)

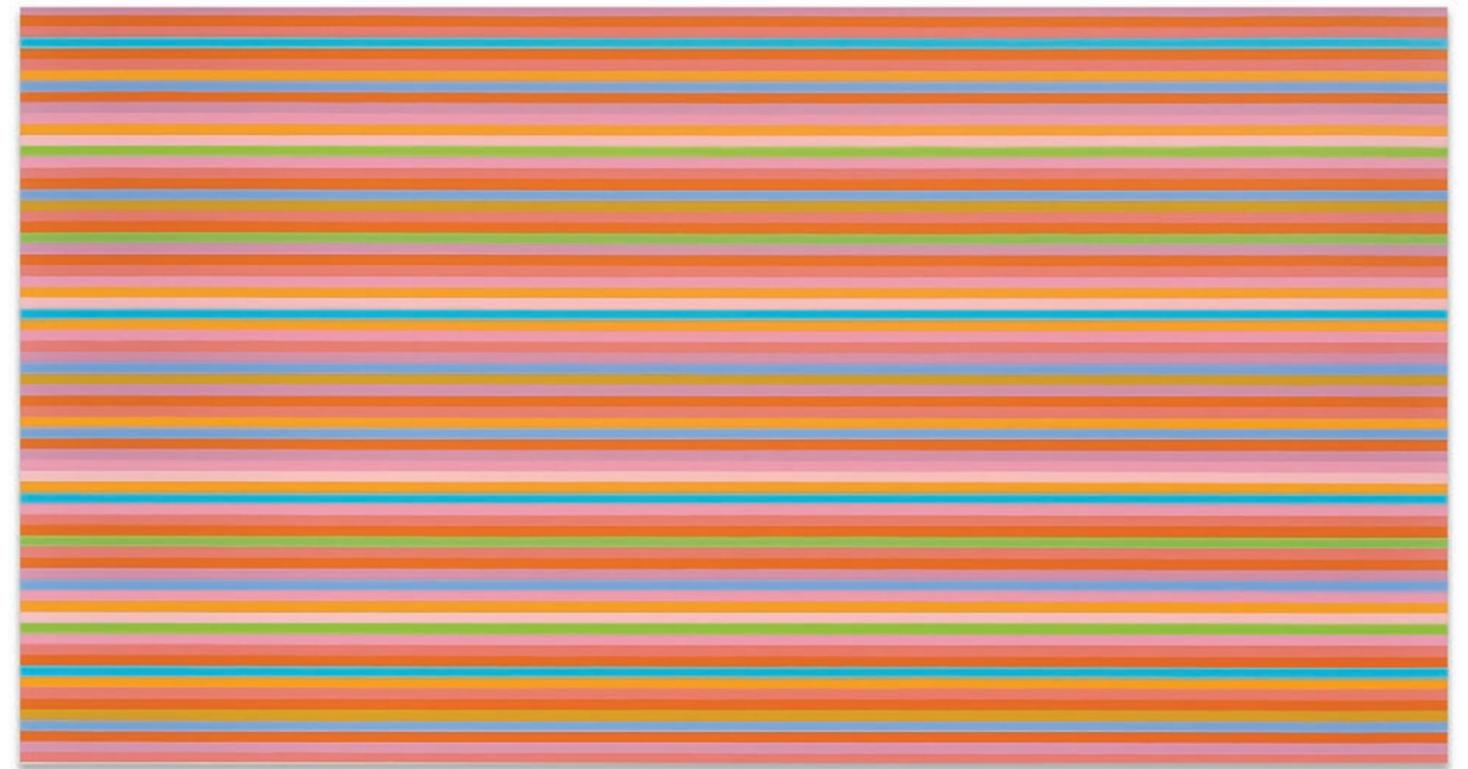
2014

**ulei pe pânză**

oil on canvas

178 x 337,5 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Gerwald Rockenschaub

1952 (Linz, Austria)

RO

„Call me Minimalist but please call me Funky Minimalist”, declară într-un interviu Gerwald Rockenschaub, artist vizual și DJ de muzică electronică. Stilul pictural al lui Rockenschaub se încadrează în mișcarea neo-geo, care reprezintă o versiune a postmodernismului de a aborda limbajul cu o conștientizare a referințelor sale. Ironic și ludic, Rockenschaub reunește minimalismul american – ca etapă purificată a artei – cu simboluri consumeriste – întruchiparea decăderii artei, dintr-un punct de vedere elitist. Între aceste extreme, artistul austriac își dispune lexicul complex în lucrări al căror aspect este întotdeauna intenționat seducător. Chiar și abordarea tehnică a lui Rockenschaub ține de postmodernism: el „citează” și revitalizează tehnici clasice de-a crea modele și reliefuri, dar o face prin aplicarea lor în tehnologia contemporană și cu medii actuale: plexiglas, aluminiu, și culori neon.



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

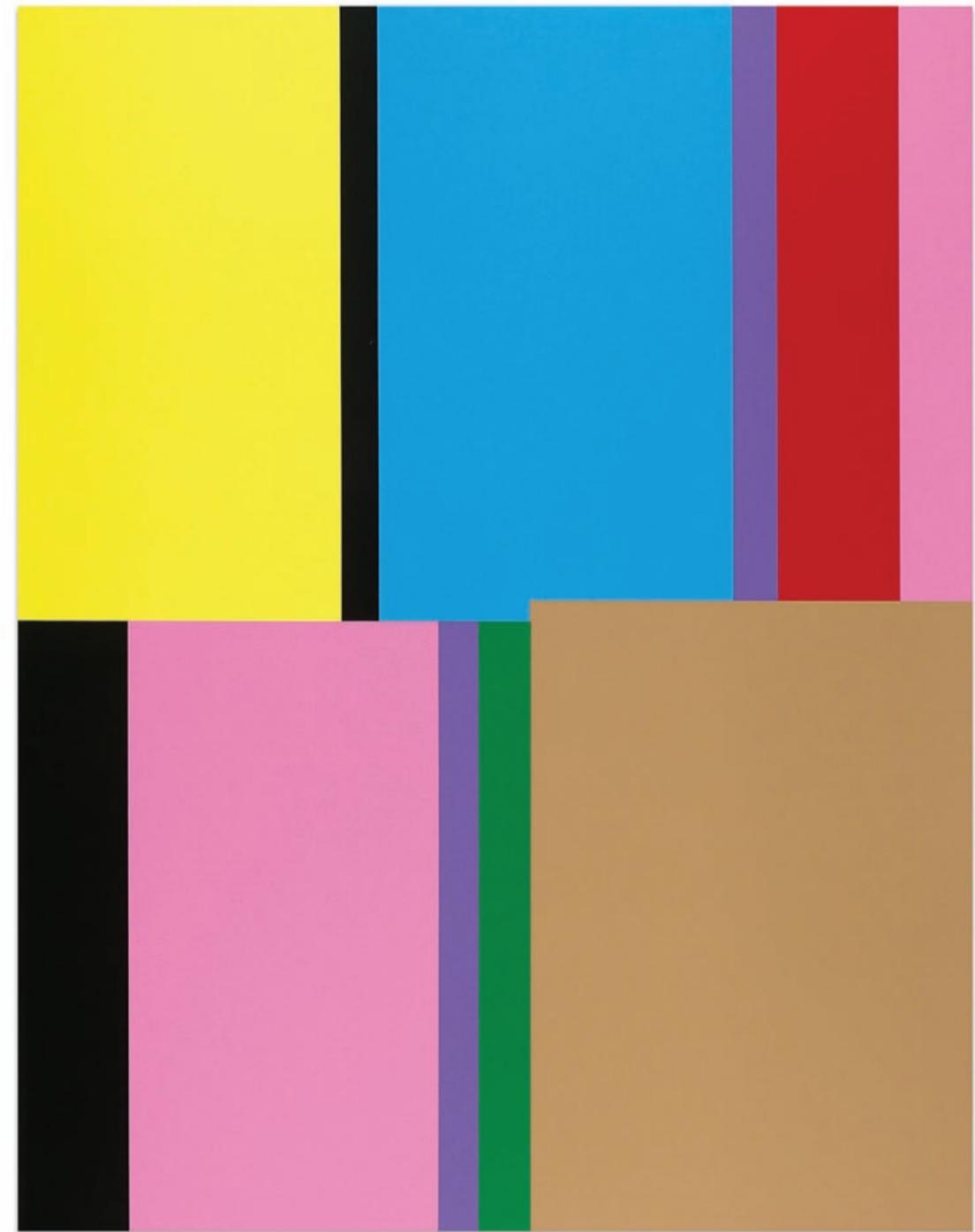
"Call me Minimalist but please call me Funky Minimalist," declares the visual artist and electronic music DJ Gerwald Rockenschaub in an interview. Rockenschaub's painting style is part of the neo-geo movement, which basically represents a version of postmodernism by approaching language in a way that acknowledges its references. Ironic and playful, Rockenschaub brings together American minimalism – as a purified form of art – and consumerist symbols – the embodiment of art's decadence from an elitist point of view. Between these two extremes, the Austrian artist lays out his complex lexicon in paintings that always seek to seduce. Even Rockenschaub's technical approach draws on postmodernism: he "cites" and revitalizes classical techniques of creating models and reliefs, but does so by applying them to contemporary technologies and current mediums: plexiglass, aluminium, and neon colors.

**Fără titlu**  
Untitled  
2002

**folie colorată pe alucore, cadru din aluminiu**  
colored film on alucore, aluminium frame

190 x 150 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Henryk Stazewski

1894 (Varșovia, Polonia/ Warsaw, Poland)  
† 1988 (Varșovia, Polonia/ Warsaw, Poland)

RO

Figură marcantă a artei abstracte din Europa Centrală și de Est, Henryk Stazewski s-a făcut cunoscut pe scena artistică încă din perioada interbelică, când a co-fondat grupurile **Blok**, **Praesens** și **a.r. group**, reprezentând constructivismul polonez. În 1931 se inaugurează în Łódź primul muzeu european cu o colecție de artă modernă, pentru deschiderea căruia se implică Stazewski. Efervescenta culturală și creativă i-a fost temporar stăvilită de instaurarea comunismului în Polonia. După o scurtă perioadă în care a recurs la realismul socialist pentru a fi tolerat de regim, din 1956 a început o serie de sculpturi abstracte și seria picturilor în relief cu materiale inedite pe atunci: placaj, plexiglas, cupru. În 1970, în Wrocław, creează o compoziție verticală de lumini – un răspuns la **Turnul de lumină** al lui Nicolas Schöffer. Pe linia constructivismului, arta înseamnă pentru Stazewski urmarea unui traseu obiectiv, debarasat de intuiție și talent. Nota proeminentă a lucrărilor sale abstracte este folosirea cu spirit ludic a unor culori stridente și depășirea bidimensionalității.

EN

A prominent figure in Central and Eastern Europe, Henryk Stazewski burst onto the art scene in the inter-war period, co-founding the groups **Blok**, **Praesens** and **a.r. group**, which represented Polish constructivism. In 1932, the first European museum with a modern art collection was inaugurated in Lodz and Stazewski was involved in the opening. His cultural and creative effervescence was temporarily halted by the rise of communism in Poland. After a short period of working within socialist realism in order to be tolerated by the regime, in 1956 he started working on a series of abstract sculptures and on his series of relief paintings using novel materials for the time: plywood, plexiglass and copper. In 1970, in Wrocław, he created a vertical light composition – a response to Nicolas Schoffer's **Light Tower**. In line with constructivism, art for Stazewski involved following an objective path, devoid of intuition and talent. The most prominent feature of his abstract work is the playful use of certain flashy colors and the transcendence of two-dimensionality.



Vezi lucrarea • See the work →

**Relief nr. 3**  
Relief no. 3  
1980

**acrilic pe placaj**  
acrylic on board

63 x 63 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Magdalena Abakanowicz

1930 (Falenty, Polonia/ Poland)  
† 2017 (Varșovia, Polonia/ Warsaw, Poland)

RO

În anii '60, când artista poloneză Magdalena Abakanowicz ajungea la maturitate, fibrele erau considerate un material potrivit pentru artizanat, dar nu pentru artă. Abakanowicz a sfidat această idee prin lucrările sale textile îndrăznețe. Textilele sale tridimensionale numite „abakans” au rescris regulile sculpturii contemporane, aducând arta textilă în centrul atenției. Însă, după o perioadă de explorare febrilă a formelor abstracte, Abakanowicz s-a reorientat în anii '70 și a început să abordeze direct corpul uman. La acea vreme, corpul uman se afirmase ca motiv dominant în sculptura poloneză. Artiștii rămăseseră marcați de trecutul violent și erau preocupați de dificultățile politice ulterioare. Așadar, corpul uman a devenit o metaforă a sacrificiilor și ororilor celui de-al Doilea Război Mondial. În acest context, și Abakanowicz și-a îndreptat atenția asupra corpului, însă a insistat că acest lucru venea ca reacție la o lungă istorie a suferinței umane, independent de alte repere sculpturale. Mutilate, secătuite și pline de cicatrici, corpurile lui Abakanowicz dau impresia unei dureri fizice și psihice. Pozițiile frontale și rigide reprezintă lipsa unui corp complet, după cum putem vedea în *Trei personaje* (1999-2009) – o familie amputată care pășește înainte, către un viitor incert. După cum explică Abakanowicz, „Personajele din lucrările mele vorbesc metaforic... despre pericolul maselor fără minte care se închină la comandă sau urăsc la comandă, despre singurătate într-o mulțime”.

EN

In the 1960s, when the Polish artist Magdalena Abakanowicz came of age, fiber was considered a good fit for craft, but not for art. With her bold textile works, Abakanowicz changed this perception. Her three-dimensional textiles known as “abakans” rewrote the rules of contemporary sculpture, placing fiber art at its center. However, after a period of intense exploration of abstract woven forms, Abakanowicz’s focus changed and in the 1970s, she began to address the human body more directly. By that point, the human body had emerged as a dominant motif in Polish sculpture. Artists were scarred by the war-torn past and concerned by the political turmoil that lay ahead of them. The human body, thus, became a metaphor for the losses and horrors perpetrated during and after the Second World War. It is in this context that Abakanowicz turned her attention to the body, however, she insisted that hers was a personal response to a long history of human suffering independent from other sculptural examples. Scarred, mutilated, and impoverished, Abakanowicz’s bodies are imbued with a sense of physical and psychological pain. The frontal, rigid postures represent the absence of a complete body, as evinced by *Three Figures* (1999-2009), an amputated family unit striding toward an uncertain future. As Abakanowicz explained: “The figures in my work speak metaphorically... about the danger of brainless masses worshipping on command or hating on command, and about solitude in multitude.”



Vezi lucrarea • See the work →



**Trei personaje**  
**Three Figures**  
1999-2009

**oțel inoxidabil, piesă unică în trei părți**  
stainless steel, unique piece in three parts

187 x 54 x 44 cm, 145 x 34 x 28 cm, 110 x 28 x 25 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Karel Appel

1921 (Amsterdam, Olanda/ Netherlands)  
† 2006 (Zürich, Elveția/ Switzerland)

RO

„Eu nu pictez, eu lovesc”, spunea artistul olandez Karel Appel despre propria artă. Influențate de Henri Matisse și Jean Dubuffet, lucrările lui Appel sunt caracterizate de culori puternice și tușe viguroase. De obicei, picturile lui Appel conțin personaje cu aspect de copil și animale imaginare. Umorele și limbajul vizual colorat contribuie la reprezentările lui Appel. În 1948, acesta s-a alăturat altor artiști, lansând mișcarea **CoBrA**. Numele grupului face referire la orașele din care proveneau membrii acestuia: Copenhaga, Bruxelles și Amsterdam. La fel ca Appel, majoritatea membrilor **CoBrA** erau inspirați de exuberanța și spontaneitatea copilăriei, lucru care le ghida abordarea colectivă asupra reprezentării vizuale. Grupul **CoBrA** s-a dizolvat în 1951, dar Appel a continuat să lucreze în aceeași manieră. În anii '60, lucrările lui Appel tindeau deja către abstracționismul gestual care a devenit dominant în anii de după Război. De exemplu, *Paysage noir* (*Peisaj negru*, 1960) mizează pe pete abstracte mari care contrastează cu fundalul alb. Formele din această pictură sunt complet non-obiective, însă rămân deschise pentru interpretare, invitând privitorii să găsească sensul în necunoscutul pe care Appel încearcă să-l reprezinte.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

“I don’t paint, I hit,” the Dutch artist Karel Appel said of his art. Influenced by the work of Henri Matisse and Jean Dubuffet, Appel’s work is characterized by bold colors and vigorous brushwork. Typically, Appel’s paintings are populated by childlike figures and animals drawn from his imagination. Humor combined with colorful visual language enhanced Appel’s representation. In 1948, he joined forces with like-minded artists to launch the **CoBrA** group. The name of the group directly references the cities from which its members hailed: Copenhagen, Brussels, and Amsterdam. Like Appel, most **CoBrA** members were inspired by the exuberance and spontaneity of childhood which guided their collective approach to visual representation. The **CoBrA** group disbanded in 1951, but Appel continued to work in the same vein. By the 1960s, Appel’s work leaned into gestural abstraction which became dominant in the post-war years. *Paysage noire* (1960), for example, utilizes large abstract areas set against a stark white background. The forms in this painting are resolutely non-objective but they remain open for interpretation, inviting viewers to make sense of the unknown, which Appel sets out to represent.

**Peisaj negru**  
**Black Landscape**  
1960

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

130 x 195 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



André Butzer

1973 (Stuttgart, Germania/ Germany)

RO

André Butzer stabilește un echilibru straniu între expresionismul european și cultura pop americană, într-un stil pe care el îl numește expresionism science fiction. În compozițiile sale se regăsesc adesea personaje desprinse parcă din cărți de copii dar cu o mutație către film horror și perversitate tratate comic. Lumea lui pare o îmbinare între universul Disney și un bâlci părăsit și bântuit. Apar figuri cu ochi mari și aspect ingenuu puse în contrast cu figurile cu cap în formă de brad lipsite de pupile, ce se profilează ca spectre amenințătoare, în timp ce atmosfera compoziției e aproape ca o melodie veselă și senină. Hysteria – pe urmele lui James Ensor – devine tematică dar și picturală, tușele din lucrările semi-abstracte demonstrând un haos oarecum controlat, pe fundal cu un râs exploziv.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

André Butzer finds a strange balance between European expressionism and American pop culture in a style he names science-fiction expressionism. In his compositions, we often find figures that seem to belong in children's books, but mutated toward horror and perversity and treated with humor. His world seems to be a combination between Disney and an abandoned, haunted fairground. Innocent-looking big eyed figures contrast with the figures with Christmas tree-shaped heads and no pupils that look like threatening ghosts, while the atmosphere of the compositions almost resembles a joyful and serene melody. Hysteria – following James Ensor – becomes thematic, as well as pictorial, as the brushwork of the semi-abstract paintings suggests a largely uncontrolled chaos as a backdrop to explosive laughter.

**Fără titlu**  
Untitled  
2021

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

294.5 × 198.5 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



**Fără titlu**  
Untitled  
2017

**acrilic pe pânză**  
acrylic on canvas

200 × 280 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

Martin Kippenberger a produs o operă remarcabilă și prolifică din anii '70 până la moartea sa prematură, în 1997, la vârsta de patruzeci și patru de ani. Activitatea sa s-a extins în numeroase medii diferite și constă în picturi, obiecte, instalații, desene, colaje, fotografii, cărți, postere, performance-uri și multe altele. Opera vastă a lui Kippenberger este inspirată de cultura pop, artă, arhitectură, muzică, politică și istorie, precum și de propria biografie. Niciun subiect nu a scăpat de sub privirea critică și plină de umor a lui Kippenberger, inclusiv lumea artei, pe care a parodiat-o adesea. Ca întreg, opera lui Kippenberger poate fi văzută ca un comentariu continuu la adresa vremurilor contemporane a anilor '80 și '90. Influențate de punk, neo-expresionism și de lunga istorie a apropiării în artă, care se întinde până la Marcel Duchamp, lucrările lui Kippenberger pendulează între referințe din cultura înaltă și cea populară. Istoria socio-politică recentă a Germaniei este o miză la fel de importantă ca ridiculizarea unor celebrități minore, a kitsch-ului și chiar a obiceiurilor personale ale artistului. Natura subversivă a operei lui Kippenberger sfidează interpretările singulare, acesta fiind complet neclasificabil ca artist. Lucrările lui demască tensiunile din centrul vieții contemporane și totodată construiesc o nouă imagine a artistului.

## Martin Kippenberger

1953 (Dortmund, Germania de Vest/ West Germany)  
† 1997 (Viena/ Vienna, Austria)



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

Martin Kippenberger produced a remarkable and richly prolific body of work from the mid-1970s until his untimely death in 1997 at the age of forty-four. His work branched out into many different activities and consisted of paintings, objects, installations, drawings, collages, photographs, books, posters, performances, and much more. Kippenberger's vast oeuvre drew inspiration from popular culture, art, architecture, music, politics, and history, as well as his own life. No subject was spared from Kippenberger's critical and humorous outlook, including the art world which he often parodied. Collectively, Kippenberger's work can be seen as a running commentary on his contemporary times, the 1980s and 1990s. Influenced by punk, neo-expressionism, and the long legacy of appropriation in art – harking back to Marcel Duchamp – Kippenberger's work oscillates between high and low references. Germany's recent socio-political history is at stake as much as the ridiculing of minor celebrities, kitsch, and the artist's own personal habits. The subversive nature of Kippenberger's work defies singular interpretation, and as an artist, he is impossible to classify. His work exposes the tensions at the heart of contemporary life, while also developing a new image of the artist.



**Onkel Bonbon**

1983

spray de ulei metalic, email și sclipici metalic pe pânză  
metallic oil spray, enamel and metallic glitter on canvas

120 x 100 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Markus Lüpertz

1941 (Liberec, Republica Cehă/ Czech Republic)

RO

Creativitatea efervescentă a artistului german neo-expresionist Markus Lüpertz se manifestă în pictură, sculptură, grafică, literatură, jazz. Paradoxal și totodată simbolic pentru stilul său excentric, activitatea sa începe după ce este exmatriculat de la Kunstakademie Düsseldorf și după ce dezertează din Legiunea Franceză. Parcursul îl readuce în 1986 înapoi la catedra aceleiași Kunstakademie Düsseldorf unde îi introduce ca profesori pe artiștii A.R. Penck, Jannis Kounellis, Jörg Immendorff, Peter Doig. Abordarea lui picturală este militant anti-abstractă – figurativul devine inițial o satirizare a imaginarului german pompos și eroic al celui de-al Treilea Reich, adresând trauma colectivă. După o etapă în anii '80 când – la fel ca Picasso – reinterpretează lucrări după maeștri precum Corot și Poussin, în anii '90 revine la explorarea universului mitico-naționalist prin seria inspirată din opera *Parsifal* a lui Wagner.

EN

The effervescent creativity of the German neo-expressionist artist Markus Lüpertz manifests in painting, sculpture, graphics, literature, and jazz. Paradoxically as well as symbolically for his eccentric style, his activity begins after being expelled from the Kunstakademie Düsseldorf and deserting from the French Legion. His journey brings him back to the same Kunstakademie Düsseldorf as part of the staff in 1986, where he hires A.R. Penck, Jannis Kounellis, Jorg Immendorff, and Peter Doig as professors. His approach to painting is militantly anti-abstract – the figurative initially becomes a way to satirize the pompous and heroic German imaginary of the Third Reich, addressing collective trauma. After a phase in the 1980s when – like Picasso – he reinterpreted the works of old masters like Corot and Poussin, he returned to exploring the mythical-nationalist universe in the 1990s through the series inspired by Wagner's opera *Parsifal*.



Vezi lucrarea • See the work →

**Noapte sfântă**  
**Holy Night**  
1988

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

136 x 300 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Georges Mathieu

1921 (Boulogne-sur-Mer, Franța/ France)  
† 2012 (Boulogne-Billancourt, Franța/ France)



Vezi lucrarea • See the work →

RO

Un dandy de secol XX al culturii franceze, Georges Mathieu a fost unul dintre creatorii abstracției lirice, ai curentului *art informel* și inventatorul *dripping*-ului ca tehnică picturală. Alături de Hans Hartung, Jean-Paul Riopelle, Francis Picabia, a făcut parte la finalul anilor '40 din grupul *L'Imaginaire*, alături de care a formulat manifeste ale abstracției lirice. Cât timp activa ca editor șef la *United States Lines Paris Revue*, a cunoscut și intervievat figuri marcante ale începutului de secol XX: John Cage, Mark Tobey, Henry Miller, Albert Einstein. Abordarea sa asupra picturii prelua de la suprarealiști automatismul dar îl pune în slujba unei expresii eliberate, instinctuale, profund dionisiace, ce se opunea formalismului geometric. Pentru Mathieu, procesul picturii reprezenta o cale de atingere a extazului – în acest sens, el realiza performance-uri publice în care, înveșmântat în costume de epocă, picta pe fundal muzical, celebră fiind o colaborare a lui cu Vangelis.

EN

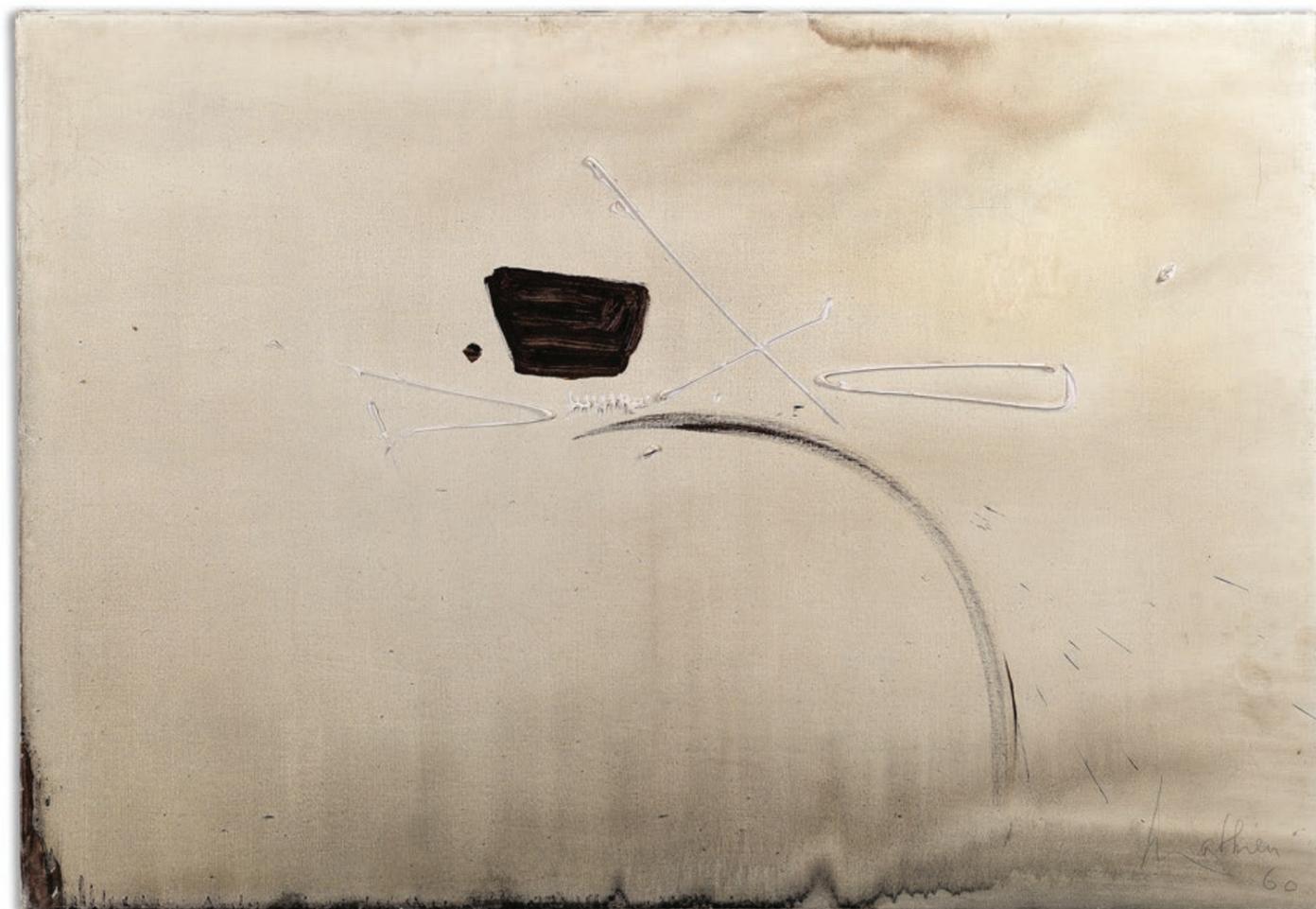
A dandy of twentieth century French culture, Georges Mathieu was one of the creators of lyrical abstraction, of the *art informel* movement, and the inventor of dripping as a painting technique. Alongside Hans Hartung, Jean-Paul Riopelle, and Francis Picabia, he joined the *L'Imaginaire* group in the late 1940s, within which he formulated manifestos of lyrical abstraction. While working as the editor-in-chief of the *United States Lines Paris Revue*, he met and interviewed important figures of the early twentieth century: John Cage, Mark Tobey, Henry Miller and Albert Einstein. His approach to painting drew on the surrealists' automatism, but placed it in service of a liberated, instinctual, profoundly Dionysian form of expression that opposed geometric formalism. For Mathieu, the process of painting represented a way of reaching ecstasy – to this end, he would enact public performances where, dressed in historical costumes, he would paint to a musical soundtrack, the most famous of these collaborations being with Vangelis.

**Sébastien, conte de Montecuculi, tras de patru cai**  
Sébastien, Count of Montecuculi,  
Pulled by Four Horses  
1960

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

89 x 130 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

Roberto Matta s-a născut în Chile, unde a studiat arhitectura. În 1928 își înființa propria firmă în Santiago, iar în 1932 renunța la ea pentru a călători prin Europa și Rusia. Ulterior, s-a stabilit în Franța și a lucrat în atelierul arhitectului modernist Le Corbusier, inclusiv la planurile pentru **Cité Radieuse** din Marsilia. Matta s-a implicat din ce în ce mai mult în comunitățile artistice, mai întâi din Paris, apoi din Londra, unde s-a mutat pentru a lucra cu Walter Gropius și László Moholy-Nagy. În această perioadă, interesul lui Matta față de ezoterism i-a influențat viziunea suprarealistă. Numite „peisaje interioare” sau „morfologii psihologice”, picturile suprarealiste ale lui Matta sunt pline de un limbaj emoțional. Formele create funcționează ca analogii vizuale pentru conștiința și psihicul său individual. Realizată după al Doilea Război Mondial, **Sin titulo** (**Fără titlu**, 1960) poartă greutatea unei ere turbulente în care umanitatea a suferit pierderi inimaginabile. În picturile sale postbelice, Matta ne prezintă o perspectivă distopică asupra acestui moment traumatic; aici, umanitatea este o combinație de mașinării electrice și corpuri umane.

## Roberto Matta

1911 (Santiago de Chile, Chile)  
† 2002 (Civitavecchia, Italia/ Italy)



Vezi lucrarea • See the work →

EN

Roberto Matta was born and raised in Chile where he trained as an architect. By 1928, he established his own firm in Santiago which he relinquished in 1932 to travel around Europe and Russia. He then settled in France where he worked in the atelier of the modernist architect Le Corbusier, notably on the plans for the **Cité Radieuse** in Marseilles. Increasingly, Matta became involved with the artistic communities of Paris first, and then London where he moved to work with Walter Gropius and László Moholy-Nagy. During this time, Matta cultivated an interest in esotericism that fed into his own brand of surrealism. Known as “Inscapes” or “Psychological Morphologies,” Matta’s surrealist paintings are imbued with an emotionally charged language. The forms he depicts serve as visual analogs for his self-conscious and individual psyche. Made in the aftermath of the Second World War, **Sin titulo** (Untitled, 1960) carries the weight of a tumultuous era in which mankind suffered unimaginable losses. In his post-war paintings, Matta presents us with a dystopian view of this traumatic moment; mankind is now a blend of electrical machinery and human bodies.



**Fără titlu**  
Untitled  
1960

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

100 x 120 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## A. R. Penck

1939 (Dresda, Germania/ Dresden, Germany)  
† 2017 (Zürich, Elveția/ Switzerland)



[Vezi lucrarea • See the work →](#)

RO

„În continuare consider că opera mea este cercetare picturală. Experimentul principal: privirea unei picturi de către privitor”. Cu aceste cuvinte, artistul german A.R. Penck explica legătura directă dintre artist și public, între lucrarea de artă și momentul privirii. Penck era asociat unui idiom formal distinctiv care îmbina figuri reduse și simboluri picturale. *Soldato moderno* (*Soldat modern*, 1990) este un exemplu al limbajului vizual inconfundabil al lui Penck, prin care analizează relația dintre individ și societate. Pentru a atinge acest scop, el se folosea de o varietate de medii, inclusiv pictura, desenul, grafica, sculptura în bronz și lemn, muzica jazz, filmul și cartea de artist. Însă pictura este centrală în interpretarea sa anti-romantică a vieții și artei. În toate lucrările lui Penck apare reprezentarea rudimentară a umanității, redusă la omuleți din linii înconjurați de motive abstracte. Totuși, simplitatea metodelor sale camuflează teme complexe și multiple: relațiile umane sub forma prieteniei, iubirii și solidarității se amestecă cu reflecții mai generale despre știință, artă, război, violență și lupta pentru viitor.

EN

“I still see my work as pictorial research. The main experiment: the viewing of a picture by the viewer.” With these words, the German artist A.R. Penck explains the direct correlation between artist and audience, artwork and viewing. Penck is associated with a distinctive formal idiom, combining subtracted figures and pictorial symbols. *Soldato moderno* (*Modern Soldier*, 1990) exemplifies Penck’s recognizable visual language through which he analyzes the relationship between the individual and society. To achieve this objective, he employs a variety of media, including paintings, drawings, graphic works, wood and bronze sculptures, jazz records, films, and artist books. However, it is painting that has the upper hand in Penck’s anti-romantic interpretation of art and life. Common to all of Penck’s works is the rudimentary representation of mankind, reduced to stick men surrounded by abstract motifs. However, a simplicity of means camouflages the complexity of themes, which are manifold: human relations in the form of friendship, love, and solidarity are conflated with a broader reflection on science and art, war, violence, and the struggle for the future.

**Soldat modern**  
Modern Soldier  
1990

acrilic pe pânză  
acrylic on canvas

100 x 180 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

Născută în Varșovia în 1907, a trăit la Paris între anii 1938–40, apoi în Londra din 1940 până la moartea sa în 1988. A lucrat majoritar în picură, însă, de-a lungul vieții, a abordat și alte medii din sfera artelor vizuale: ilustrație, design de carte, design de teatru și film avangardist, colaborând încă din 1931 cu soțul ei, scriitorul Stefan Themerson. În 1948, cei doi au fondat în Londra editura avangardistă Gaberbocchus Press, publicând traduceri în premieră în limba engleză ale unor opere precum *Ubu Roi* de Jarry, *Exerciții de stil* de Queneau și *The Song of Bright Misery* de Pol-Dives.

Majoritatea picturilor Franciszkăi, dar mai ales cele produse în anii '60, sunt o combinație între desen și pictură sau, mai degrabă, o incorporare a desenului în pictură, *Nike* fiind un bun exemplu. Culorile sunt adesea modulate, iar griul domină, însă imaginile ei sunt pline de evenimente. Poveștile lor nu au nici început, nici sfârșit, însă privitorul rămâne captiv în fața lor. Există acolo un puzzle care trebuie rezolvat sau descifrat?

Text de Jasia Reichardt

## Franciszka Themerson

1907 (Varșovia, Polonia/ Warsaw, Poland)  
† 1988 (Londra, Marea Britanie/ London, Great Britain)



Vezi lucrarea • See the work →

EN

She was born in Warsaw 1907, lived in Paris 1938-40, and then, from 1940, in London until her death in 1988. She was principally a painter, although, throughout her life, she worked in several other fields of the visual arts: illustration, book design, theatre design, but as early as from 1931 collaborated with her husband, the writer Stefan Themerson, on making avant-garde films. In 1948, the Themersons launched their, Gaberbocchus Press, the avant-garde publishing company in London, with first time English translations of works such as Jarry's *Ubu Roi*, Queneau's *Exercises in Style* and *The Song of Bright Misery* by Pol-Dives.

Most of Franciszka's paintings, but particularly those of the 1960s, of which *Nike* is a good example, are a combination of drawing and painting, or rather of drawing into the paint. The colours are often modulated, with a predominance of grey, but the images are full of events. Their stories may have neither a beginning nor an end, but the viewer keeps looking. Is there a puzzle to be solved or understood?

Text by Jasia Reichardt



**Niké**

1962

**ulei pe pânză**

oil on canvas

153 x 102 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Mark Tobey

1890 (Centerville, S.U.A./ U.S.A.)  
† 1976 (Basel, Elveția/ Switzerland)

RO

Exponent al expresionismului abstract, Mark Tobey demonstra devreme în cariera sa predilecția pentru non-figurativ, către un zgomot alb care îi traversează lucrările. Influența caligrafiei asiatice se transpune în compozițiile minuțios construite dintr-un soi de țesături și nervuri pe pagină ce ajung să redea figuri totemice. Călătoriile sale în Mexic, în Orientul Mijlociu și în Extremul Orient au contribuit la apropierea sa de un limbaj abstract înțeles și fructificat ca ritual, ca o sublimare a realității materiale înconjurătoare. În seria sa reprezentativă – **White writing** –, pictura și scrisul devin două fațete ale aceleiași expresii, indisolubil legate, așa cum ornamentul la Tobey pare o repetiție pentru invocare. Jackson Pollock a preluat genul acesta de abordare și compoziție de la Tobey, debarasându-l însă de necesitatea ritualului în favoarea gestului intempestiv.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

An exponent of abstract expressionism, Mark Tobey showed his preference for the non-figurative early in his career, being drawn to the white noise that permeated his works. The influence of Asian calligraphy translated into the compositions painstakingly constructed out of a kind of weave of line work that ended up depicting totemic figures on the page. His journeys to Mexico, the Middle East, and the Far East nurtured his tendency toward an abstract language conceived and practiced as ritual, like a sublimation of surrounding material reality. In his iconic series – **White Writing** – painting and writing become two sides of the same expression, inseparable, just as ornament seemed to be, for Tobey, a rehearsal for an invocation. Jackson Pollock took his cue for this kind of approach and composition from Tobey, but stripped it of the necessity of ritual in favor of impulsive gesture.

**Fără titlu (Sumi)**

Untitled (Sumi)

1957

**cerneală Sumi și guașă și hârtie japoneză**  
Sumi ink and gouache on Japanese paper

55 x 74.5 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection

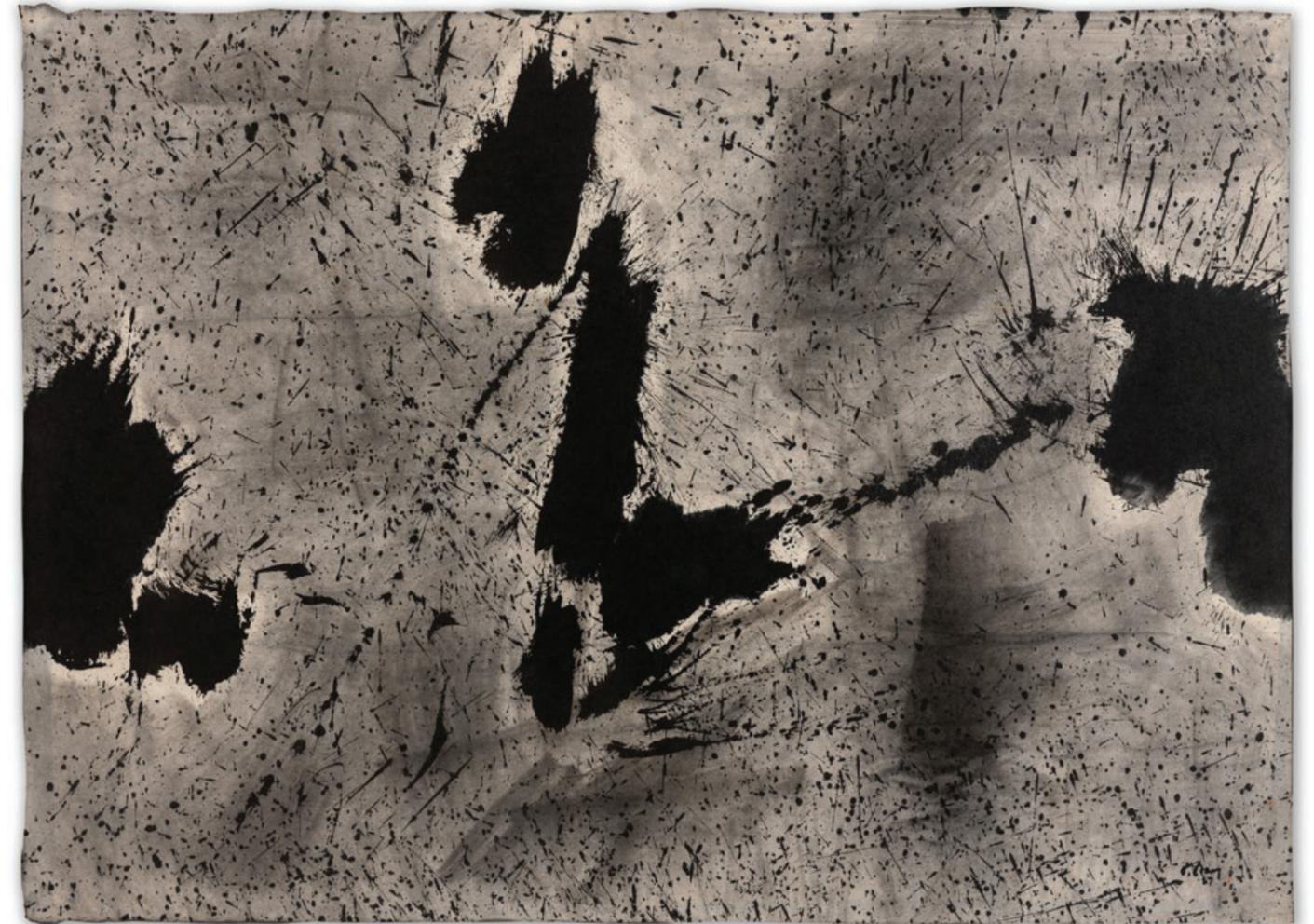


**Fără titlu (Spațiu ritualic)**  
Untitled (Ritualistic Space)  
1957

**cerneală sumi pe hârtie japoneză**  
Sumi ink on Japanese paper

53.3 x 74.9 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



**Etaj 2**  
Second Floor

**Forme radicale**  
**Radical Forms**

Valie EXPORT  
Imi Knoebel  
Michelangelo Pistoletto

**Avânturi ale imaginației**  
**Flights of Imagination**

Etel Adnan	Christian Jankowski
Harold Ancart	Martha Jungwirth
Huguette Caland	Hans Josephsohn
Katharina Grosse	Marina Perez Simão
Andreas Gursky	Daniel Richter

**Nuanțe de negru**  
**Shades of Black**

Lucio Fontana	Richard Long
Günther Förg	Arnulf Rainer
Marcia Hafif	Sean Scully
Jannis Kounellis	Richard Serra
Sol LeWitt	Chiharu Shiota
	Raša Todosijević



## Valie EXPORT

1940 (Linz, Austria)

RO

Valie EXPORT este considerată o pionieră feministă a artei conceptuale și video. Spre sfârșitul anilor '60, EXPORT făcea vâlvă cu două lucrări care sfidau radical reprezentările stereotipice ale femeilor în artă: *Tapp und Tastkino* (*Cinema al atingerii*), performată pentru prima oară în 1968, și *Aktionshose – Genitalpanik* (*Pantalonii-acțiune – Panică genitală*) din 1969. În *Tapp und Tastkino*, ea inversează privirea voyeuristă a consumatorului de cinema, de obicei bărbat, surprinzând participanții cu un performance care îi invita să atingă ceva ce nu pot vedea – sânii goi ai lui EXPORT. Îndrăzneala gestului ei performativ a provocat reacții critice și unele comentarii de tipul „Acum nu mai avem vrăjitoare, trăim în vremuri moderne, dar dacă vrem vrăjitoare, ar trebui să o ardem pe Valie EXPORT!”. EXPORT nu a lăsat valul de comentarii negative să o constrângă și a continuat să lupte împotriva încadrării patriarhale a femeilor în societate. În *Aktionshose – Genitalpanik*, ea abordează din nou voyeurismul sexual. De data asta, fiind fotografiată de Peter Hassmann cu o mitralieră în mână și purtând o pereche de blugi găurită în așa fel încât zona sa genitală să-i fie expusă. În același costum, dar fără mitralieră, a mers de-a lungul culoarelor din cinematografe. Lucrările lui EXPORT, mâinate de un suflu activist-feminist, provoacă structurile de putere existente și îndeamnă la acțiune pentru a le rearticula.


[Vezi lucrarea • See the work →](#)

EN

Valie EXPORT is considered a feminist pioneer of conceptual and film art. In the late 1960s, EXPORT made waves with two works that radically undermined stereotypical representations of women in art: the action *Tapp und Tastkino* (Tap and Touch Cinema) first staged in 1968 and *Aktionshose: Genitalpanik* (Action Pants: Genital Panic) a piece from 1969. In *Tapp und Tastkino* she inverted the typically male moviegoers' voyeuristic gaze by surprising viewers with a performance that invited them to touch what they could not see – EXPORT's bare breasts. The boldness of EXPORT's performative gesture was welcomed with criticism, leading some to comment: "We don't have witches now, we live in a modern time, but if we want witches, we must take Valie Export and burn her!" Unfettered by the onslaught of negative comments EXPORT continued to stand up against the patriarchal framing of women in society. In *Aktionshose: Genitalpanik* she addressed sexual voyeurism, again. This time brandishing a real machine gun and wearing a pair of jeans with the crotch cut out to reveal her intimate parts, she was photographed by Peter Hassmann. Wearing the same outfit, but without the gun, she walked through the aisles of a movie theater. Imbued with an activist-feminist slant EXPORT's work seeks to challenge existing power structures and calls for individual action in reshaping them.

**Pantaloni-acțiune – Panicăgenitală, Motiv**  
**Actionpants – Genitalpanic, Motive**  
1969-2001

**print argintic, baryt agfa, montat pe aluminiu**  
silver gelatin print, baryt agfa, mounted on aluminium

162 x 121 x 1.5 cm

Ed. of 20 + 10 AP

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Imi Knoebel

1940 (Dessau, Germania/ Germany)

RO

„Dacă vrei să supraviețuiești, trebuie să faci ceva radical”, susține artistul german Imi Knoebel. Prin picturile sale hotărât abstracte, Knoebel își provoacă privitorii să interacționeze nemediat cu culoarea, suprafața și forma. A privi înseamnă a vedea, a atinge înseamnă a simți; aceasta ar fi premiza operei lui. De fapt, Knoebel spune că simțul tactil și expresia senzorială sunt elemente fundamentale pentru felul în care abordează pictura și sculptura. Abordarea sa în artă a fost influențată de descoperirea *Pătratului negru* (1915) al lui Malevich – adesea pomenită ca fiind prima lucrare abstractă din arta avangardistă. Întâlnirea marcantă cu lucrarea lui Malevich l-a încurajat pe Knoebel, dându-i „sentimentul copleșitor că pot începe de la zero”. De atunci, acesta și-a rafinat tendința către experimentarea formală, explorând câte o formă unică din mai multe perspective. Pentru a permite explorarea unei forme în toate declinările ei posibile, Knoebel creează adesea serii, regândind forma din perspective diferite, dar complementare. Deși serialitatea anumitor lucrări de-ale lui Knoebel ar putea aminti de abordarea industrială asociată cu minimalismul, calitatea artizanală a practicii sale le conferă o calitate materială mai pronunțată.


[Vezi lucrarea • See the work →](#)

EN

“If you want to stay alive, you have to do something radical,” the German artist Imi Knoebel claims. With his resolutely abstract paintings, Knoebel challenges viewers to engage with color, surface, and form in an unfiltered way. To look is to see, and to touch is to feel, could be the predicament upon which his entire oeuvre is based. Knoebel has, in fact, invoked tactility as well as sensorial expression as fundamental elements in his reframing of painting and sculpture. His approach to art was shaped by the discovery of Malevich’s *Black Square* (1915) – often claimed to be the first abstract work in avant-garde art. The serendipitous encounter with Malevich’s work emboldened Knoebel giving him “the overwhelming feeling that I could start at nothing.” He has since honed this yearning for formal experimentation by exploring singular forms from multiple perspectives. To allow for the exploration of a form in all its possible declinations Knoebel has often worked in series, reassessing it from differing yet complementary perspectives. While the seriality of some of Knoebel works may suggest an industrial approach attuned to minimalism, the handmade aspect of his practice lends to it a more material quality.

**Strada Lina-Liza 10**  
Lina-Liza-Street 10  
2001

**acril pe aluminiu**  
acrylic on aluminium

287.5 x 124.6 x 4.5 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Michelangelo Pistoletto

1933 (Biella, Italia/ Italy)

RO

În anii '60, artistul italian Michelangelo Pistoletto sfida convențiile portretului prin înglobarea privitorului în spațiul pictural. Seria sa de *Quadri specchianti (Picturi oglindite)* – care au devenit reprezentative pentru opera sa – pornesc de la reprezentări fotografice în mărime naturală ale unor persoane și obiecte, pe care Pistoletto le transferă pe suprafețe lustruite de oțel inoxidabil. Reflectivitatea acestor lucrări face ca privitorul, prin gestul de a privi lucrarea, să devină parte din ea. Intenționat sau nu, privitorul intră într-un decor teatral care îndeamnă simultan la contemplare și participare. După cum explică Pistoletto, „Aceste [oglinzi] pun imaginile într-o mișcare perpetuă și aduc continuu memoria fotografică în dinamica prezentului”. Cuvintele artistului dezvăluie faptul că *Quadri specchianti* îmbină mai multe planuri temporale. Trecutul este constant reafirmat prin elementul fotografic, iar prezentul este integrat prin reflecția în continuă schimbare. *Specchio bianco/Specchio nero (Oglindă albă/Oglindă neagră, 1977–89)* urmează direcția lucrărilor timpurii din seria *Quadri specchianti* prin interogarea naturii reflecției înseși. Aceasta poate să reproducă practic orice subiect sau obiect, mai puțin oglinda însăși. Încercând să depășească această condiție, Pistoletto împarte oglinda în două: o oglindă neagră și una albă. Ele sunt așezate față în față, reflectându-se una pe alta, și formează un duet care pune sub semnul întrebării chiar noțiunea de reprezentare.

EN

In the 1960s, the Italian artist Michelangelo Pistoletto challenged the conventions of portraiture by making the viewer feel part of the pictorial space. His *Quadri specchianti (Mirror Paintings)* – now a hallmark of his work – took as a starting point life-size photographic likenesses of people and objects that Pistoletto transferred onto polished stainless-steel surfaces. The reflective nature of these works meant that when viewing them, the audience becomes part of the reflection. Whether willingly or unwillingly, viewers enter a theatrical set-up that invites both contemplation and participation. As Pistoletto explained: “These [mirrors] put images into perpetual motion while continuously dragging photographic memory into the dynamics of the present.” The artist’s words reveal how the *Quadri specchianti* combines multiple temporal spheres in one. The past is constantly reaffirmed through the photographic enlargements, while the present is channeled through the ever-changing reflections. *Specchio bianco/Specchio nero (White Mirror/Black Mirror, 1977–1989)* follows in the footsteps of the early *Quadri specchianti* by interrogating the very nature of reflection, which can reproduce virtually any subject or object except for the mirror itself. In an effort to challenge this condition, Pistoletto divides the mirror in two: a black mirror and a white mirror. Situated opposite from each other the two mirrors reflect their counterpart and themselves in a doubling act that makes viewers question the very notion of representation.


[Vezi lucrarea • See the work →](#)

**Oglindă albă/ Oglindă neagră**  
White Mirror/ Black Mirror  
1980

**oglinzi, lemn**  
mirrors, wood

230 x 143 x 4 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

Anul 1949 a marcat punctul de cotitură în cariera artistului italo-argentinian Lucio Fontana, în momentul în care acesta și-a găurit pânza pentru prima oară. Acesta a fost un gest radical într-o perioadă în care integritatea operei de artă încă era foarte importantă. Atacând pânza prin perforare sau tăiere, Fontana dezvăluia multi-dimensionalitatea acesteia și deschidea drumul pentru interpretarea picturii ca obiect, care avea să se dezvolte în anii '60. De-a lungul anilor '50, Fontana a străpuns și a tăiat multe picturi și sculpturi pentru a încerca să depășească anumite limitări spațiale, dând naștere astfel mișcării spațialiste și devenind membrul de frunte al acesteia. Programul său de explorare a spațiului se baza pe includerea lucrărilor sale în multe expoziții și instalații site-specific, coordonate de artist. Fontana a spus, „Eu nu vreau să fac o pictură; vreau să deschid un spațiu, să creez o nouă dimensiune, să implic cosmosul, care se extinde infinit, dincolo de planul constrâns al tabloului” – un concept care rămâne valabil și astăzi.

## Lucio Fontana

1899 (Rosario, Argentina)  
† 1968 (Comabbio, Italia/ Italy)



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

The year 1949 marked a turning point in the career of Argentinian-Italian artist Lucio Fontana, who punctured the canvas for the first time. This was a radical gesture at a time when great emphasis was still placed on the integrity of an artwork. By attacking a canvas by puncturing and slashing it, Fontana was revealing its multi-dimensionality and paving the way for the interpretation of painting in terms of objecthood that would gain traction in the 1960s. Throughout the 1950s, Fontana slashed and perforated paintings and sculptures in an effort to transcend the limitations of space, thus giving rise to the spatialist movement of which he was a leading figure. Essential to his programmatic exploration of space was the staging of his work in many exhibitions and site-specific installations, which the artist himself oversaw. Fontana said, “I do not want to make a painting; I want to open up space, create a new dimension, tie in the cosmos, as it endlessly expands beyond the confining plane of the picture” – a concept that still rings true today.



**Concept spațial, Natura**  
Spatial concept, Nature  
1959

**bronz**  
bronze

50 x 24 x 22 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

Născut și format în Germania și apoi stabilit în Elveția, Günther Förg a canalizat în arta sa – pictură, design, sculptură, fotografie – o împletire între minimalismul american și abstracția informală. Pictura a rămas constantă pentru el, deși cu abandonări și reveniri. După ce în anii '70 formula sa picturală se concentra pe monocromii negre și gri, Förg a schimbat macazul către fotografia unor ansambluri arhitecturale masive, simboluri culturale și politice ale secolului XX. Revenirea sa la pictură în anii '80 l-a împins către materiale inedite acestui mediu: aluminiu, bronz, plumb, cu ajutorul cărora a obținut o sculpturalitate a obiectului. În ultima parte a vieții lui Förg, rețeaua (*grid*-ul) – element cheie al picturii abstracte de la jumătatea secolului XX – e încorporată în lucrările sale sub forma unei constelații de tușe suprapuse, dispuse într-o formă ludică, interiorizată, tensionată.

## Günther Förg

1952 (Füssen, Germania/ Germany)  
† 2013 (Freiburg, Germania/ Germany)



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

Born and raised in Germany, later settling in Switzerland, Günther Förg's art – painting, design, sculpture, photography – channeled a mix of American minimalism and informal abstraction. Painting was a constant for him, despite several stops and starts. After the 1970s, when his pictorial formula focused on black and grey monochromes, Förg changed course toward photographing massive architectural ensembles, cultural and political symbols of the twentieth century. His return to painting in the 1980s led him toward novel materials for this medium: aluminium, bronze, lead, which allowed him to achieve a sculptural quality to the object. In the latter part of Förg's life, he incorporated the grid – a key element of mid-twentieth century abstract painting – into his works in the guise of constellations of overlapping brush strokes arranged in a playful, self-contained, and tense form.



**Fără titlu**  
Untitled  
2005

**acrilic pe pânză**  
acrylic on canvas

195 x 280 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



**Fără titlu**  
Untitled  
1992

**acrilic, plumb, lemn**  
acrylic, lead, wood

180 x 110 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



**Fără titlu**  
Untitled  
1988

**bronz**  
bronze

120 x 80 x 8 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

La vârsta de douăzeci de ani, artistul grec Jannis Kounellis a călătorit din Pireu, vechiul port al Atenei, la Roma, unde și-a început cariera. Lucrările lui sunt marcate de originile sale est-mediteraneene și fac adesea referire la tradiții istorice, de la arta bizantină la modernismul rus. Practica lui Kounellis este expansivă și ia adesea forma unor instalații care îmbină pictura și performance-ul. Acestea includ materiale precum cafea, bumbac, cărbune, saci, pietre și lână. **Fără titlu** (2008) este un exemplu excelent pentru juxtapunerile de elemente distincte care caracterizează lucrările lui Kounellis: o suprafață pictată și o draperie trasă. Ambele suprafețe sunt monocrome, iar Kounellis se folosește de asocierea unei suprafețe pictate manual cu o draperie produsă industrial pentru a explora forme estetice și culturale antitetice – o miză care a dus la asocierea sa cu grupul italian **Arte Povera** din 1967. Pentru a exprima tensiunile și alienarea societății contemporane, Kounellis s-a concentrat asupra impactului material al lucrărilor sale și efectelor lor asupra celor cinci simțuri, care contribuie la formarea unui lanț de asocieri.

## Jannis Kounellis

1936 (Pireu, Grecia/ Piraeus, Greece)  
† 2017 (Roma, Italia/ Rome, Italy)



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

At the age of twenty, the Greek artist Jannis Kounellis made the journey from Piraeus – the ancient port of Athens – to Rome where he started his career. His work bears traces of his Eastern Mediterranean origins and has often called on historical traditions ranging from Byzantine art to Russian modernism. Kounellis' practice is expansive and regularly takes the form of installations that bring together a mixture of painting and performance, including raw materials such as coffee, cotton, coal, burlap sacks, stone, and wool. **Untitled** (2008) is a prime example of Kounellis' juxtaposition of two distinct elements: a painted surface and a drawn curtain. Both surfaces are monochromatic and through the juxtaposition of the handmade painting and the industrially produced curtain, Kounellis explores physically and culturally antithetical forms – an aspect that led to his association with the Italian Arte Povera movement from 1967. In an effort to express the tensions and alienation of contemporary society, Kounellis places a particular emphasis on the material impact of the work and its effect on the five senses which he believes will set up a trail of associations.



**Fără titlu**  
Untitled  
2008

**ulei pe pânză, șină metalică și două panouri din oțel alăturate**  
oil on canvas, metal rail, and two joint steel panels

200 x 180 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Sol LeWitt

1928 (Hartford, S.U.A./ U.S.A.)  
† 2007 (New York, S.U.A./ U.S.A.)

RO

Sol LeWitt s-a afirmat la mijlocul anilor '60 prin structuri tridimensionale prin care a elaborat atât metodologia, cât și procesul care avea să-i caracterizeze arta de-a lungul carierei. Structurile sale au contribuit la definirea esteticii minimaliste și radicalismului artei conceptuale, punând ideea înaintea formei. „Idea devine mașină care creează arta”, explica LeWitt. Chestionând structura de bază a artei cu ajutorul unor sisteme geometrice cu totul abstracte, LeWitt a reușit să unească permanența ideii cu execuția ei materială și istoria ei. Acest aparat conceptual complex l-a făcut pe artist să se retragă din producția propriilor lucrări, adesea delegând execuția lor, în numele său. Puritatea viziunii lui LeWitt se baza pe anumite forme precum linia sau cubul, care au devenit purtătoarele articulării ideilor lui. În ciuda parametrilor strict geometrici pe care și-i impunea, LeWitt a elaborat o operă eterogenă din punct de vedere stilistic, prin care a reușit să provoace reacții emoționale foarte diverse. Premiza lucrării *Linii orizontale, negru pe culoare* (2005) este enunțată clar în titlu: forma și culoarea sunt cele menite să producă sensul. Elementul vizual al lucrării este unitar pentru a lăsa suficient spațiu pentru dezvăluirea conceptului.

[Vezi lucrarea • See the work →](#)

EN

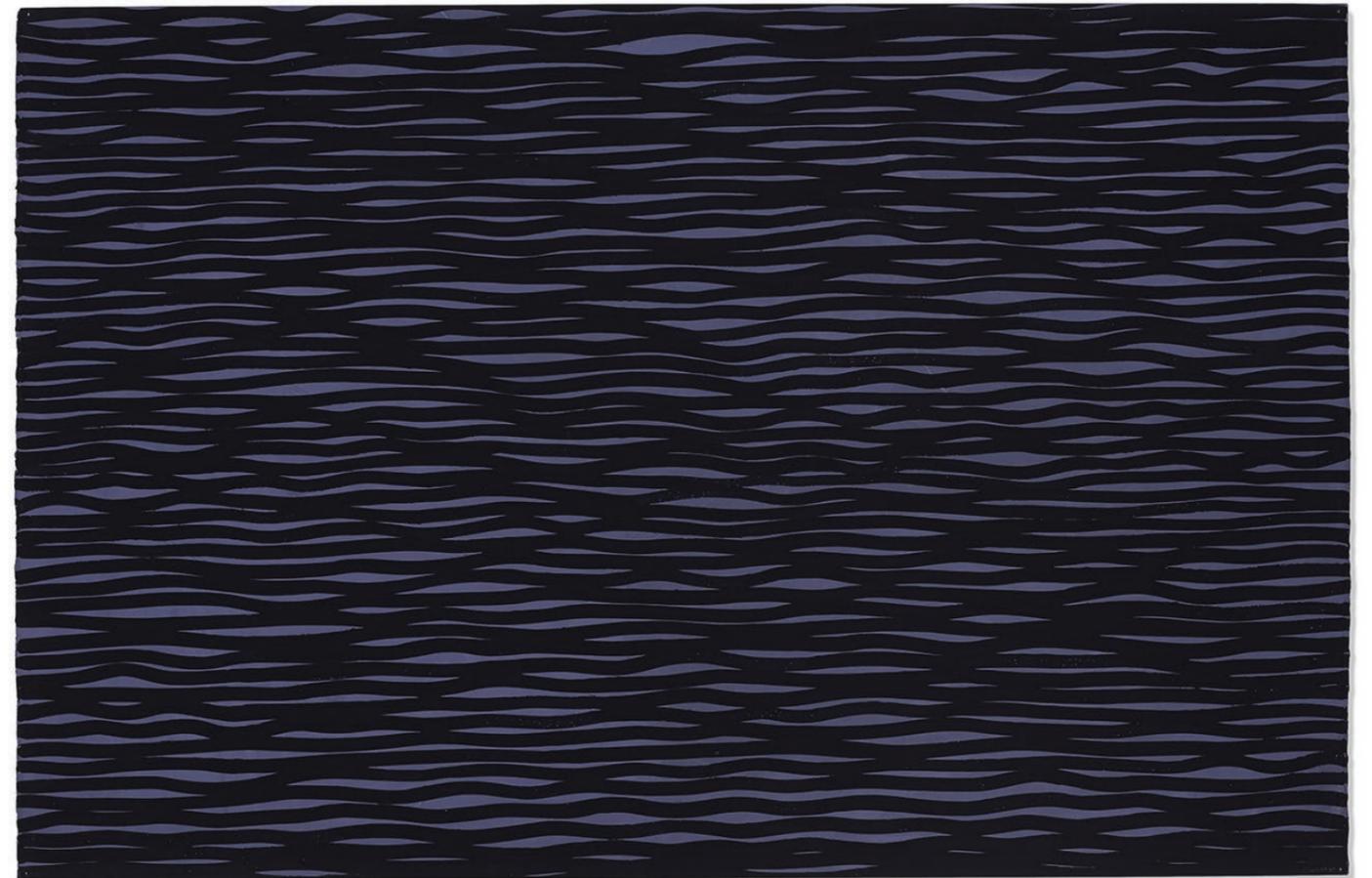
Sol LeWitt established his reputation in the mid-1960s with three-dimensional structures, through which he developed both a methodology and a process that would inform the art he made throughout his career. His structures helped define the aesthetic of minimalism and the radicality of conceptual art, which placed an emphasis on ideas over form. “The idea becomes the machine that makes the art,” LeWitt explained. By calling into question the basic structure of art with geometrically inflected and completely abstract systems, LeWitt married the permanence of the idea with its material execution and legacy. This complex conceptual apparatus saw the artist taking a step back from the production of the work, often delegating its execution to others, in his name. The purity of LeWitt’s vision relied on a series of forms, such as the line or cube, which became vehicles for the articulation of his ideas. Despite the strict geometrical parameters that he set for himself, LeWitt developed a stylistically heterogeneous body of work capable of evoking a range of emotional responses. In *Horizontal Lines, Black on Color* (2005), the work’s premise is clearly set out in the title: form and color are both charged with the production of meaning. The visual element in the work is tightly unified in an effort to leave sufficient space for the concept to emerge.

**Linii orizontale, negru pe culoare**  
Horizontal Lines, Black on Color  
2005

**guașă pe hârtie**  
gouache on paper

100 x 152.4 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Richard Long

1945 (Bristol, Marea Britanie/ Great Britain)

RO

În tinerețe, artistul britanic Richard Long și-a dat seama că „limbajul și ambiția artei trebuie reînnoite”, lucru care l-a împins să devină o figură revoluționară în istoria artei conceptuale. Intenția lui Long era de la început să depășească limitările reprezentării tradiționale prin practica unei experiențe directe a peisajului. Artă, timpul și spațiul se amestecă într-un tot unitar încă de la *A Line Made by Walking* (*Linie trasată în mers*), creată în 1967, când Long încă era student. Prin mers, Long a creat o artă bazată pe contactul direct cu peisajul. Distanța parcursă, râurile, mările, munții, deșerturile, norii și alte fenomene naturale devin materialele artei lui Long. O fotografie, o hartă sau un text descriptiv sunt singurele forme de documentare rămase în urma plimbărilor artistului în diverse locații precum Irlanda, Maroc, Spitzbergen, Sahara, Mongolia, Japonia, Ecuador, Alaska sau Tierra del Fuego, printre altele. În 1972, cât timp mergea prin Anzi, Long realizează primul său cerc de pietre. De atunci, el a creat numeroase sculpturi asemănătoare, folosind diverse materiale și forme, în timpul călătoriilor prin locații și țări de peste tot în lume, atât în spații retrase, cât și publice. Un element comun al tuturor acestor sculpturi este folosirea materialelor naturale, pe care le vedem și în *Spirală de ardezie verde* (1980).

[Vezi lucrarea • See the work →](#)

EN

As a young man, the British artist Richard Long, recognized that “the language and ambition of art was due for renewal,” leading him to become a groundbreaking figure in the history of conceptual art. From the outset, Long’s intention was to overcome the limitations of traditional representation by championing a direct experience of the landscape. Art, time, and space were blurred into a single entity, since Long created *A Line Made by Walking* in 1967, while still a student. Through the medium of walking, Long created art grounded in direct contact with the landscape. Distance traveled, as well as rivers, tides, mountains, deserts, clouds, and other natural phenomena became part of Long’s art materials. A photograph, map, or descriptive text were the only forms of documentation leftover from the artist’s walks in a diverse variety of locations, including Ireland, Morocco, Spitzbergen, the Sahara, Mongolia, Japan, Ecuador, Alaska, and Tierra del Fuego, among others. In 1972, while walking in the Andes, Long made his first stone circle. He has since made similar sculptures using different materials and shapes during walks to locations and countries around the world in both remote and public domains. A constant in all these sculptures is the use of natural raw materials exemplified by *Green Slate Spiral* (1980).



**Spirală de ardezie verde**  
**Green Slate Spiral**

1980

**ardezie verde**  
green slate

304 cm diametru/ diameter

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Arnulf Rainer

n. 1929, Baden, Austria

RO

Societatea în criză poate fi bine observată în lucrările de artă informală ale artistului austriac Arnulf Rainer. Meditația spirituală intervine prin meditație picturală: în anii '50, Rainer începe seria *Overpainting*, cu straturi suprapuse de pictură, adesea aplicate peste fotografii înfățișând portrete sau corpuri în poziții tensionate. Nu a făcut parte propriu-zis din acționismul vienez dar a fost apropiat acestora în anii '60 și '70 prin interesul pentru corp și corporalitate frizând limitele, din seriile sale *Face Farces* și *Body Poses*. În pictura lui, în tușele largi, intempestive, abandonând orice control sau supunere unei voințe externe, este indus un balans continuu între acumulare și ștergere. Acest proces este ulterior combinat cu forma crucii pe care o iau pânzele sale – astfel, pictura alunecă spre obiect iar actul pictării mai clar ajunge un performance ritualic corelat cu suferința, cu transformarea electrică produsă direct pe suportul picturii.

EN

In the informal artworks of Austrian artist Arnulf Rainer one can observe society in crisis. Spiritual meditation intervenes through pictorial meditation: in the 1950s, Rainer began the *Overpainting* series, overlapping layers of paint often applied to photographs depicting portraits or tensely positioned bodies. He did not directly take part in Viennese actionism, but was close to it in the 1960s and 1970s due to his interest in the body and corporeality at the edge in his series *Face Farces* and *Body Poses*. In his painting, wide, impetuous strokes that abandon all control or submission to an external will are placed in a constant balance between accumulation and erasure. This process later includes the cross shape taken by his paintings – thus, painting slides toward object and the act of painting more clearly turns into a ritual performance correlated with suffering and the electric transformation produced directly on the painted surface.



Vezi lucrarea • See the work →

**Fără titlu**  
Untitled  
1959

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

35 x 50 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Sean Scully

1945 (Dublin, Irlanda/ Ireland)

RO

Artistul născut în Irlanda este renumit pentru picturile sale cu dungii peticite în culori pământii, care arată ca și cum o influență din pictura lui Rothko ar fi filtrată prin experiența sa timpurie cu veșmintele și pânzele de cort marocane. Rezultatul surprinde o viziune tandră expusă prin limbajul abstracțiunii. Mulțumită Bursei Harkness, s-a mutat în New York după vârsta de treizeci de ani, unde a întâlnit minimalismul american care, în cazul său, s-a tradus în pânze solemne cadrilate, majoritatea de mari dimensiuni. Însă în anii '80 începe să se îndepărteze încet de minimalismul autoritar, explorând din ce în ce mai mult direcția care îl va duce la stilul său particular: pânze mai mici, debordând de culoare și de o neliniște ambiguă și veselă. Picturile sale cu dungii nu sunt o platformă purificată conceptual și teoretic, ca la Daniel Buren, ci par a fi o înregistrare empatică a vocilor ascunse într-un bazar, o întoarcere la prezența umană.



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

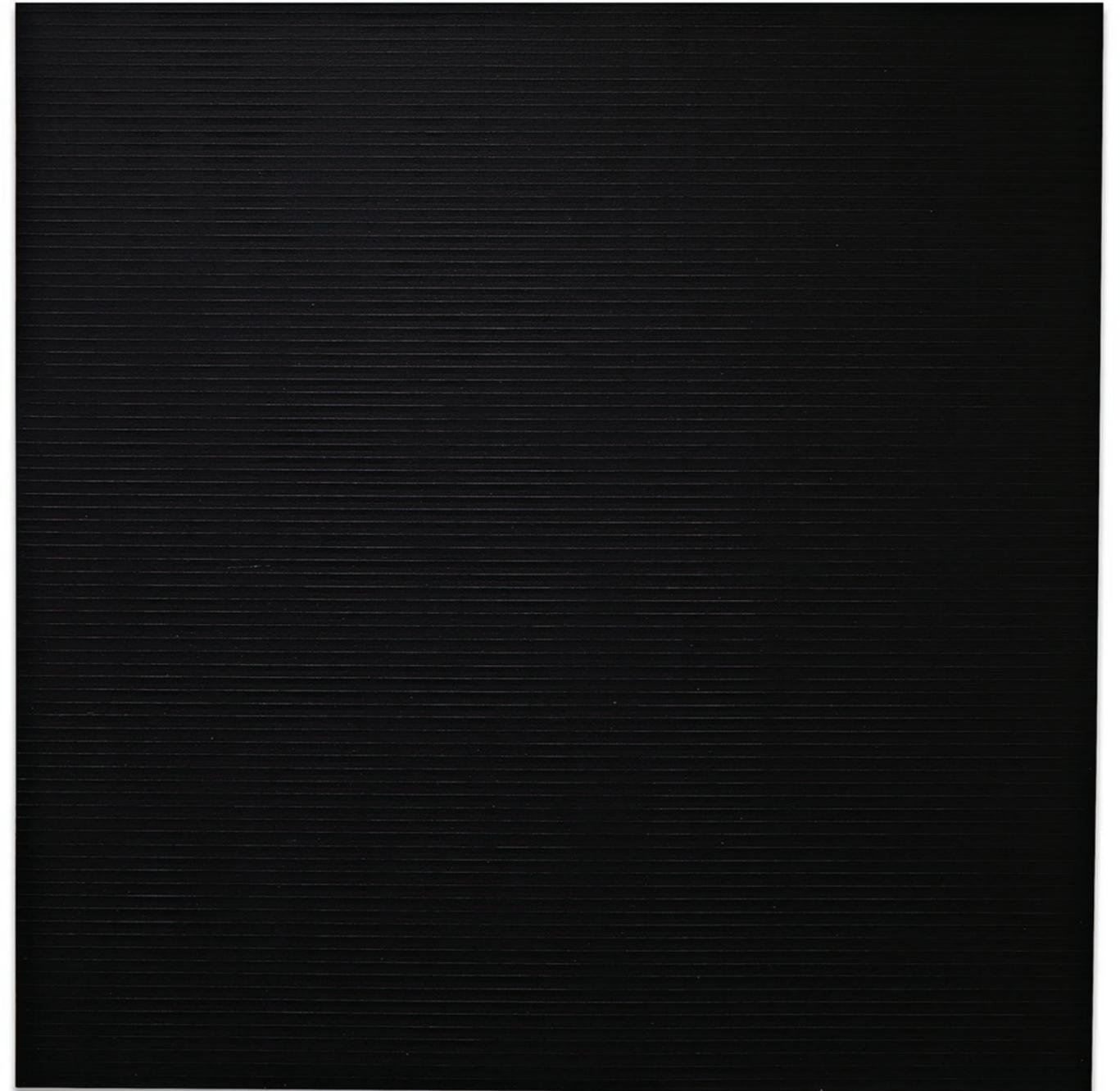
The Irish-born artist Sean Scully is renowned for his paintings with patchwork stripes in rather earthy colors, which look as if an influence from Rothko's painting was filtered through his early experiences of Moroccan garments and tent cloths. The result captures a soulful perception rendered through the language of abstraction. Thanks to a Harkness Fellowship, he moved to New York in his thirties and had a fateful encounter with American minimalism which, in his case, resulted in grid-like solemn canvases mostly of large dimensions. However, in the 1980s, he slowly departed from authoritarian minimalism, delving more and more into what would become his trademark style: smaller canvases brimming with color and an ambiguous joyful unrest. His striped paintings are not a theoretically and conceptually purified platform, like Daniel Buren's, but seem an empathetic record of voices hidden in a bazaar, a return to human presence.

**Orizontal vertical**  
Horizontal Vertical  
1979

**ulei și acril pe pânză**  
oil and acrylic on canvas

213.4 × 213.4 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

Numele lui Richard Serra este indisolubil legat de sculptura secolului XX, de postminimalism și de schimbarea viziunii despre formă și spațiu. Începuturile studiilor lui erau legate de literatură și istoria artei, la Yale, apoi și-a căpătat formarea artistică în Paris și Florența unde o întâlnire importantă a constituit-o cea cu lucrările lui Constantin Brâncuși și Alberto Giacometti. La finalul anilor '60 – într-o manieră tipică pentru perioada respectivă – Serra s-a îndreptat către materiale experimentale: cauciuc, latex, fibră de sticlă, neon, dar mai ales plumb datorită maleabilității sale. Călătoria în Japonia de la începutul anilor '70 l-a adus în fața grădinilor zen și a preceptelor conform cărora acestea erau construite, influențându-i perspectiva despre spațiu și timp. Lucrările lui canalizează binomul disciplină-dezlănțuire, forțând și provocând convențiile culturale, arhitecturale, perceptive: sculpturile sale de dimensiuni foarte mari sunt contra-partida asumat intelectuală a *land art*-ului întors către natură. O valență importantă în opera lui este și desenul – mereu lucrări negre realizate în vopsea și cărbune, o esențializare a mijloacelor.

## Richard Serra

1938 (San Francisco, S.U.A./ U.S.A.)  
† 2024 (Orient, S.U.A./ U.S.A.)



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

Richard Serra's name is inseparable from twentieth century sculpture, post-minimalism, and shifting conceptions about form and space. His initial studies at Yale focused on literature and art history, and later he pursued an artistic formation in Paris and Florence, where he also had an important encounter with the works of Constantin Brâncuși and Alberto Giacometti. In the late 1960s – typically for that period – Serra turned to experimental materials: rubber, latex, fiberglass, neon, but especially lead, due to its malleability. A trip to Japan in the early 1970s exposed him to zen gardens and the precepts by which they are built, influencing his perspective on space and time. His works tackle the discipline-unleashing binomial, pushing and challenging cultural, architectural, and perceptual conventions: his enormous sculptures are the self-aware intellectual flip-side of nature-oriented land art. Another important aspect of his work is drawing – works made with paint and charcoal, always in black, an essentialization of the means.



**Fără titlu**  
Untitled  
1973

**baton de vopsea și cărbune pe hârtie**  
oil stick and charcoal on paper

75.2 x 95 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Chiharu Shiota

1972 (Kishiwada, Japonia/ Japan)

RO

Memoria, înțeleasă ca set de experiențe și emoții semnificative, care rămân în timp, stă la baza lucrărilor artistei japoneze Chiharu Shiota. Ea explică astfel: „Creez din emoție. Cu toții avem un univers înăuntrul nostru și cred că scopul nostru e să ne conectăm propriul univers interior cu cel exterior. Asta încerc să înțeleg prin lucrările mele. Creez pentru a mă înțelege pe mine și emoțiile mele și ca să mă conectez cu alții”. Sculpturile și instalațiile ei de mari dimensiuni sunt un vehicul al conexiunii cu ceilalți și răzbat de la personal la universal prin faptul că abordează preocupări umane generale precum viața și moartea. Shiota face vizibilă importanța de a ne „simți conectați cu cineva sau ceva” prin fire roșii care îi împânzesc lucrările. În *Stare de-a fi (Casă de păpuși)* (2021), lumea domestică este filtrată prin amintirea copilăriei, reprezentată de casa de păpuși. La fel ca toate instalațiile țesute ale lui Shiota, *Stare de-a fi (Casă de păpuși)* este realizată prin suprapunerea straturilor de fire. Metoda meticuloasă și migăloasă este o metaforă a straturilor de amintire care se desfășoară în timp. „Firele îmi permit să explorez spațiul, adunând strat după strat pentru a crea o suprafață ca cerul nopții, care se extinde în întregul univers”, explică Shiota.


[Vezi lucrarea • See the work →](#)

EN

Memory in the form of meaningful and lasting experiences and emotions underpin the work of Japanese artist, Chiharu Shiota. As she explains: “I create out of emotion. Everyone has a universe inside of them and I think it is our goal to connect our inner universe with the outside universe. This is something I try to make sense of with my work. I create to understand my emotions and myself and to connect with others.” Her sculptures and large-scale installations are a vehicle to connect with others, and expand from the personal to the universal by addressing shared human concerns such as life and death. Shiota makes the importance of “feeling connected to someone or something,” visible through the use of red threads which envelop her artworks. In *State of Being (Doll House)* (2021), the domestic realm is conflated with memories of childhood represented by the doll house. Like all of Shiota’s woven installations, *State of Being (Doll House)* was made by layering thread over thread. The painstakingly meticulous method is a metaphor for the layering of memories that unfold over time. “Threads allow me to explore space, piling up layer after layer creates a surface like the night sky which gradually expands into the universe,” Shiota explains.



**Stare de-a fi (Casă de păpuși)**  
State of Being (Doll House)  
2021

**hârtie și sfoară**  
paper and rope

81 x 81 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Raša Todosijević

1945 (Belgrad/ Belgrade, Serbia)  
† 2024 (Belgrad/ Belgrade, Serbia)

RO

Neo-avangarda și conceptualismul lui Raša Todosijević sunt strâns legate de critica autorităților comuniste iugoslave. Născut în Belgrad, coleg de generație cu Marina Abramović și parte din grupul iugoslav *New Art Practice* în anii '60, Todosijević se îndreaptă expansiv către o multitudine de medii și formule artistice, de la pictură și sculptură, la instalații, performance, video și obiecte realizate din materiale organice și non-organice, mâncare, noroi. Practic el vine cu un răspuns est-european la mișcarea italiană *Arte povera* și la maniera conceptualistă promovată de grupul *Fluxus*. Efemeritatea unor lucrări organice din care s-au păstrat doar fotografii, violența provocatoare a performance-urilor, procesualitatea actului artistic în pictură și ficțiunea sunt elemente cheie întrunite în activitatea sa, elemente ce devin totodată și un instrumentar în contestarea dictaturii. Traseul artistic e dublat de un traseu teoretic, din anii '70 publicând eseuri despre artă și teoria artei în reviste iugoslave și internaționale. În anii '90 explorează relația dintre minciuni, *fake news* și publicitate în societatea tranziției, prin crearea unor entități fictive: de exemplu, o academie de artă purtându-i numele sau corporația Todosijević-Malevich.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

Raša Todosijević's neo-avant-gardism and conceptualism are closely tied with a critique of Yugoslav communist authorities. Born in Belgrade in the same generation as Marina Abramović and part of the Yugoslav group *New Art Practice* in the 1960s, Todosijević expansively approaches a multitude of mediums and artistic formulas, from painting and sculpture to installations, performance, video, and objects made of organic and non-organic materials such as food or mud. He effectively offers an Eastern European response to the Italian movement *Arte povera* and the conceptualist approach promoted by the *Fluxus* group. The ephemeral nature of certain organic pieces that are only preserved in photographs, the provocative violence of the performances, the process of the artistic act in painting, and fiction are all key elements that blend in his activity, elements that also become a toolkit for contesting dictatorship. His artistic endeavor is doubled by a theoretical one. Todosijević published essays on art and art theory in Yugoslav and international magazines since the 1970s. In the 1990s, he explored the relationship between lies, fake news, and advertising in the transition society by creating fictional entities: for example, an art academy bearing his name or the Todosijević-Malevich corporation.

**Pictură elementară**  
Elementary Painting  
1965

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

100 x 100 cm fiecare / each

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

„Certitudinea Spațiului mi-a fost oferită de zborul păsărilor” – acestea sunt cuvintele artistei și poetei libaneze Etel Adnan. Adnan a studiat filosofia și a fost o scriitoare și o gânditoare desăvârșită. Scrierile sale au abordat o gamă largă de subiecte, precum războiul american din Vietnam, peisajul socio-politic al Războiului Civil din Liban și diverse aspecte ale lumii arabe în general. Adnan aborda artele vizuale dintr-o perspectivă poetică, insuflând sentimente și semnificații lirice lucrărilor ei. Alucrat în numeroase medii, printre care pictura, cartea de artist, filmul și tapiteria. Însă cea mai puternică expresia a poeziei sale vizuale se găsește în peisajele ei pictate. Aceste lucrări, printre care și *Fără titlu* (1970), îi cer privitorului să-și formuleze propria interpretare. După cum spunea chiar Adnan, „Imaginile sunt, într-un fel, ceva ce ni se dă, însă ele sunt și instrumente cu ajutorul cărora gândim”. Pentru ea, „pictura este un limbaj care poate ajunge la fel de departe ca oricare altul”. Așadar, relația dintre desen și scris este una foarte apropiată pentru Adnan, care considera cuvântul scris și forma desenată ca fiind la fel de expresive, influențându-se reciproc.

## Etel Adnan

1925 (Beirut, Liban/ Lebanon)  
† 2021 (Paris, Franța/ France)



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

“The certitude of Space is brought to me by a flight of birds” – these words were spoken by the Lebanese artist and poet Etel Adnan. With a background in philosophy, Adnan was an accomplished writer and thinker. Her writings touched on a range of subjects such as the American war in Vietnam, the socio-political landscape of the Lebanese Civil War, and the dimensions of the Arab world more generally. Adnan approached the visual arts with a poetic eye, imbuing her works with a lyrical feeling and meaning. She worked across different media, including painting, artist books, film, and tapestries. In her landscape paintings, though, we find the strongest expression of her visual poetry. These works, of which *Untitled* (1970) is an example, rely on the viewer bringing their own interpretation to it. As Adnan affirmed, “Images are, in one way, what we receive, but they are also tools with which we think.” The notion that images are a conduit for the intellect and the imagination runs strong in Adnan’s work. For her, “painting is a language that can go as far as any other language.” Hence, the relationship between drawing and writing is one of close proximity for Adnan who believes that a written word and a drawn form are equally communicative and mutually influential.



**Fără titlu**  
Untitled  
1970

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

76 x 83 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

Cu amestecul său unic de reprezentare și abstracțiune, opera artistului belgian Harold Ancart se împarte într-o ramură sculpturală cu reliefuri plate pictate și o ramură picturală. Abordarea sa artistică este, la bază, o combinație între pictura europeană și americană, oferind un cocktail atipic și actual de expresionism și *mal-être* generic de pe vechiul continent și nota sintetică, abstractă și senină a Lumii Noi, unde locuiește și lucrează. Influența artei murale este vizibilă în pictura lui, care are de obicei dimensiuni foarte mari, aproape ca niște ziduri care interferează cu lumea. Lipsite de orice urmă umană vizibilă, picturile lui reprezintă peisaje crepusculare în culori vii: părăsite și grandioase în stilul lui Kaspar Friedrich, dar ca și cum ar apărea în urma unui cataclism documentat cu candoare.

## Harold Ancart

1980 (Bruxelles, Belgia/ Brussels, Belgium)



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

With a unique blend of representation and abstraction, the work of the Belgian artist Harold Ancart is split into a sculptural path with painted flat reliefs and a painterly path. His artistic approach is basically a mesh between European painting and American painting, offering an atypical yet very updated cocktail combining the expressionism and generic *mal être* of the old continent and the synthetic, serene abstract touch of the New World, where he lives and works. The influence of mural art is visible in his paintings, usually rendered in very large dimensions, almost like walls interfering with the world. Devoid of any visible human trace, his paintings depict vesperal landscapes in bright colors: deserted yet grandiose, in a manner somewhat reminiscent of Kaspar Friedrich, but as if emerging after a cataclysm recorded with candor.



**Fără titlu**  
Untitled  
2016

**pastel și creioane colorate pe pânză montată pe placaj**  
**în rama originală a artistului**  
oil stick and coloured pencil on canvas mounted on panel  
in the artist's original frame

215 × 268 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

Pictorița, sculptorița și creatoarea de modă libaneză Huguette Caland a plasat corpul uman și erotismul în centrul creației ei. Fiica rebelă și scilipitoare a primului președinte al Libanului după independența obținută în 1943, Caland a studiat artele la Universitatea americană din Beirut, apoi s-a mutat la Paris în anii '70, iar mai târziu în Statele Unite. Granița dintre figurativ și non-figurativ este foarte îngustă în cadrul abordării ei, adesea folosindu-se de textile și petice care fac ca opera ei să se asemene cu păturile tradiționale, unde aspectul decorativ ascunde motive subliminale care sparg convențiile și semnalează dorința și dorul, prezența și absența. Desenele ei amintesc de ilustrațiile Franciszkăi Themerson, doar că lucrările lui Caland sunt mai emancipate și senzuale. Picturile ei abstracte adesea par a fi un zoom pe două corpuri alipite ca doi magneți sau plutind unul peste celălalt. Caland a refuzat abstracțiunea ca realitate aseptică auto-referențială și mai degrabă a pus accentul pe prezența fizică în formele ei geometrice lichide.

## Huguette Caland

1931 (Beirut, Liban/ Lebanon)  
† 2019 (Beirut, Liban/ Lebanon)



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

The Lebanese painter, sculptor, and fashion designer Huguette Caland placed the human body and eroticism at the center of her work. The rebellious and brilliant daughter of Lebanon's first president after the country gained independence in 1943, Caland studied fine art at the American University of Beirut, moved to Paris in the 1970s and then to the U.S. The border between figurative and non-figurative is very narrow in her approach. She often used textiles and patches that make her works resemble traditional blankets, where the decorative aspect hides subliminal motifs that disturb conventions and signal desire and longing, presence and absence. Her drawings are reminiscent of Franciszka Themerson's illustrations, but Caland's are more emancipated and sensual. Often, her abstract paintings seem to zoom in on two bodies united like magnets or hovering on top of each other. Caland rejected abstraction as an aseptically self-referential reality and, instead, always stressed the very physical presence of liquid geometric shapes.



**Compoziție**  
Composition  
1980

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

100 x 100 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Katharina Grosse

1961 (Freiburg im Breisgau, Germania/ Germany)

RO

Lucrările Katharinei Grosse estompează distincția dintre pictură, sculptură și arhitectură prin faptul că, adesea, ele ocupă spații sau peisaje întregi. Grosse este interesată de dimensiunea spațială a picturii și preferă adesea intervențiile site-specific, care „încetinesc [pictura] și amplifică aspecte ale mișcării. În practica mea de atelier, comprim spațiul de activitate. Supraîncarc suprafața”. Este semnificativă distincția pe care o face Grosse între ritmul mai lent pe care îl adoptă când pictează pereți, podele sau tavane și activitatea intensă care are loc pe suprafața picturilor sale bidimensionale. **Fără titlu** (2020) amintește de instalațiile ei pictoriale imersive datorită dimensiunii mari, dar poartă și o încărcătură psihologică asemănătoare cu lucrările ei mai intime. Avântul dinamic care caracterizează această lucrare, printre altele, este obținut prin folosirea unui pistol de vopsit industrial – o metodă care separă pictura de mâna artistei și îi asociază lucrările cu ideea de **street art** și artă murală.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

Katharina Grosse’s work blurs the distinctions between painting, sculpture, and architecture, as they often take over entire spaces and landscapes. Interested in the spatial dimension of painting Grosse often privileges site-specific interventions, which allow her “to slow it [painting] down and magnify aspects of the movement. In my studio practice, I compress the space of activity. I overcharge the surface.” The distinction Grosse makes between the slower pace, which she adopts when making paintings that sweep across walls, floors, and ceilings, and the intense activity that instead happens on the surface of her two-dimensional paintings is significant. **Untitled** (2020) is reminiscent, in its scale, of her all-immersive pictorial installations, while also being invested with a psychological charge not dissimilar from her more intimate works. The sweeping movement that characterizes this and other pieces is obtained by using an industrial spray gun – a method that distances the painting from the artist’s hand and connects her work to street art and murals.

**Fără titlu**  
Untitled  
2020

**acrilic pe pânză**  
acrylic on canvas

211 x 402 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection

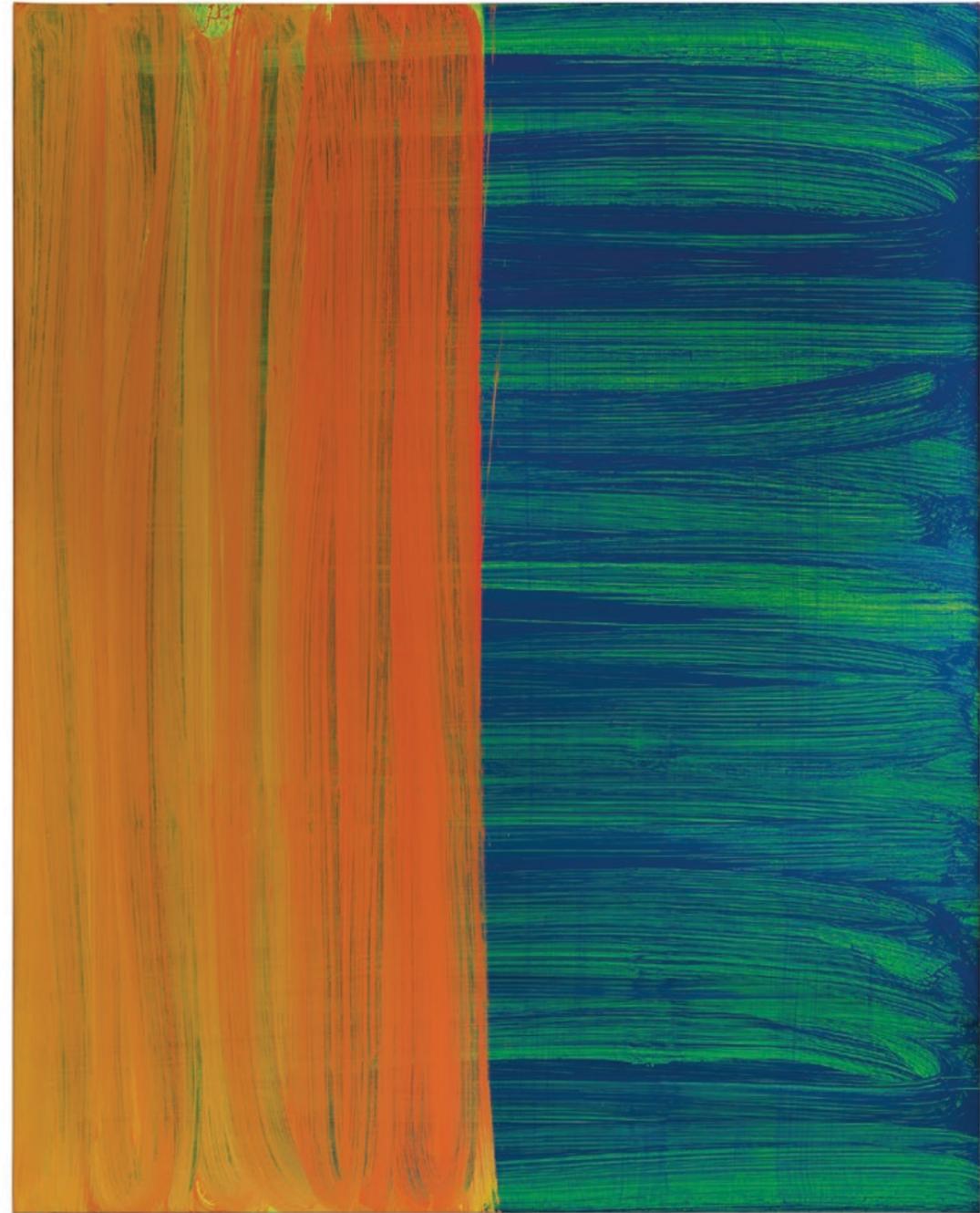


**Fără titlu**  
Untitled  
2000

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

250 x 200 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Andreas Gursky

1955 (Leipzig, Germania/ Germany)

RO

Andreas Gursky este unul dintre cei mai importanți fotografi contemporani și a studiat cu fotografii legendari Bernd și Hilla Becher la Kunstakademie, Düsseldorf în 1980. Spre deosebire de cuplul Becher, a căror practică se baza strict pe fotografia alb-negru, Gursky s-a îndreptat către fotografia color de la bun început. Îndepărtându-se și mai mult de stilul profesorilor săi dedicați peisajelor industriale, Gursky preferă să se concentreze în lucrările sale timpurii din anii '80 asupra juxtapunerii dintre grupuri de oameni și peisajul din jurul lor, fie el industrial sau natural. În anii 2000, trece de la analog la digital. Această schimbare îi permite să creeze imagini panoramice imprimate la scară mare, cu o prezență impunătoare în spațiu. Stilistic, fotografiile sale au fost comparate cu hiperrealismul pictural datorită forței și detaliilor lor precise. Ele reprezintă o varietate de subiecte, inclusiv grupuri de oameni în diverse locuri, adesea neștiind că sunt fotografiați, precum și repere arhitecturale și situri arheologice. La nivel colectiv, imaginile lui Gursky compun un comentariu tăios la adresa efectelor globalizării și modernității, precum și o privire de ansamblu asupra societății contemporane.



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

One of the leading contemporary photographers, Andreas Gursky studied with the legendary photographers Bernd and Hilla Becher at the Kunstakademie, Düsseldorf, in 1980. Unlike the Bechers, whose entire practice is premised on black-and-white photography, Gursky turned to color photography from the outset. In a further departure from the style of his teachers, who were committed to industrial landscapes, Gursky chose in his early works – dating from the 1980s – to focus on the juxtaposition of groups of people within their surrounding landscape, be it natural or industrial. In the 2000s, he switched from analog to digital technology. This move allowed the photographer to create seamless, panorama-like images printed at a large scale which have a commanding presence in space. Stylistically, his photographs have been compared to pictorial hyperrealism for their starkness and precision of detail. They portray a range of subjects including congregations of people in various settings often unaware of being photographed, as well as architectural landmarks and archaeological sites. Collectively, Gursky's images offer a poignant commentary on the effects of globalization and modernity, as well as surveying the make-up of contemporary society.

**Beelitz**

2007

**C-print, montaj Diasec, ramă realizată de artist**  
C-print, Diasec montage, frame made by the artist

298 x 209 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Christian Jankowski

1968 (Göttingen, Germania / Germany)

RO

Proiectul în curs al lui Christian Jankowski, *Castel în aer*, se află la intersecția dintre imaginație și construcție. El colaborează cu electricieni, tâmplari și alți meșteri, invitându-i să schițeze palate în pauzele de la munca pe șantier. Aceste schițe, concepute de cei care construiesc fizic mediul în care trăim, devin planuri pentru sculpturi în neon – reprezentări vizuale ale fanteziilor lor arhitecturale. În plus, artistul vorbește despre clasismul din arhitectură prin schema de plată pentru participanții la proiect: aceștia sunt plătiți pe oră, conform cotei lor obișnuite, însă, când unul dintre palate este achiziționat ca lucrare de artă, autorul schiței primește un procentaj din prețul de vânzare, asemănător cu onorariul unui arhitect. Cunoscut pentru felul în care îmbină arta vizuală contemporană, cultura pop și așa-zisa „lume din afara artei”, Jankowski prezintă o abordare conceptuală care invită la reflecție, deconstrucție, umor și critică, atât a lumii artei, cât și a societății în general.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

Christian Jankowski's ongoing project *Castles in the Air* bridges imagination and construction. Collaborating with electricians, carpenters, plumbers, and other craftspeople, Jankowski invites them to sketch castles during their work breaks on various construction sites. These sketches, coming from the minds of those who physically shape our environments, become the blueprints for neon sculptures – visual representations of their architectural fantasies. Additionally, the artist addresses the class system within architecture through the payment terms for each participant. They were paid for their time according to their usual hourly rate, but whenever a castle is acquired as an artwork, the sketcher receives a percentage of the sale, much like an architect's fee. Known for bridging contemporary visual art with pop culture and the so-called “world outside of art,” Jankowski's practice offers a conceptual approach that invites reflection, deconstruction, humor, and critique of both the art world and society at large.

**Castel în aer – În bătaia vântului**  
Castle in the Air – Windswept  
2024

**LED cu față dublă, metal**  
LED two-sided, metal

250 x 270 x 12 cm



## Martha Jungwirth

1940 (Viena/ Vienna, Austria)

RO

Opera Marthei Jungwirth este caracterizată de introspecție. Lucrările ei, adesea asociate cu expresionismul abstract datorită calității lor gestuale și brute, sunt produsul unei interacțiuni fizice cu actul creației. Cu alte cuvinte, Jungwirth își vede fiecare pictură ca pe o extensie a ei înseși. Practica semnului, asemănătoare cu un jurnal, este mânată de emoțiile și gesturile ei. Dacă lucrările sale timpurii erau influențate de călătorii, din anii '60 Jungwirth a adoptat non-figurativul ca metodă de a-și traduce experiențele personale într-o formă vizuală. Picturile lui Jungwirth, majoritar abstracte, conțin totuși anumite elemente reprezentative, făcând referire la relația dintre memorie și reprezentare care stă la baza întregii sale opere. Suprafața lucrărilor lui Jungwirth oscilează între tușe sobre și semne dese, pregătind terenul, de la caz la caz, pentru diferite dinamici emoționale. Abstracționismul practicii sale nu o împiedică pe Jungwirth să abordeze anumite teme concrete precum incendiile din Australia din 2019–2020, precum și evenimente contemporane globale.

[Vezi lucrarea • See the work →](#)

EN

Martha Jungwirth's oeuvre is characterized by her introspective view. Her works, often likened to abstract expressionism for their gestural and raw quality, are the product of a physical engagement with the act of creation. In other words, Jungwirth sees each of her paintings as an extension of herself. The mark-bearing exercise, not dissimilar from a diary, is propelled by her emotions and gestures. While her early works were shaped after her travels, since the 1960s, she embraced the non-figurative as a means of translating personal experiences into visual form. Primarily abstract, Jungwirth's paintings still contain some representational elements, nodding to the relationship between memory and representation that underlies her entire oeuvre. The surface of her works oscillates between spare brushwork and dense markings, setting the stage, in each instance, for a different emotional dynamic. The abstract nature of Jungwirth's practice does not prevent her from addressing tangible themes, such as the 2019–2020 Australian bushfires, as well as other contemporary global events.

**Fără titlu**  
Untitled  
2020

**ulei pe hârtie montată pe pânză**

oil on paper mounted on canvas  
149 x 222 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

În sculpturile lui Hans Josephsohn, figura umană pare că este din nou treptat codificată în materie. Și la nivel conceptual și la nivel fizic, materia ocupa un loc important în practica lui Josephsohn – chiar dacă a recurs și la bronz, el a rămas dedicat ipsosului, mult mai maleabil și receptiv, răspunzând autorului prin urmele pe care i le reflectă și păstrează impregnate. Născut într-o familie de evrei în fosta Prusie, Josephsohn s-a stabilit de timpuriu în Elveția. Cu un ecou al sculpturii moderniste, interesul pentru corp în cazul său a luat o formă rugoasă, aproape totemică în unele cazuri. În timp ce figurile lui Alberto Giacometti sunt stilizate și filiforme, figurile lui Josephsohn sunt masificate în ele însele, într-o tensiune mută, menită să capteze stări într-o regresie minerală examinată discret.

## Hans Josephsohn

1920 (Kaliningrad, Rusia/ Russia)  
† 2012 (Zürich, Elveția/ Switzerland)



[Vezi lucrarea • See the work →](#)

EN

In Hans Josephsohn's sculptures, the human figure seems once again progressively codified in matter. On a conceptual as well as physical level, matter played an important part in Josephsohn's practice – despite also using bronze, he remained faithful to the far more malleable and receptive plaster, which responds to the sculptor by reflecting and indelibly preserving all marks. Born in a Jewish family in Prussia, Josephsohn settled in Switzerland at a young age. An echo of modernist sculpture, his interest in the body took on a rough, sometimes almost totemic form. While Alberto Giacometti's figures are stylized and thin, Josephsohn's figures are smushed in on themselves, in a quiet tension meant to capture moods in a discreetly examined mineral regression.



**Fără titlu (Jumătate de figură)**  
Untitled (Half Figure)

2000

**bronz**  
bronze

169.5 x 85.1 x 67 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Marina Perez Simão

1980 (Vitória, Brazilia/ Brazil)

RO

Artista braziliană Marina Perez Simão spune că Brazilia nativă este sursa ei principală de inspirație. Mai precis, ceea ce o încântă este peisajul natural al țării. „Nimic nu e static. Suntem în continuă mișcare... Ca atunci când acest peisaj arid cu luna roz și cerul galben și munții roșii este străbătut de un torent de apă albastră”, explică ea emfatic. După cum putem vedea în *Fără titlu* (2021), Simão reprezintă peisajele în mod abstract, în ciuda referințelor ei naturale. Culoarea este fundamentală pentru realizarea peisajului bizar suspendat între pământ, apă și cer. Nuanțele aprinse dezvăluie un schimb imaginar între cerul nopții și pământul scaldat în soare de dedesubt. Deopotrivă armonioase și disruptive, culorile alese de Simão trimit la „natura foarte dramatică” din Brazilia, după cum o definește ea. Și continuă astfel: „Nu plouă pur și simplu, ci e potop ca și cum ar veni sfârșitul lumii. Totul e excesiv”. În timp ce imensitatea ecosistemului brazilian împinge proiectul lui Simão mai departe, ea se folosește de ideea de compoziție muzicală pentru a-și gândi lucrările și pentru a crea echilibrul dorit. „Uneori trebuie să acordezi culorile ca și cum ar fi un instrument, dacă tonul lor nu e corect”. Acordul cromatic merge mână în mână cu amintirea unui teritoriu atât de variat ca formă, încât nu poate fi reprezentat decât sub formă de vis.

[Vezi lucrarea • See the work →](#)

EN

The Brazilian artist Marina Perez Simão credits her native Brazil as the foremost source of inspiration in her work. In particular, it is the country's natural landscape that enraptures her. “Nothing is fixed. We are forever moving...Like how this arid landscape with a pink moon and a yellow sky and red mountains can be swept up by a rush of blue water,” she explains hyperbolically. As evinced by *Untitled* (2021), Simão's representation of a landscape is abstract despite the naturalistic reference. Color is fundamental in the achievement of the eerie landscape caught between land, sea, and sky. The vivid hues play out in an imaginary exchange between the midnight sky and the sun-drenched land below it. Both harmonious and disruptive, the colors invoke Brazil's “very dramatic nature” as Simão defines it. And she continues: “It doesn't only rain, but it pours and it feels like the world is going to end. Everything is too much.” While the immensity of Brazil's ecosystem drives Simão's project forward, she calls on the idea of a musical composition to frame her work and achieve the desired balance. “Sometimes it's a matter of tuning the colours, like with an instrument if the pitch isn't right.” Chromatic tuning goes hand in hand with the memory of a land so varied in form that it can only ever be represented as a dream.

**Fără titlu**  
Untitled  
2021

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

170 x 134 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Daniel Richter

1962 (Eutin, Germania/ Germany)

RO

Practica picturală a lui Daniel Richter pendulează între abstract și figurativ. Înainte de 1999, Richter prelua fragmente din surse din istoria artei, le reîncadra și le distorsiona. „Când am început, în anii '90, eram interesat mai ales de ideea de cât de haotică și plină poate fi o pictură; până în punctul în care se autodistruge”, explică el. Ulterior, și-a format un limbaj care îmbină aspectele naturaliste ale figurativului cu non-obiectivitatea abstracției. Însă imaginea ca punct de pornire a rămas o constantă în lucrările lui, acesta urmându-și interesul față de „Imagine în raport cu ideologia și cu producția ideologiilor și clișeele”. Imaginile în sensul de constructe ideologice, precum și distorsionările corpului, legăturile cu acesta și evoluția emoțională a minții și corpului sunt idei centrale în opera lui Richter. Pentru a crea o punte între figurativ și abstract, Richter se folosește de un limbaj grafic care oscilează între cele două poluri, reprezentând personaje ca de desene animate trecând prin crize, ca în *Renegaten* (*Renegați*, 2023). Cromatica nefirească, alături de aplicarea variată a vopselei, conferă corpului pictat un aer de anihilare iminentă, reprezentând personajul renegat din titlul lucrării. „Amestecându-se, împingând și trăgând”, culoarea și forma lucrărilor lui Richter formează împreună o tensiune productivă și bogată vizual.


[Vezi lucrarea • See the work →](#)

EN

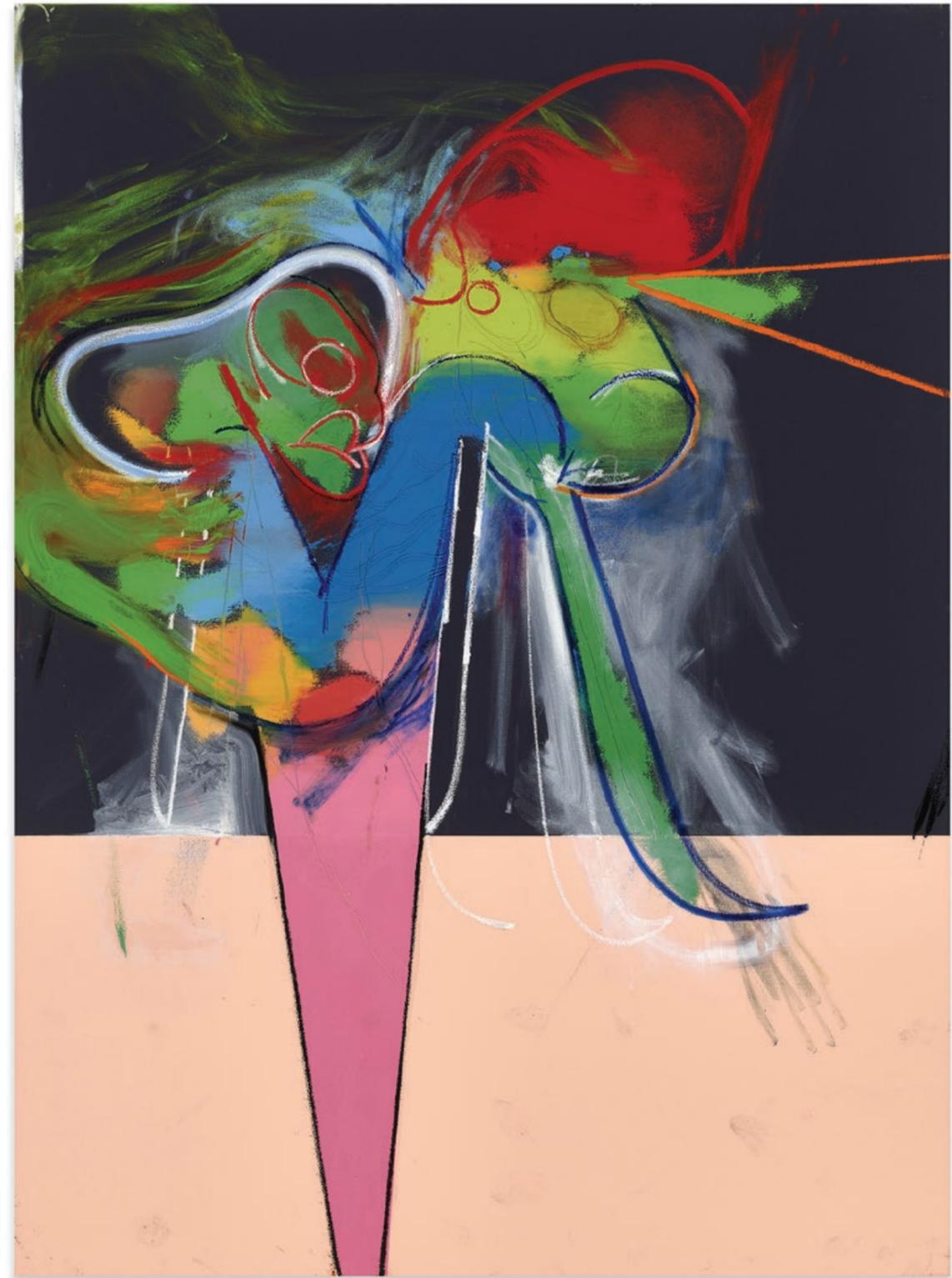
Daniel Richter's pictorial practice oscillates between abstraction and figuration. Before 1999, Richter took fragments from art historical sources and reframed them in a distorted fashion. “When I started in the 90s, I was mainly interested in the idea of how chaotic or cramped a painting can be; to the point that it collapses,” he explains. Eventually, he forged a language that seamlessly blended the naturalistic aspects of figuration with the non-objectivity of abstraction. The image, as a starting point, however, continued to be a fixed element of his work, as he pursued an interest in “Image in relation to ideology and the production of ideology and clichés.” Images as ideological constructs, as well as the distortions and entanglements of the body and the emotional evolution of body and mind, serve to shape Richter's work. In bridging the divide between abstraction and figuration, Richter calls on a graphic language that oscillates between the two, giving form to cartoon-like figures undergoing meltdowns, as exemplified by *Renegaten* (*The Renegade*, 2023). The unnatural palette, in combination with varied paint-handling, infuses the painted body with a sense of impending doom visualizing the renegade character invoked by the title of the work. “Mingling, pushing and pulling,” color and form in Richter's work come together in a visually rich and productive tension.

**Renegați**  
Renegades  
2023

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

233 x 173 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection

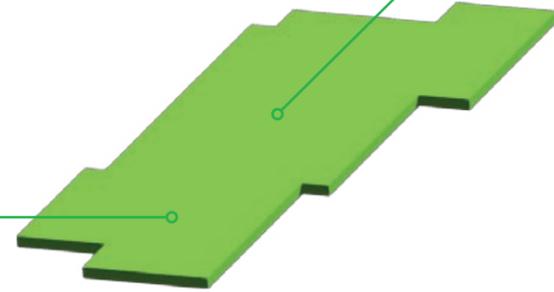


**Etaj 3**  
**Third Floor**

**Abstracție și construcție**  
**Abstraction and Construction**

Edith Dekyndt    Marco Maggi  
Günther Förg    François Morellet  
Hans Hartung    Erwin Wurm

Hermann Nitsch



RO

Hermann Nitsch este reprezentativ pentru acționismul vienez – mișcare în care au înflorit unele dintre formele artistice definitorii ale artei contemporane: happening, body art, performance, înțelese ca gesturi profund politice, reacții la climatul bigot și ipocrit al societății de după al Doilea Război Mondial. Violența și grandilocvența merg mână în mână în lucrările lui Nitsch – pictura lui adesea sugerează sângele ce împrășcă lumea, un **action painting** venit parcă din necesitatea de-a sacrifica o ființă vie pentru a spăla păcatele colective. Sacrificiile chiar au fost puse în scenă în cadrul performance-urilor realizate de el sub forma unor procesiuni pantagruelice care făceau uz de imaginarul creștin al crucificării combinat cu un ospăț păgân pentru care sunt înjunghiate vite. Ca un vrăjitor al răului eviscerat, Nitsch obișnuia să-și realizeze **in situ** în spațiul galeriei lucrările de mari dimensiuni compuse ca o scenografie a unei opere unde arta e ultima frontieră a religiei.

## Hermann Nitsch

1938 (Viena/ Vienna, Austria)  
† 2022 (Mistelbach, Austria)



[Vezi lucrarea • See the work](#) →

EN

Hermann Nitsch was a representative of Austrian actionism – a movement where some of contemporary art's trademark artistic forms flourished: happening, body art, performance, all conceived as deeply political gestures and reactions to the bigoted and hypocritical social climate that followed the Second World War. Violence meets grandeur in Nitsch's work – his paintings often suggest blood splattered on people, a kind of action painting seemingly stemming from the need to sacrifice a living being in order to wash away collective sins. Sacrifices were actually staged in his performances in the form of Pantagruelic processions that made use of the Christian imaginary of crucifixion combined with a pagan feast requiring the slaughter of cattle. Like an eviscerated evil wizard, Nitsch would create some of his large works in situ, in the gallery space, like a scenography for an opera where art stood as the final frontier of religion.



**Fără titlu**  
**(Relicvă a acțiunii, Acțiunea 83,**  
**Wiener Secession 15 martie 1987)**  
Untitled  
(Actionrelic, 83. Action,  
Wiener Secession 15th March 1987)  
1987

**ulei și sânge pe carton**  
oil and blood on cardboard

90 x 100 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



**Imagine din dărâmături**

Rubble Image

1986

**ulei pe pânză**

oil on canvas

200 x 160 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Edith Dekyndt

1960 (Ypres, Belgia/ Belgium)

RO

Urmele civilizației violente, autoritare, autosuficiente rămân înscrise în meșteșuguri și în materialitatea lumii înconjurătoare, pare că susține prin opțiunile ei artistice Edith Dekyndt. Artistă belgiană, care-și împarte activitatea între Bruxelles și Berlin, Dekyndt și-a început parcursul în Italia, studiind pictura lui Piero della Francesca, un reper paradoxal și totodată eclatant în ce privește spațiul și lumina în legătură cu lucrările care au ajuns s-o consacre. Dekyndt lucrează adesea cu arhive ale obiectelor uzuale, ale obiectelor care lesne sunt pierdute din vedere, lăsând destrămări în timp. De altfel, arta ei urmărește o poetică a destrămării și a recuperării prin documentare, ce vizează tocmai texturi, țesături, suprafețe, toate expuse perimării temporale. Dotată cu arma discreției incisive, Dekyndt trasează micile pierderi zilnice prin obiecte ce devin în noul context bijuterii în care e marcată dispariția: cum în seriile *Ogum*, *The Buried Giant* și *Never Let Me Go*, firele horizontale sunt eliminate din țesături pentru a lăsa doar țesătura verticală, un model în ștergere.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

The marks of a violent, authoritarian, and self-sufficient society remain visible in the products and materiality of its world – a concept brought to life by the artistic works of Edith Dekyndt. The Belgian artist, working between Brussels and Berlin, began her artistic journey in Italy, studying the paintings of Piero della Francesca, a reference both paradoxical and illuminating in terms of the approach to space and light she would later become known for. Dekyndt often utilizes everyday objects, objects that are easily forgotten and deteriorate over time. Moreover, her art pursues a poetics of decay and recovery through documentation, including everything from textures and surfaces to textiles like flags, towels, and tablecloths, all vulnerable to time. Armed with an incisive sense of discretion, Dekyndt traces the loss of small everyday objects. In their new context, these objects become precious, like jewels, commemorating the loss. For example, in the *Ogum*, *The Buried Giant*, and *Never Let Me Go* series, horizontal threads are removed from textiles, leaving only the vertical part of the weave, a pattern of erasure.

**Ogum 04**  
2017

**material textil, lemn**  
fabric, wood

30 x 24 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

În picturile lui Hans Hartung există o ordine asiatică stabilită prin gesturi decisive, neconcesive, măsurate. Stabilirea definitivă în Paris și ruperea legăturilor cu țara natală au fost accelerate pe fondul ascensiunii naziste, care oricum repudia arta sa ca degenerată. În Parisul anilor '40, alături de Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle și Francis Picabia, a activat în grupul *L'Imaginaire*, axat pe formularea unui nou tip de abstractionism care să defidă geometrismul. Pe această cale, Hartung a devenit unul dintre precursorii abstracției libere. Puternice, lucrările sale gestuale coagulează tensiunea către centrul lucrării, prin tușe repetate, ca niște urme ale unui peisaj abstract – aproape ca mituri create doar din lumini, culoare și negru.

## Hans Hartung

1904 (Leipzig, Germania/ Germany)  
† 1989 (Antibes, Franța/ France)



Vezi lucrarea • See the work →

EN

The paintings of Hans Hartung express an Asian order established through decisive, uncompromising, and measured gestures. His permanent move to Paris and severing ties with his native country accelerated against the background of the nazis' ascension, who dismissed his art as degenerate. In 1940s Paris he became part of the *L'Imaginaire* group alongside Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle, and Francis Picabia, focusing on formulating a new kind of abstractionism that could defy geometrism. Thus, Hartung became one of the forefathers of free abstraction. His powerful gestural works coagulated tension toward the center of the painting through repetitive strokes, like traces of an abstract landscape – almost like myths made of nothing but light, color, and dark.

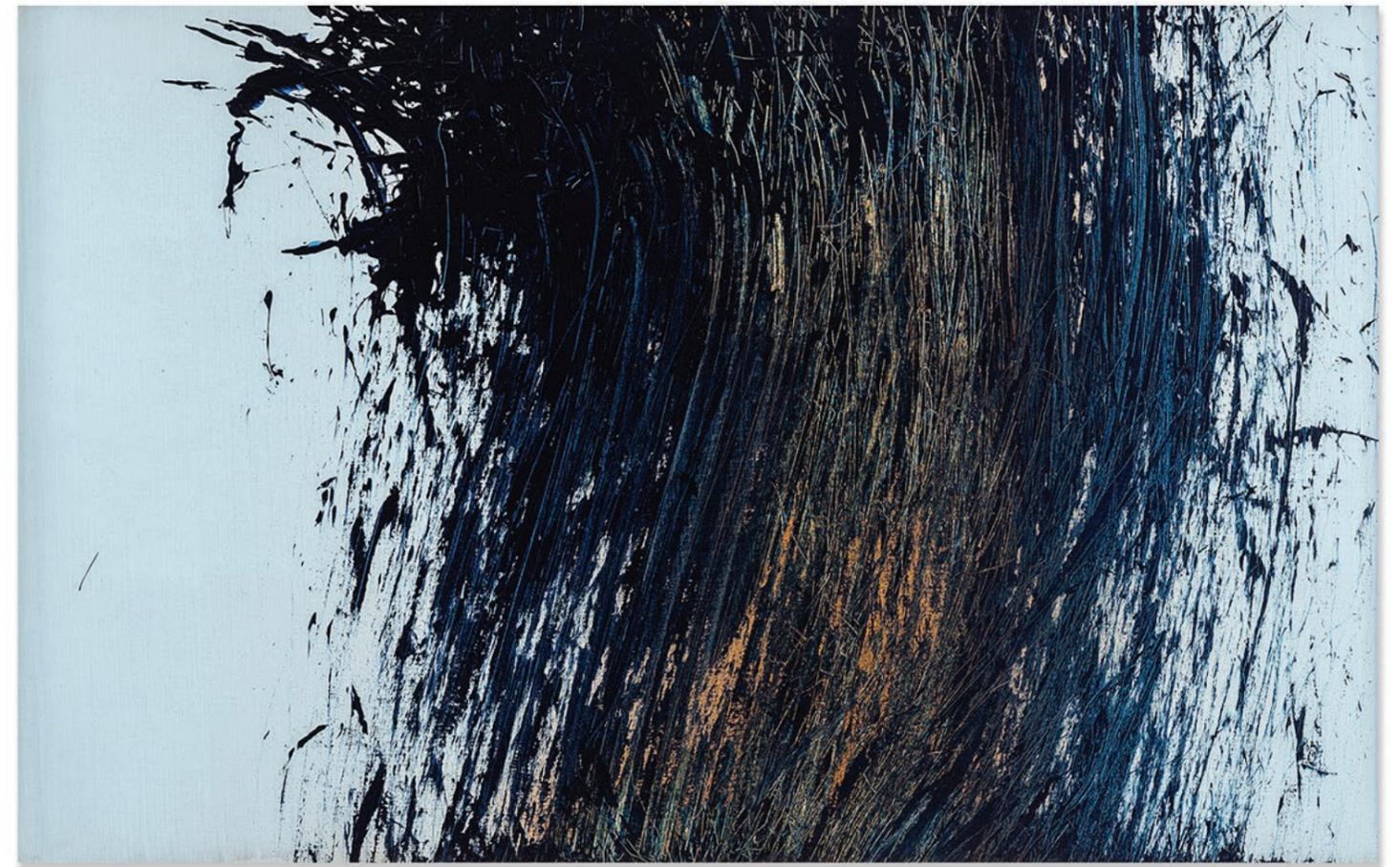


**T1984-H7**  
1984

**ulei pe pânză**  
oil on canvas

80 x 130 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



Marco Maggi  
1957 (Montevideo, Uruguay)

RO

Tenta birocratică și corporatistă a societății contemporane se face resimțită în lucrările neo-conceptualiste ale artistului urugvayan Marco Maggi. Maggi studiază gravura la New York, lucru care se răsfrânge ulterior în opera sa prin apetitul pentru procesualitate, repetiție dar și *glitch* ce intervine într-o structură dată. Micro-desene și micro-sculpturi incorporate în instalații de mari dimensiuni folosind obiecte uzuale – hârtii, folii de aluminiu, creioane, mere – transpun umoristic relații de putere, jocuri de cuvinte și aluzii vizuale. Recuzita lui este restrânsă parcă tocmai pentru a accentua mecanicizarea unei lumi. Faptul că Maggi recurge preponderent la serializarea unor elemente sau obiecte face parte din programul unui sistem în care există mici abateri de la normă dar în rest compulsivitatea ordinii primează. În seria creioanelor-arcuri, „săgețile” sunt îndreptate în interior, jocul secund al lucrării fiind reprezentat de proiecția umbrelor pe peretele unde e dispusă instalația.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

The bureaucratic and corporatist tendency of contemporary society features in the neo-conceptualist works of the Uruguayan artist Marco Maggi. Maggi studied engraving in New York, which later reflected in his work through his appetite for process, repetition, and glitch disrupting a given structure. Micro-drawings and micro-sculptures incorporated into large-scale installations made of everyday objects – papers, aluminum foil, pencils, apples – humorously transpose power relations, wordplay, and visual allusions. His toolkit seems limited precisely in order to highlight the world's mechanization. The fact that Maggi mainly operates by serializing certain elements or objects is part of a systemic program where small variations from the norm exist, but the compulsion of order reigns. In the pencil-spring series, the "arrows" point inward, the work's secondary gambit consisting of the projection of shadows on the wall where the installation is set up.

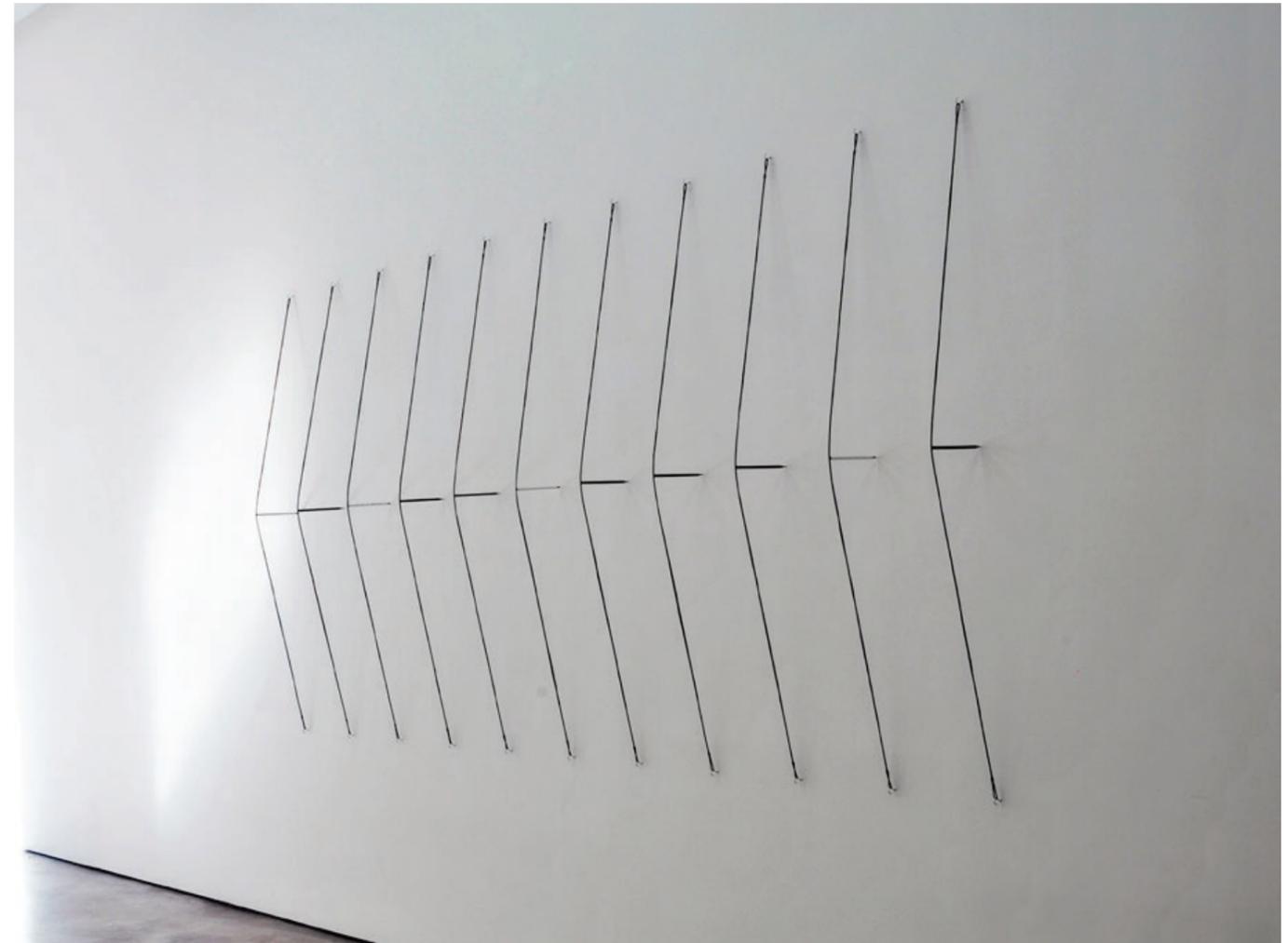
**Mașină de desenat (Unsprezece posibile puncte de pornire)**

Drawing Machine (Eleven Possible Starting Points)  
2015

**11 creioane PRISMACOLOR OF MEXICO în tensiune  
și 11 corzi de arc de 66" în tensiune, 22 ancore albe**  
11 PRISMACOLOR OF MEXICO pencils in tension  
and 11 bow strings of 66" in tension, 22 white anchors

dimensiuni variabile / varying dimensions

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



RO

Artistul francez François Morellet este cunoscut pentru maniera radicală în care aborda abstracția geometrică în picturile, sculpturile și instalațiile sale. Primele încercări ale lui Morellet în domeniul abstracției au luat forma unor serii de picturi în care linii suprapuse formau pătrate, triunghiuri și alte forme geometrice. Dorința de a produce ceea ce Morellet numea „lucrări sistematice”, lipsite de subiectivitate individuală, l-a asociat noilor forme de exprimare artistică care s-au articulat în anii '60, cum ar fi minimalismul. Fiecare dintre lucrările lui îmbină sistematizarea și hazardul, o premisă pe care el o exprima astfel: „Pentru a impune o limită a sensibilității mele ca «artist», am eliminat compoziția. Am eliminat și orice interes față de execuția lucrării și am aplicat riguros niște sisteme evidente, activate de hazard sau de participarea privitorului, care s-ar putea dezvolta productiv”. După 1970, limbajul lui a evoluat, iar spațiul în care este amplasată lucrarea a căpătat un rol din ce în ce mai important. De exemplu, *Rectangle (1x4) 8°, 98° avec la moitié de son périmètre, 0°, 90° (Dreptunghi (1x4) 8°, 98° cu jumătate din perimetrul lui, 0°, 90°, 1981)* și *Natură de oțel N° 48* (1991) își domină mediul înconjurător prin felul în care umbrele lucrărilor sunt proiectate asupra pereților pe care sunt dispuse.

## François Morellet

1926 (Chollet, Franța/ France)  
† 2016 (Chollet, Franța/ France)



Vezi lucrarea • See the work →

EN

The French artist François Morellet is known for his radical approach to geometric abstraction in his paintings, sculptures, and installations. Morellet's first forays into abstraction were characterized by a series of paintings in which intersecting lines give form to squares, triangles, and other geometrical shapes. The desire to produce, what Morellet described as “systematic works” freed from individual subjectivity, aligned him to new modes of artistic expression that came into being in the 1960s, such as minimalism. Each of his works sees the coming together of systematism and chance, a premise he sets out in the following terms: “In order to set a limit on my sensitivity as an ‘artist,’ I have eliminated composition. I have also removed all interest attaching to the execution of the work, and I have rigorously applied simple and obvious systems, activated through chance or the participation of the viewer, that could develop productively.” After 1970, his language evolved as the space in which a work is placed, taking on an increasingly important role. For example, in *Rectangle (1x4) 8°, 98° avec la moitié de son périmètre, 0°, 90° (Rectangle (1x4) 8°, 98° with half of its perimeter, 0°, 90°, 1981)* and *Steel life N 48* (1991), the works command their surroundings as their shadows are projected onto the walls on which they are hung.

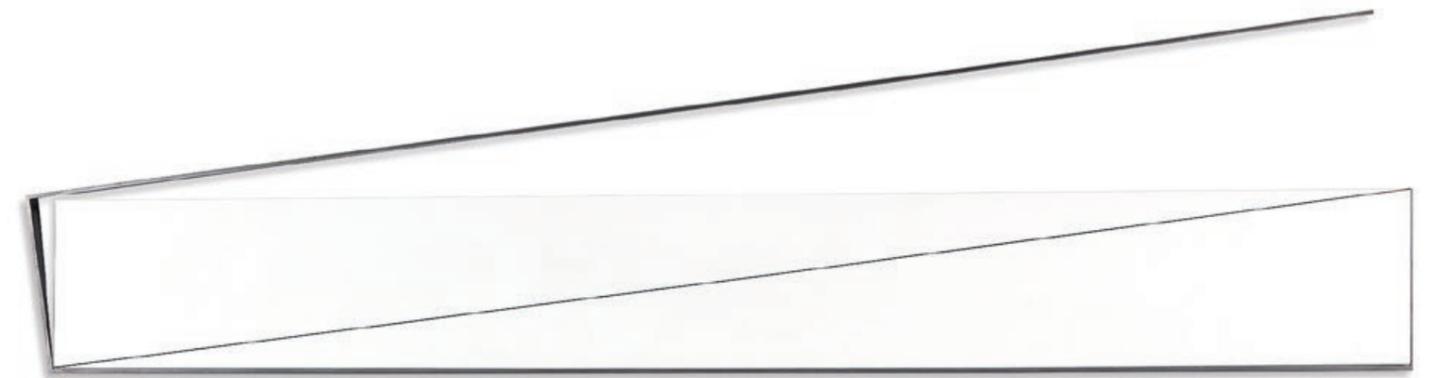


**Dreptunghi (1x4) 8°, 98° cu jumătate din pe-  
rimetrul lui, 0°, 90°**  
Rectangle (1x4) 8°, 98° with half its perimeter, 0°,  
90°  
1981

acrilic și construcție de metal pe pânză  
acrylic and metal construction on canvas

37 x 148 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



**Natură de oțel No. 48**  
Steel Life No. 48  
1991

acrilic și metal pe pânză  
acrylic and metal on canvas

90 x 102 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



## Erwin Wurm

1954 (Bruck an der Mur, Austria)

RO

Critica societății, a mentalității și a ipocriziei de după al Doilea Război Mondial în Austria ocupă un loc important în opera lui Erwin Wurm. Ingredientul prin care își transpune conceptualismul este umorul. Prin acesta, Wurm nu doar sancționează obiceiuri și convenții ci preschimbă realitatea înconjurătoare prin chiar obiectele care o compun, demonstrând ridicolul inerent al acestora. Haine, mobile, mașini, case sunt adesea supradimensionate, nu doar în virtutea persiflării consumerismului care mereu vrea mai mult și mai mare, ci pentru că acestea sunt în fond unități de măsură pe care omul contemporan și le dă sieși. Corpul uman se transformă la Wurm într-un anti-model sculptural, o persoană fără însușiri precum personajul scriitorului austriac Robert Musil.



Vezi lucrarea • See the work →

EN

Critiquing the society, attitudes, and hypocrisy of post-war Austria is central to Erwin Wurm's work. Humor is the key ingredient through which he transposes his conceptualism. Thus, Wurm doesn't just address mores and conventions, but also transforms surrounding reality through the very objects that populate it, demonstrating their inherent absurdity. Clothes, furniture, cars, houses are often oversized, not just to mock consumerism, which always desires something more and bigger, but also because they are, at the end of the day, the units of measurement that contemporary humans adopt for themselves. In Wurm's work, the human body becomes a sculptural anti-model, a person without qualities, like Austrian writer Robert Musil's protagonist.

**Fără titlu**  
Untitled  
1987

**metal pictat cu ulei**  
metal painted with oil paint

57 x 78.5 x 14 cm

Colecția MARE/ Muzeul de Artă Recentă  
MARE/ Museum of Recent Art collection



# Colophon

Editori/ Editors  
Dr. Flavia Frigeri  
Dr. Ioana Iuna Șerban

Design catalog/ Book Design  
Ciprian Ciuclea

Traducere/ Translation  
Maria Mălcică

Copyediting & Proofreading  
Maria Mălcică (română/ Romanian)  
Zeina Assaf (engleză/ English)

Documentare/ Documentation  
Izabella Kadar

Publicat de/ Published by



ISBN: 978-614-8035-82-1

First edition, 2025

© Kaph Books, 2025

© MARE, 2025

All rights reserved. The reproduction of this publication in whole or in part, in any form by any electronic, mechanical or other means, including photocopying or recording or in any information storage or retrieval system, is prohibited without the prior consent of the publisher and MARE.



## Copyrights

Magdalena Abakanowicz, *Three Figures*, © Courtesy of Foundation of Marta Magdalena Abakanowicz Kosmowska i Jan Kosmowski, Warsaw, Poland  
Tomma Abts, *Untitled #17*, Photograph Courtesy of Sotheby's, Inc. © 2025  
Etel Adnan, *Untitled*, photo credits: Courtesy of Sotheby's  
Harold Ancart, *Untitled*, © Harold Ancart. Courtesy of the artist and Gagosian  
Imre Bak, *Lanes I*, photo credits: archive of Virág Judit Gallery  
Max Bill, *4-Farbige Spur im Weiss*, photo credits: Courtesy of Sotheby's  
Daniel Buren, *Diptych*, photo credits: courtesy of Sotheby's  
André Butzer, *Untitled*, courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin | Paris | London, © 2025: André Butzer / André Butzer Archive, photo credits: def-image  
André Butzer, *Untitled*, courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin | Paris | London, © 2025: André Butzer / André Butzer Archive, photo credits: def-image  
Huguette Caland, *Composition*, © Courtesy of the Caland family, photo credits: Courtesy Ader auction house  
Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia*, photo credits: Pandolfini Casa d'Aste, Italy  
Edith Dekyndt, *Ogum 04*, photo credits: Alexandru Paul  
Olafur Eliasson, *Walk through wall*, © 2005 Olafur Eliasson, photo credits: Jens Ziehe  
Valie EXPORT, *Aktionhose – Genitalpanik, Motiv*, photo credits: Alexandru Paul  
Helmut Federle, *Basics on Composition VI*, photo credits: Courtesy of Sotheby's  
Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Natura*, photo credits: courtesy Robilant+Voena  
Günther Förg, *Untitled*, © 2024 Günther Förg, photo credits: Melissa Castro  
Günther Förg, *Untitled*, © Günther Förg, photo credits: Alexandru Paul  
Bernard Frize, *Range*, photo credits: Alexandru Paul  
Antony Gormley, *Feeling Material*, © Antony Gormley, photo credits: Stephen White & Co.  
Katharina Grosse, *Untitled*, photo credits: Jens Ziehe  
Katharina Grosse, *Untitled*, photo credits: Dorotheum Vienna, auction catalogue 16.05.2018  
Marcia Hafif, *Alizarin Crimson Light*, © Marcia Hafif Studio – Laguna Beach – California, USA, photo credits: Courtesy of Sotheby's  
Marcia Hafif, *Italian Painting #40*, © Marcia Hafif Studio – Laguna Beach – California, USA, photo credits: Alexandru Paul  
Peter Halley, *Optimized Input*, © Peter Halley  
Hans Hartung, *T1984-H7*, photo credits: Alexandru Paul

Christian Jankowski, *Castle in the Air - Windswept*, photo credits: Constantin Rusu  
Hans Josephsohn, *Half Figure*, © Hans Josephsohn, photo credits: Kesselhaus Josephsohn, St. Gallen  
Martin Kippenberger, *Onkel Bonbon*, © Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne  
Imi Knoebel, *Lina-Liza-Strasse 10*, photo credits: Ivo Faber  
Jannis Kounellis, *Untitled*, photo credits: Courtesy of Sotheby's  
Sol LeWitt, *Horizontal Lines, Black on Color*, photo credits: Christie's Images / Bridgeman Images  
Richard Long, *Green Slate Spiral*, © Richard Long. All Rights Reserved, DACS 2025, photo credits: Christie's Images / Bridgeman Images  
Markus Lüpertz, *Heilige Nacht*, photo credits: Courtesy of Galerie Lelong & Co.  
Marco Maggi, *Drawing Machine (Eleven Possible Starting Points)*, © Marco Maggi. Courtesy of Cayón, Madrid/Manila/Menorca  
Georges Mathieu, *Sébastien, comte de Montecuculi, tiré à quatre chevaux*, photo credits: Dorotheum Vienna, auction catalogue 05.06.2019  
François Morellet, *Rectangle (1x4) 8°, 98° avec la moitié de son périmètre, 0°, 90°*, photo credits: Germann Auction House Zurich  
François Morellet, *Steel Life No 48*, photo credits: Galerie Kornfeld, Bern  
Hermann Nitsch, *Ohne Titel (Aktionsrelikt, 83. Aktion, Wiener Secession 15. März 1987)*, photo credits: Klaus-Dieter Weber / studio-weber.at  
Hermann Nitsch, *Schüttbild*, photo credits: Christie's Images / Bridgeman Images  
Kenneth Noland, *Twenty Times*, photo credits: Christie's Images / Bridgeman Images  
A.R. Penck, *Soldato moderno*, photo credits: Dorotheum Vienna, auction catalogue 22.11.2017  
Michelangelo Pistoletto, *Specchio bianco/ Specchio nero*, photo credits: Brice Vandermeeren  
Fiona Rae, *Flare*, © Fiona Rae. All Rights Reserved, DACS 2025  
Arnulf Rainer, *Untitled*, © Arnulf Rainer, photo credits: Dorotheum Vienna, auction catalogue 01.06.2022  
Gerwald Rockenschau, *Untitled*, © Gerwald Rockenschau, photo credits: Dorotheum Vienna, auction catalogue 27.11.2018  
Sean Scully, *Horizontal Vertical*, © Sean Scully, Photograph Courtesy of Sotheby's, Inc. © 2025  
Richard Serra, *Untitled*, photo credits: Christie's Images / Bridgeman Images  
Franciszka Themerson, *Niké*, © Franciszka Themerson Estate  
Mark Tobey, *Untitled (Ritualistic Space)*, photo credits: Alexandru Paul  
Mark Tobey, *Untitled (Sumi)*, photo credits: Alexandru Paul  
Erwin Wurm, *Untitled*, photo credits: Klaus-Dieter Weber / studio-weber.at



Parteneri / Partners

NEPI  
ROCKCASTLE

ploom

 **VOXA**

 **GOETHE  
INSTITUT**

Parteneri media / Media Partners

**RADIO  
GUERRILLA**<sup>TM</sup>  
DOUĂZECIDEANI

euro  
news.  
ROMÂNIA

**Biz**<sup>®</sup>

**URBAN.RO**

Haute  
CULTURE

