

# REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT NEOEXPRESIONISMUL ÎN PICTURĂ.

## RAPELURI CREATIVE

DOCTORAND

IROAIE RUS ANDREEA MONICA

COORDONATOR

PROFESOR DR. ALEXANDRA RUS

Introducerii și unei selecții a câtorva definiții date expresionismului, le urmează prezentarea surselor expresionismului. Plasate în context istoric, rădăcinile expresionismului pot fi legate de victoria de la 1871, când se instituie în școli *necesitatea supremă a disciplinei*. Schimbările au apărut cu revoluția industrială târzie, dramaticul exod al țăranilor plecați la oraș. Cauzele orientărilor în arta expresionistă trebuie căutate în atitudinea militantă, crezul social afirmat cu hotărâre, misticismul și decepționismul. Dintre scrierile literare și filosofice deosebit de importante, cele ale lui Nietzsche exercită o *seducătoare atracție* deoarece privesc arta germană ca decadentă și propun exaltarea creativității. În același timp consideră instinctul superior moralității. *Arta exotică*, adică cea din afara culturii europene clasice și din afara culturii clasice a Orientului prezintă analogie cu arta copiilor mici prin desenul ideoplastic. Desenele „roentgen” întâlnite în paleolitic, deformările afective, întâlnite și la egipteni sunt preluate de expresioniști. Masca unul din obiectele culturii africane în care găsim exprimate cele mai puternice sentimente umane aduse la apogeu influențează arta expresioniștilor. E.H.Gombrich consideră referitor la **arta romanică**, ca pe un pas important realizat în artă, renunțarea complet, la *orice ambiție de a realiza lucrurile prin imitarea naturii*. Aceasta a creat o punte de legătură cu generațiile de artiști ale secolelor al XIX-lea și al XX-lea. **Goticul** artei create în țările germanice, în general *era menit să realizeze imposibilul, legând*

*materia de spirit, masa de spațiul gol, naturalul de supranatural, inspirația de aspirație, finitul de infinit. Redescoperirea* goticului medieval german vine în întâmpinarea a ceea ce expresioniștii numeau și își imaginau ca fiind *pura, autentică, artă vitală*.<sup>1</sup> **Matthias Grünewald** pictează „Retablul de la Isenheim” (1512/1515), de o mare importanță pentru expresioniștii germani ilustrativă pentru „*calitatea expresivității artei germane*”, finalitatea operei fiind fervoarea și nu repaosul. Problema secretului existenței prin imagine, dilema frumosului ca și „*clarobscurul colorat*” leagă opera sa de cea a expresioniștilor. Pe **Hireronymus Bosch** teme precum Moartea, Teama, Distrugerea, Groaza în lumea omului, descompunerea morală (în „*Lenea*”), anormalul hibrid, anorganicul transformat în organic, „*cadrajul*” înțeles în sens fotografic, explorarea interiorului moral, îl aduc foarte aproape de artiștii moderni. La **Lucas Cranach cel Bătrân** (1472-1553) urâtenia este considerată o însușire „*specific omenească*”. În „*Răstignirea*” (1502) de exemplu, păstrează intenția deformării caricaturale. O directă influență din „*Venus*” a lui Cranach, pictată în 1532, întâlnim la Kirchner în „*Nud stând cu pălărie*”. **Jorg Ratgeb** (c.1480-1526) este un maestru al „*satirei imaginative*” la care urâtenia apare sinonimă cu diformitatea morală. A vizat stările social-politice. („*Învierea*”) **Albrecht Altdorfer** (1480-1548) Înfățișează suferința dar fără „*exacerbarea sentimentelor*”, cu un acut sentiment al realității. Natura participă „*la drama umană epic desfășurată*” învecinată prin reprezentare oarecum cu pictura romantică. („*Legenda Sf. Florian*”, 1525). **Pieter Bruegel cel Bătrân** (1525/1530-1569), cuprinde psihologia timpului „*care vădea stări de gând contrastante: misticism și rațiune, limpezime de cuget și tremur confuz de simțire, supunere la realitate sau evadare în fantezie și arbitrar*”.<sup>2</sup> Teme precum destinul implacabil, sentimentul morții, drama izolării umane care ajunge până la neliniște și părăsire, drama neputinței și deznădejdiei umane dar și „*sentimentul cosmic al izolării umane*”, stridența strigătului omenesc, pe care o regăsim și la Munch dar și satira socială, răspunsul la teroarea spaniolă, tema

---

<sup>1</sup> Ashley Bassie, Expressionism, p.28

<sup>2</sup> Ion Biberi, Bruegel, p.8

nebuliei sunt prezente și la artiștii expresioniști. Fascinația expresionistă germană se regăsește și în folosirea intensă a gravurii în lemn de către **Albrecht Dürer** (1471-1528) devenită pentru artiștii din „*Die Brücke*” vehiculul ideal pentru „*expresivitate, desen îndrăzneț și lucru imediat*”.<sup>3</sup> Convulsia tragică de nivel expresionist regăsită la fel de intens la Munch în „*Tânăra fată și moartea*” este prezentă în lucrări ca „*Violul*” (1494), „*Femeia cu trena purtată de moarte*” (1500-1502), „*Armoariile cu țeastă de mort*” (1503). De estetica modernă îl apropie și părerile referitoare la relativitatea frumosului. („*Avariția*”, 1507) La **El Greco** „*mișcarea intensă, marea virtuozitate tehnică și profunda cunoaștere a omului*”<sup>4</sup>, există prin împletirea viziunii cu realitatea.<sup>5</sup> Unghiul de analiză inedit este cel de autocunoaștere și analiză a condiției umane. Cu expresionismul ar putea avea în comun teama de necunoscut și de descoperire a propriilor neliniști și trăiri abisale pe care le transmite opera sa. Expresionismul german se află în continuarea esteticii **romantismului**, prin picturi libere, pline de vigoare, prin exprimarea manifestă a sentimentului fricii. **Giambattista Piranesi** (1720-1778), vizionar preromantic, după 1755 a ilustrat imagistica fricii în „*Temnițele imaginare*”. Kenneth Clark consideră că „*temerile și frustrările temnițelor lui Piranesi*” ne sunt comune și recunoaște în fabricile și căile ferate ale secolului al XIX-lea stările de melancolie piranesiană, considerându-le „*temnițele societății industriale*”. În cazul lui **Théodore Géricault** în „*Pluta meduzei*” drama unui eveniment întâmplat îndepărtează „*receea artă eroică*”. Apare disputa între întâietatea culorii asupra desenului, arta metodică și arta bazată pe instinct și pasiune, între calmul evocat în pictură și efectele dramatice, puternice. **Eugène Delacroix** (1798-1863) introduce „*atmosfera de întuneric și teroare*”, exprimă drama umană, anxietatea, durerea fizică, boala, moartea în dimensiuni impunătoare, în „*domeniul realului și al sublimului cotidian*”. Trece „*de la arta expresiei*

---

<sup>3</sup> Ashley Bassie, Expressionism, p.37

<sup>4</sup> Andras Szekely, Pictura spaniolă, p.25

<sup>5</sup> După părerea lui Julius Meier-Graefe (critic de artă german, 1867-1935), din A.Szekely, Pictura spaniolă, pp. 28-29

*plastice la aceea a expresiei cromatice.*"<sup>6</sup> Tehnica este în slujba „*limbajului sufletului*". De aici „*descind*” artiști diferiți precum Van Gogh, Cézanne, Renoir, Bonnard, Matisse. În Germania romanticii au reacționat la momentul istoric și au avut o conștiință a „*neîmplinirii și a dramei existenței umane*". „*Atmosferizarea*” devine mai importantă decât alegoriile și simbolurile. Spiritul romantismului german a pătruns până la artiștii expresioniști germani care „*au considerat că trebuie să renunțe la tradițiile spirituale ale iluminismului raționalist*”<sup>7</sup> prin **Caspar David Friedrich** (1774-1840) spre exemplu, care în „*Altarul din Tetschen*” deturneză sensul unui peisaj în sensul unei picturi de altar în care simbolul creștin este absorbit în decorul natural. Realizează „*portretul unui peisaj*”. La **Heinrich Füßli** (1741-1825), elvețian, frica a devenit subiectul unei preferințe aparte și influențează evident opera lui Munch. **Francisco Goya y Lucientes** (1746-1828) A influențat impresionismul și expresionismul care îl consideră deopotrivă precursorul lor.<sup>8</sup> Evoluția sa este generată de nefericirea personală și de tragedia poporului său. Frescele din Quinta del Sordo au o cromatică deosebit de sumbră, („*Saturn devorându-și copiii*”). Imagistica scenelor supranaturale au ca numitor comun „*limbajul universal al fricii*”. Libertatea extraordinară cu care sunt lucrate aceste tablouri particulare se pare că nu a mai fost egalată până în perioada expresionistă. **William Blake** (1757-1827), „*Privea orice fenomen natural ca pe ceva supranatural*”<sup>9</sup> și își învâluie opera cu un aer de clarviziune și poezie. Este un admirator al artei gotice, considerând-o „*vie*”, spre deosebire de cea greacă, „*matematică*”. „*Urizen*” prezintă ceea ce ura cel mai mult: „*definirea, restricția, măsurarea, materialismul*”. **William Turner** (1775-1851) Privește natura pesimist și catastrofic. În „*Ploaie, abur, viteză*”, subiectele erei industriale care tocmai se năștea sub ochii lui se potrivesc foarte bine cu stilul și cu pesimismul său. Eliberarea culorii a însemnat o victorie a iraționalului.

---

<sup>6</sup> Gheorghe Ghițescu, Antropologie artistică, Vol. II, p.68

<sup>7</sup> Idem, p.25

<sup>8</sup> Andras Szekely, Pictura spaniolă, p 43

<sup>9</sup> Idem, p.80

**Artiști ce aparțin secolului al XIX-lea și începutului secolului al XX-lea.** Secolul al XIX-lea, a pregătit prin ruptura cu tradiția, arta secolului următor, și implicit apariția expresionismului. Gombrich constată că erau căutați oameni ale căror opere să manifeste în mod vădit sinceritate totală, care să nu se mulțumească cu efecte împrumutate și la care fiecare trăsătură de penel să se potrivească cu propria conștiință. **Honoré-Victorien Daumier** (1808-1879) Abordează desenul social și politic, pictural, dinamic, cu „*forme deschise*”, de tip instantaneu fotografic, cu ajutorul clarobscurului. Pătrunde psihologic personajele („*Saltimbancii*”). Seria legată de Don Quijote prin „*stilizare, colorit, tușă, atmosferă și expresivitate*” conservă prima impresie, apropiindu-se de arta modernă. „*Este precursor al expresioniștilor europeni prin exagerarea caracterului fizic al individului*”.<sup>10</sup> **Edouard Manet** (1832-1883) Litografia „*Curse la Longchamp*”(1865), dă naștere unor forme într-o masă confuză, ca și impresia de lumină și viteză. Este un exemplu al refuzului lui Manet de a se lăsa influențat de forme pentru a reprezenta ceea ce vedea cu adevărat, consideră Gombrich. **Camille Pissarro** (1830-1903) comunică, „*esența viziunii pictorului*”, cu aliați importanți fotografia și stampa japoneză. Artiștii descoperă „*o tradiție străină regulilor și clișeele academice, de care încercau să scape*”. Sfârșitul secolului al XIX-lea a generat tendințele ce formează „*arta modernă*”. I-a făcut pe unii artiști să aibă semne de întrebare și să caute schimbări. Ceea ce a sacrificat **Paul Cézanne** (1839-1906) în pictura sa, „*corectitudinea conturilor*”, pentru a da impresia unui spațiu solid, a dus la adevărate cotituri în istoria artelor. **Georges Seurat** (1859-1891), prin abordarea problemei impresioniste aproape matematic, a simplificat formele, pentru a compensa complexitatea tehnicii sale „*căutând scheme inedite și expresive*”.<sup>11</sup> **Vincent van Gogh** (1853-1890) creează o artă în care exprimă emoția. Tușa ne dezvăluie starea sa de spirit, renunță la „*imitarea naturii*” ca scop al artei picturale, sacrifică „*corectitudinea*” formei pentru a exprima emoția, elementul expresionist este reprezentat de starea de agitare și dramatismul compozițiilor

---

<sup>10</sup> E. H. Gombrich, Istoria artei, p.517

<sup>11</sup> Idem, p.549

ca în perioada „*flamboaiantă*”. **Paul Gauguin** (1843-1903) în insulele Pacificului, îmbină spiritul indigenilor, simplitatea formelor și a culorilor în tonuri intense pe suprafețe mari, realizând o pictură cu „*aspect sălbatic și primitiv*”. Opera sa are puncte de plecare pentru curente artistice precum fovismul și abstracția lirică. **Henri de Toulouse-Lautrec** (1864-1901) se apropie de expresionism prin „*pasiunea pentru caracterul unui chip, al unui trup, al unui spectacol oarecare și tratarea cvasi-caricaturală prin care îl exagerează sau și mai mult îl exacerbează*”.<sup>12</sup> Domeniul predilect al **Suzannei Valadon** (1865-1938) este cel uman ca și cel al expresioniștilor. „*Pictesz oameni pentru a învăța să-i cunosc*” spune artista. **Maurice Utrillo** (1883-1955) caută în portretele caselor sărmane, *expresia a cărei vulgaritate sordidă se înobilează prin poezie*. La **Henri Rousseau** (1844-1910) imaginea fantastică, tâșnită din vis de fapt, în sensibilitatea noastră este un egal al lumii noastre. Temele cultivate sunt cea a vânătorii (a omorului), furtuna, tema iluminărilor, tema visului. După unii critici<sup>13</sup>, **James Ensor** (1860-1949) devine un precursor al expresionismului european prin marile teme ce pot fi analizate prin *raportarea la personaj, la subiectivitatea sa exacerbată, dar în același timp și prin raportarea la evenimente*. Îl preocupă satira politică și socială, burghezia, personalitatea lui pare a fi proiectată în cea a lui Hristos. Criza de identitate, dedublarea, apar exprimate prin importanța crescândă a măștii iar tema umbrei exprimă ignoranța personajelor dominate de destin. **Edvard Munch** (1863-1944) pictor norvegian, exprimă reminescentele durerilor sale din trecut prin distorsiune și sinteză.<sup>14</sup> Obsesiile sale, cea a nopților albe, a solitudinii teribile a individului, a naufragiului moral, a demenței și a morții într-o pictură neliniștită, torturată de anxietate la auzul „*marelui strigăt din sânul naturii*”, anunță deja mișcarea expresionistă. Munch pune accentul pe iluminarea universului lăuntric, pe expresie. Expoziția personală din 1892 de la Berlin, contribuie la cristalizarea mișcării expresioniste. Litografia „*Strigătul*” din

---

<sup>12</sup> Ashley Bassie, Expressionism, p.51

<sup>13</sup> Consideră Constantin Prut în „Dicționar de artă modernă” pp.135-136

<sup>14</sup> Apreciere aparținând lui Constantin Prut în Dicționar de artă modernă, p.313

1895 devine simbolul expresionismului, definit ca „*strigătul omului solitar*“.

**Ferdinand Hodler** (1853-1918) (Elveția) este un expresionist fără știrea sa (după părerea lui Dan Grigorescu), îmbină realul cu simbolicul și acordă lumii interioare mai multă importanță decât celei exterioare. **Paula Modersohn-Becker** (1806-1907) Evită sentimentalismul, vede lumea și lucrurile din jurul ei ca „*mărețe în simplitatea lor*”, „*obținând astfel un vocabular (...) prin care obiectele și senzațiile pot fi descrise*” („*Autoportret cu camelie*”) consideră Gombrich. **Käthe Kollwitz** (1867-1945) prefigurează estetica expresionistă prin redarea conflictului social ascuțit, folosind tehnici de grafică tradițională cu compasiune față de cei săraci și oprimați. Faptul că ia parte direct la suferința oamenilor o apropie de expresioniști. În spiritul expresionismului german se găsesc contrastele violente de alb și negru, „*tensiunea figurilor, gesturilor*”.

**Lovis Corinth** (1858–1925) este considerat unul dintre „*declanșatorii exploziei expresioniste prin arta impregnată de o senzualitate provocată și de un sentiment tragic al fatalității*.”<sup>15</sup> **Ernst Barlach** (1870-1938), artist independent, folosind „*stilizarea lineară și fizionomia gotice*”<sup>16</sup> deplânge nefericirea umanității și exprimă o concentrare tragică a formelor. Și în gravură folosește aceeași simplificare uneori până la geometrizare.

În capitolul următor am prezentat expresionismul și neoexpresionismul în pictură. În prima parte am urmărit evoluția mișcării expresioniste germane începând cu grupul „*Puntea*”, continuând cu „*Călărețul Albastru*”, reprezentanții acestora și evoluțiile lor ulterioare precum și sfârșitul mișcării expresioniste germane. **Die Brücke (Puntea)** Apare în 1905 la Dresda. Membrii fondatori sunt Kirchner, Heckel, Bleyl, Schmidt-Rottluff. În 1906 aderă la grup Max Pechstein (1881-1955), Emil Nolde (Emil Hansen, 1867-1956), Cuno Amiet (1868-1961) (din Elveția), Axel Gallen-Kallela (1865-1931) (finlandez). Reprezentanți sunt și Oskar Kokoschka (1886-1980) și Otto Mueller (1874-1930). Revista „*Der Sturm*” („*Furtuna*”) popularizează noua direcție artistică. În 1911 „*Die Brücke*” se stabilește la Berlin iar în 1913 „*Die Brücke*” este

---

<sup>15</sup> Gheorghe Ghițescu, Antropologie artistică, vol II, p.149

<sup>16</sup> Dan Grigorescu, Expresionismul, p.96

desființat oficial. Trăsăturile caracteristice ale picturii acestei mișcări sunt explozia formei sub impulsul unor forțe inconștiente, obsedante, incandescența culorii, irealismul imaginii, alierea grotescului cu sublimul, semnul grafic „*greu și brutal*”. În opere se prevestește catastrofa socială și se caută adevărul în universul interior ca o încercare de apărare împotriva alcătuirii strâmbe a lumii din afară.<sup>17</sup> Artiștii folosesc socialul pentru a aduce în discuție „*valorile umane*”. Gombrich remarcă că devine aproape o fală pentru expresioniști să evite tot ceea ce pare atrăgător și că aceștia doresc să „*șocheze suficiența reală sau imaginară a burghezului*”.<sup>18</sup> În continuare am prezentat pe scurt evoluția artistică ulterioară a acestor artiști. O altă grupare importantă este ***Der Blaue Reiter*** înființată în 1911 în München, ce susține că „*sfera artei se deosebește net de cea a naturii și că determinarea formelor artistice depinde exclusiv de impulsurile interioare ale subiectului*”.<sup>19</sup> Trăsăturile stilului comun ar fi suprafețe largi, riguros despărțite, culori arzătoare, prevestitoare ale primăverii, dorința de comuniune cu natura, obosiți fiind de viața citadină. După apariția cărții-manifest, un anuar pregătit de Kandinsky și Marc, numit „*Der Blaue Reiter*”, în ianuarie 1911 se deschide prima expoziție *Der Blaue Reiter* la München, urmată de a doua expoziție în 1912. Războiul face ca în 1914 grupul să se destrame. Locul acestei grupări în cadrul culturii europene a vremii trebuie privit ca fiind în raport și în antiteză cu cubismul, căruia îi recunoaște acțiunea de înnoire dar îi contestă, „*ca o limită*”, baza raționalistă și implicit realistă. Lucrările „*Problema formei în gotic*” a lui Wilhelm Worringer și „*Spiritualul în artă*” al lui Kandinsky sunt importante pentru dezvoltarea expresionismului. Expresionismul încetează să fie violență și tensiune tragică, pasiune tulbure și dureroasă ca la pictorii din „*Puntea*”. Se aderă la principii teoretice, la preocuparea consecventă pentru stabilirea funcției expresive a culorii. Ceea ce au în comun *Die Brücke* și *Der Blaue Reiter* este „*convingerea că arta poate*

---

<sup>17</sup> Dan Grigorescu, *Expresionismul*, p.46

<sup>18</sup> E.H. Gombrich, *O istorie a artei*, p.200

<sup>19</sup> Giulio Argan, *Arta modernă*, p.52

*exprima un adevăr uman intrinsec și poate readuce sens în viața oamenilor*<sup>20</sup> **Alexei von Jawlensky** (1864-1941), **August Macke** (1887-1914) un vizual pur, ce consideră că *”Cel mai frumos scop al nostru este să găsim energiile culorilor, care pot făuri spațiul, și să nu ne mulțumim cu un clarobscur lipsit de viață”* (Constantin Prut, „Dicționar de artă modernă”), **Alfred Kubin** (1877-1959) cu o operă document a dramelor care i-au tulburat viața (moartea celor dragi) ca și al „nevoii de visare”, **Franz Marc** (1870-1916), ce trăiește trei experiențe: a vieții, a cetățeanului și pe cea a artistului și hotărăște să *„Nu mai picteze decât ceea ce este cel mai simplu, pentru că numai în aceasta zace simbolicul, patosul și tainicul în natură”*.<sup>21</sup>, **Wassily Kandinsky** (1866-1944), de origine rusă, ce aspiră la o regenerare a artei prin intermediul unei picturi de pură *„spiritualitate”*<sup>22</sup>, influențat și de descoperirile științifice de ultimă oră, asociind dezintegrarea atomului dezintegrării lumii întregi, cu o gramatică a picturii edificată nu prin legi fizice ca în cubism ci pe baza legilor interioare, *„legilor sufletești”* și **Paul Klee** (1879-1940) prezență fulgurantă în expresionism, ce privește expresionismul ca pe un tărâm al artei în care artiștii își caută expresia personalității lor, pentru care *„Arta nu reproduce vizibilul ci face vizibil”*, descoperă astfel *„adevărata natură a lucrurilor”*, sunt reprezentanți ai acestei grupări artistice.

### **SFÂRȘITUL MIȘCĂRII EXPRESIONISTE GERMANE**

Reacția anti-expresionistă nu este o luptă împotriva unui curent cu numeroase ramificații ci încercarea de a acredita o altă stare de spirit care să se opună dureroaselor investigații ale vieții lăuntrice și ale existenței sociale, propuse de expresionism. Atacurile împotriva esteticii expresionismului au început de prin 1920, când G. F. Hartlaub, directorul muzeului din Mannheim acuză această artă de *„faliment”* și nu întrevide posibilitatea dezvoltării artei germane în sensul indicat de expresionism. O nouă grupare se formează sub denumirea de *Noua obiectivitate*, nume sub care G. F. Hartlaub prezintă într-o

---

<sup>20</sup> Little Stephen, ”isme...să înțelegem arta”, p.105

<sup>21</sup> Franz Marc, Însemnări, p.190

<sup>22</sup> E.H. Gombrich, O istorie a artei, p.201

expoziție din 1923 la Kunsthalle din Mannheim o direcție realistă a artei germane. În estetica acestei grupări, ceea ce este mai valoros a fost reprezentat de artiști precum Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann care au o atitudine umanistă. Ei condamnă, în numele unor idei sociale, încercările de a escamota adevărul și prezintă realele pericole sociale: foamea, teroarea, războiul. Acești artiști sunt *”unii dintre cei mai dezamăgiți și lipsiți de iluzii expresioniști”*.<sup>23</sup> Venirea lui Hitler la putere, adus de burghezia germană, va aduce după sine întreruperea evoluției formelor de artă modernă. Această artă este declarată proscrisă în numele *„purității rasei germane”*. Dix este arestat, Gropius, Grosz și Thomas Mann pleacă în Statele Unite, Beckmann în Olanda, Klee în Elveția, Rohlf și Barlach mor în mizerie, Zweig se sinucide în America Latină, Max Ernst este arestat de poliția din Vichi, Karl Einstein, critic de artă, se sinucide în Guyana Franceză, Herwarth Walden, susținătorul începuturilor expresioniste, dispare în 1933 și nu se mai știe nimic de el. După război, cu excepția lui Nolde, reprezentanții expresionismului evoluează spre fauvism sau neoromantism de factură mistică precum Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Dix etc. Unii dintre artiștii rămași în emigrație sunt consecvenți expresionismului (Kirchner în Elveția, Kandinsky în Franța, Beckmann în Statele Unite, Kokoschka în Anglia, Elveția). Aceștia și prestigiul mișcării au făcut ca *„ideile expresioniste să rodească (e drept adesea modificate) în alte țări”*.

În continuare am prezentat o parte dintre artiștii care s-au manifestat ca prezențe expresioniste în afara Germaniei.

În **AUSTRIA Oscar Kokoschka** (1886-1980) este un bun cunoscător al modelului, dezvăluind universul sufletesc al acestuia. Principalul mijloc de expresie folosit în prima fază este *„tușa cu caracter grafic”*.<sup>24</sup> Lucrările pictate în anii 1924-1931 sunt privite prin *„exaltarea mistuitoare a omului așezat în natură”*, se implică *afectiv* în peisaje și realizează unul din dezideratele expresionismului, acela de a face din fiecare lucrare, indiferent de tema tratată,

---

<sup>23</sup> Dan Grigorescu, Istoria unei generații pierdute, p.244

<sup>24</sup> Constantin Prut, Dicționar de artă modernă, p.230

un autoportret. La **Anton Kolig** (1886-1950) subiectele simbolice, narative, pe care le adoptă, vor avea ca personaj *omul*. După război fiorul extatic și „*emoția mistică a contopirii cu divinitatea*”<sup>25</sup> se întâlnesc în expresionismul din cadrul lucrărilor sale. **Egon Schiele** (1890-1918), Protestează împotriva urâteniei și vulgarității vieții citadine. Tipic pentru expresionismul austriac se manifestă prin *sentimentul de neliniște* manifestat atât grafic cât și cromatic.<sup>26</sup>

În **BELGIA** Pentru **Constant Permeke** (1886-1952) arta „*era creată în numele protestului contra filistinismului, a industrializării dezumanizate, a tot ceea ce se declara împotriva naturii și a legilor ei*”<sup>27</sup> cu vocație pentru realitatea socială<sup>28</sup>, într-o imagine apăsătoare. Pe **Gustave de Smet** (1877-1943) după 1922 îl găsim aderat la expresionism prin compoziții ce dau impresia unui „*decor infantil*”. **Frans Masereel** (1889-1972) apare ca un „*neclintit luptător împotriva asupririi și războiului, un apărător convins al demnității umane*”. Tema caracteristică lui este tema personalității, tema eroului, *un om care se rătăcește, cade, devine o victimă, dar învață, înțelege lucrurile, iubește și luptă*. **Edgard Tytgat** (1879-1957). Pictează folosind formele simplificate, culoarea decantată, ca în „*Poveste cu păpuși*”, într-o „*lume a marionetelor... dramele sunt trăite cu candoare*”.<sup>29</sup> **Joseph Kutter**, luxemburghez, (1894-1941), evocă tristețea gravă a existenței. În portretele de clovni apare o suferință ascunsă sub masca grotescului. Peisajele sunt și ele neliniștitoare, aspre, dezolante.

**FRANȚA Primul val expresionist în Franța** este reprezentat de **Georges Rouault** (1871-1958) ce „*resimte o dureroasă și imensă compătimire pentru omenirea suferindă*”. De un „*expresionism rece*” pare a fi opera lui **Pablo Picasso** (1881-1973) dintre anii 1900-1906, **Amedeo Modigliani** (1884-1920) este considerat expresionist în tratarea modelului ca și în indiferența față de ceea ce nu este uman, în preferința pentru oamenii umili, deznădejdea, tristețea,

---

<sup>25</sup> Constantin Prut, Dicționar de artă modernă, p.152

<sup>26</sup> Idem, p.397

<sup>27</sup> Dan Grigorescu, Expresionismul, p.157

<sup>28</sup> Constantin Prut, Dicționar de artă modernă, p.349

<sup>29</sup> Dan Grigorescu, Expresionismul, p.163

senzualitatea cerebrală și dezamăgită a nudurilor, melancolia portretelor. **Al doilea val expresionist în Franța** este reprezentat de **Chaim Soutine** (1893-1943) în teme precum peisaje, portrete transformate într-un fel de „*corp vegetal monstruos*”, naturi moarte în care caută să regăsească „*germenii înnoirii și ai învierii*”<sup>30</sup>, **Marc Chagall** (1887-1985) la care răzbate „*patosul milei*”, **Marcel Gromaire** (1872-1971) și **Edouard Goerg** (1893-1969) ce au comune subiectele în care tratează omul ca o replică la intelectualismul și lipsa de umanitate a cubismului. Totul este grevat „*pe un univers sumbru și tern*”, ocruri, griuri fumurii. Mesajul transmis este legat de ceea ce simt în fața omului, a societății, a naturii, a soartei și anume frică, milă, neliniște, grupul de artiști tineri care se afirmaseră sub titulatura de „**Forces Nouvelles**”: **Robert Humblot** (1907-1962), **Georges Rohner** (1913-2000), **Henri Heraut** (1894-1982) din 1939 răspunde la două tendințe neorealiste și expresioniste. Practică în arta lor perspectiva, modeleul, clarobscurul întorcându-se la trecut. Picturile înfățișează umanul și durerosul, groaza și frica specifică anilor 1936 dublu alimentată de amintirea trecutului și de atitudinea că nu se poate face nimic pentru a opri intensificarea acestui sentiment, **André Marchand** (1907-1998) care dă întâietate desenului asupra culorii, formei asupra atmosferei și compoziției asupra execuției. Armonia merge de la cenușiu la albastru. După eliberare expresionismul a îmbrăcat o nouă formă în „*Ostaticul*” sau „*Crist pe cruce*”, cu un mesaj al durerii *căutarea caracterului, expresiei exagerate, pateticul sunt obținute prin mijloace mai puțin sobre*.<sup>31</sup>, **Francis Gruber** (1912-1948) creează alegorii transparente despre eșecuri, nenorociri, tristeți, figuri statice meditative, marile păduri despuiate plăsmuite în afara timpului. Revoluția lui este cu totul interioară. Forma conține aspectul unei sculpturi gotice, urma pensulei accentuează expresia. **ITALIA** este reprezentată de **Lorenzo Viani** (1882-1936) ce are o artă nonconformistă, apropiată la început de viața mizeră a „*umiliților și obidiților*” într-un limbaj aspru și asemănător cu al artiștilor din grupul *Puntea*, **Ottone Rossai** (1895-1957) care pictează o lume a pustiului sufletesc pe

---

<sup>30</sup> Jacques Lassaigne, Pictori pe care i-am cunoscut, p.109

<sup>31</sup> Idem, p.59

un decor mohorât, folosind o paletă sobră, tonuri gri de cenușă, **Mario Sironi** (1895-1961) cu peisajele cetății industriale în care descoperim „*mult din opoziția neoromantică nietzscheiană la civilizația capitalismului modern*”<sup>32</sup>. Acești artiști au sfârșit prin a proslăvi ideile politice ale lui Mussolini. Expresionismul în **Spania** se manifestă prin **José Gutierrez Solana** (1896-1945) care ilustrează patimile existenței pictate în decorul mahalalelor madrilene și ritualuri în serbări rustice, mizeria și deznădejdea într-o Spanie foarte săracă și sufocată de misticism. În **MEXIC** Arta lui **Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros** și **José Clemente Orozco** este înrudită cu arta celor din „*Noua Obiectivitate*”. Mexicanii au însă o artă monumentală ancorată în istorie. Idealurile revoluționare, scenele din istoria Mexicului, procesul formării poporului mexican sunt teme alese de artiști. **EXPRESIONISMUL ÎN ROMÂNIA** În primul deceniu al secolului al XX-lea, în România, expresionismul este marcat prin manifestări individuale ale unor artiști. Criticul de artă Theodor Cornel<sup>33</sup> în experiențele artistice individualizate din epocă îi privește pe artiștii români ca pe niște „*revoluționari*” cu atitudine expresionistă, creând o artă modernă. Artiștii au avut în majoritatea lor experiența expresionismului german sau a fauvismului francez. Influențele expresioniste le găsim în caricatură, desenul satiric, autoportretul și portretul singular sau de grup, peisajul cu influență simbolică. În acest răstimp pot fi menționați prin aspecte ale operei lor și încadrați în expresionism **Tonitza, Theodorescu-Sion, Iser, Ștefan Popescu, Ștefan Dimitrescu, Gheorghe Petrașcu**. Există și artiști care sunt în afara unor atribuiri posibile în cadrul expresionismului precum **Luchian, Steriadi, Ressu** dar la care întâlnim aspecte expresioniste ale operei lor. Vasile Florea observă că în școala românească de pictură expresionismul a făcut o carieră „*mai puțin coerentă*” decât impresionismul, deoarece tendința spre „*armonie și echilibru*” este caracteristică acestuia. **Hans Eder** (1882-1955)

---

<sup>32</sup> Jacques Lassaing, Pictori pe care i-am cunoscut, p.138

<sup>33</sup> Preluat din Amelia Pavel, Expresionismul și premisele sale, p.72, în care este amintit Theodor Cornel care consemnează cele de mai sus în „Viața socială” din 1910

este considerat<sup>34</sup> un expresionist autentic, sub aspectul sufletesc este „*pe rând chinuit și revoltat, dezamăgit și înspăimântat*”, **Nagy Istvan** (1874-1937) „*iubește mai presus sorțile omenești*”. Prinde în lucrările sale nu neapărat trăsăturile unui om cât mai ales „*inevitabilul, destinul*”. Expresionismul a însemnat puntea de trecere spre alte curente artistice.

În continuarea capitolului am analizat **evoluția internațională a expresionismului după 1945** când pe plan internațional se produc schimbări rapide în toate domeniile. Există tendința de „*a exploata fragmentul*”. Unele mișcări sunt preocupate de absurditatea vieții în spirit existențialist, și tot în spiritul acestei filosofii *însăși acțiunea de a picta devine operă de artă*. **Școala din New York**. Arta americană a devenit o sinteză între stilurile europene, patrimoniul cultural european și limbajul personal al fiecărui artist în parte. Școala din New York a creat stilul **expresionismului abstract**. Îi are ca reprezentanți pe Hans Hofmann (1880-1966), german, olandezul Willem de Kooning (1904-1997) venit în New York la sfârșitul anilor '20, Mark Rothko (1903-1970) din Rusia și Arshile Gorky (1904-1948) din Armenia, Jackson Pollock (1912-1956), Franz Kline (1919-1962), Barnett Newman (1905-1970) etc. În 1943 aceștia afirmă importanța conținutului „*tragic și etern*”, singurul valabil, ca și „*însemnătatea formei mari, deoarece ea are efectul neechivocului*”. Ceea ce îi aduce în comun au fost și disperarea și anxietatea epocii. **Arta informală** Criticul de artă Michel Tapié, consideră ca fiind „*informală*”, arta care folosește „*improvizația psihică*” fără o formă determinată, dar încă cu conotații suprarealiste.<sup>35</sup> Figurația explicită este evitată, forma este distrusă prin materie și culoare. Dintre informali în Germania, Julius Bissier (1893-1956) își exprimă astfel angoasa față de nazism.

**NEOEXPRESIONISMUL** Capitolul în care am tratat problematica neoexpresionismului, începe prin prezentarea termenului de „*postmodernism*” introdus de Charles Jencks, arhitect, în 1975, atunci când dorește „*să pună capăt doctrinei funcționalismului*”. La sfârșitul anilor '80 se constată că

---

<sup>34</sup> Consideră Vasile Florea în „Istoria artei românești” la p.663

<sup>35</sup> Menționează ca fiind important în cartea sa „Curente în pictură” Patricia Carrassat

postmodernismul are un aer „tradițional” și „retrograd”, mai mult o „schimbare de atitudine” decât un nou stil.<sup>36</sup> „Transavangardele internaționale” intră în atenția publicului european și american în anii ’80 pe trei căi diferite: neo-expresionismul în Germania, bad painting în Statele Unite și transavangarda italiană. **TRANSAVANGARDA ITALIANĂ.** Conceptul de transavangardă numit și „New Image” este introdus în 1979 de criticul italian Achille Bonito Oliva în *Flash Art*. Deși arta minimală și conceptuală domină, artiștii se întorc la pictura figurativă, liberă. Manifestă interes pentru expresionismul figurativ și abstract și nu reneagă pictura renașterii. „*Arta avangardei contemporane este o artă a expansiunii, a includerii, a sintezelor, prin care artiștii contemporani și-au asumat misiunea etică de a găsi semnificația existenței umane și de a exprima credințele prin care omenirea trăiește.*”<sup>37</sup> **Sandro Chia** (n.1946) Pictează scene narative și religioase. Este interesat de modul în care pictura „*poate portretiza condiția existenței umane arătând în instantanee cronologice comprimarea tuturor experimentelor unei vieți (lucrurile, călătoriile, contemplarea) toate coexistând în același timp*”<sup>38</sup>, cu caracter autobiografic. **Francesco Clemente** (n.1952) Imaginile realizate sunt eretice, cu frecvente părți de corp mutilate, autoportrete într-o cromatică bogată cel mai adesea. Opera este caracterizată prin eclecticism și simbolism, stilul violent expresionist al picturilor și conținutul cvasi-religios. Motivele recurente definesc o dezvoltare liniară a progresului stilistic. Simbolismul culturii indiene și referințele la forțele elementare: pământ, apă, foc, aer, împreună cu istoria religioasă și astrologie sunt juxtapuse. **Enzo Cucchi** (n.1949) Picturile de largi dimensiuni i-au adus recunoașterea, precum „*Limbi feroce*” și „*Picturile pământului*” (1980). Imaginea simplă, culorile primare și secundare strălucitoare, îndrăznețele desene, toate cu conotație simbolică, duc spre o

---

<sup>36</sup>Menționează ca fiind important în cartea sa „Curențe în pictură” Patricia Carrassat, p.623

<sup>37</sup> Fox N. Howard, „Avangarde in the eighties”, expo.1987, California, Los Angeles Country Museum of Art

<sup>38</sup>Din Sandro Chia la Shafrazi Gallery

„portretizare a universului în termeni apocaliptici”<sup>39</sup>. Efectele dramatice de lumină, spațiul comprimat, cavernos, își fac apariția și în peisaje. **Mimmo Paladino** (n.1948) Asimilează minimalismul și conceptualismul pe care le combină cu „*dorința sa de a reînvia puterea expresivului și emotivului în artă*”.<sup>40</sup> Elementele din operele sale sunt fragmente de lucruri, mâini, plante, măști, mobilier care se constituie într-un limbaj vizual caracterizat de „*ambiguitate și fluiditate*”, nici pe departe „*narativ și liniar*”. Din 1983 manifestă interes pentru formele sculpturale. **NEOEXPRESIONISMUL GERMAN**. Construirea Zidului Berlinului a generat în anul 1961 în Berlinul de Vest mult așteptatul nou început. Karl Horst Hodicke (n.1938), Markus Lüpertz (n.1941), Berndt Koberling (n.1938) au întemeiat în 1961 o galerie de producători. „**Pictură violentă**” este denumirea sub care îi găsim la sfârșitul anilor ’70 pe artiștii Rainer Fetting (n.1949), Salomé (n. 1954.), Bernd Zimmer (n.1948) și Helmut Middendorf (n.1953). Acestea sunt generatoarele unui nou curent artistic care își asumă direcția fovilor prin culoare și a expresionismului german „*în privința formei expresive, introducând figura inspirată din cultura și istoria germană contemporană*”.<sup>41</sup> Nu vor nega niciodată recursul lor la romantism și expresionism. Neoexpresioniștii sunt artiști care problematizează vina și responsabilitatea poporului german în nazism. În același timp ei reînvie figurația și pictura și redau artei un folos uman, idee caracteristică de fapt expresionismului german. Arta lor este o cale de „*refacere, reparare, recapitulare*” a dramaticei experiențe care a lăsat în urmă „*sentimentele proprii înfrângerii și proprii-pierderii*”.<sup>42</sup> Boala spirituală care macină contemporaneitatea în care trăiesc este „*frustrarea existențială*”, „*frustrarea pentru voința să însemni ceva*”, consideră Viktor Frankl. Forța motrice și motivația supremă în om este voința de sens. Formele, figurile care apar, uneori deformate bizar, uneori într-o aparență neumană, sunt și ele o cale de a

---

<sup>39</sup> Articol ce provine din sursa Grove Art Online, Enzo Cucchi

<sup>40</sup> Jennifer Bayles, „Educator for Special Projects”, 2001

<sup>41</sup> Patricia Fride Carrassat, Curențe în pictură, p.220

<sup>42</sup> Donald Kuspit, A Critical History of 20 th.- Century of Art, 8th. Decade, pp.8/18

transforma „lipsa de sens în plin de sens prin procesul suferinței”. Asemănător expresionismului, încorporează emoționalul și urâtul social. Creativitatea neoexpresionistă devine o simbolică vindecare, creația artistică generează cu putere estetică o cale de supraviețuire în oribila lume reală. **Georg Baselitz** (Kern) (n.1938) Este un „un artist care are puternice rădăcini în tradiție”<sup>43</sup>, „revitalizează bătrânul crez expresionist german” în termeni abstract expresioniști<sup>44</sup>, legat de circumstanțele istorice și culturale în care trăiește. Primul manifest, „*Pandamonium*”, în 1961 este urmat de începutul „*Pathetic Realism*”-ului. Picturile sunt sălbatice, într-un stil semi-realist provocator, blasfemiator și sincer obscen, un „protest împotriva abstracției sterile”, provoacă mai ales o reacție morală. Artistul exprimă dorința pentru catarsis, influențat de Antonin Artaud. Jurgis Baltrusaitis cu „*Actul anamorfic*” (1955) îl inspiră în „*P.D. Stem*”, 1963, „evocative pentru starea sufletească”<sup>45</sup> și fac trimitere la atmosfera din pictura lui Friedrich. Seriile „*P.D. Foot*” 1960-1963 dau startul metamorfozelor. Semne ale torturii, în unele lipsa de culoare impusă, liniile expresive duc spre o „desfigurare agresivă” departe de a crea „senzații plăcute”. Conduc spre „*limitele picturii ca o artă a formei*” inspirate de desenele lui Théodore Géricault (1818-1819), premergătoare lucrării „*Pluta Meduzei*” (1819). În seria „*Fractură*” 1966-73; „*rupe corporalitatea motivului erou*”. Existența picturilor inversate între anii 1970-1980 poate fi relaționată cu ceea ce susține artistul: „*Instinctele noastre ne spun ce să facem cu motivele. Durerea noastră are nevoie de pictură*”, ca și de ideea inversiunii figurilor inspirată de imaginea crucificării Sf. Petru, vecină cu ideea crucificării întregii Germanii.

Figura la Baselitz este „un straniu amestec al splendorii și patosului, al grandorii și ruinei, o victimă triumfătoare care a fost odată arogantă...”.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Karl Ruhrberg, *Art of the 20 th. Century*, vol. I, p.368

<sup>44</sup> Donald Kuspit, *A Critical History of 20 th.- Century of Art*, 8th, decade, p.13/24

<sup>45</sup> Preluat din texte de Shulamite Behr, „Baselitz” la Royal Academy of Arts, London, 2007, p.50

<sup>46</sup> Din Donald Kuspit, *A Critical History of 20 th.- Century of Art*, 8th, decade, 13/24

Lucrările de la începutul anilor '80, sunt reacții la picturile artiștilor din *Die Brücke* („*Devoratorii de portocale*”).<sup>47</sup>

În *Seria '45* 1989, caroiagele și inversiunea modelelor ca și culorile dau o senzație de constrângere, de prindere în plasă a unor personaje niciodată total libere cu aluzie la „*Ora zero*” din 8 mai 1945, când guvernul nazist a capitulat.<sup>48</sup> Femeia devine tema sculpturilor din anii '90. Picturile de la sfârșitul anilor '90 și „*Remix*”-urile gravitează în jurul ideii de reunificare a Germaniei, a istoriei și a memoriei. În „*Remix*”-uri Baselitz își „*reinterpretează propriile motive inversate*”. **A.R. Penck** (1939, Dresda), locuiește în Dresda până în 1980. Mediul în care trăiește în Germania de Est îl obligă să folosească imagini abstracte, care să transmită înțelesuri ale realităților politice și existențiale, în condițiile în care realismul socialist definește epoca în care trăiește. Lucrările „*Standart*” începute în 1968, sub o denumire inventată, semnifică o metodă de a crea produse de informare. Stilul lui Penck este vecin limbajului pictografic. Simbolurile sale „*crează o simbioză între rațional și irațional, logic și informație*” și își găsesc expresia în „*Sistemul analitic*”, „*Lumea*” și „*Standart*”. Combinarea abstracției cu figurația, marca sa, progresează în imagini care redau ideea războiului rece dintre Est și Vest. **Markus Lüpertz** (n.1941) în anii '60 polemizează în numele colegilor săi împotriva aparentului aspect „*criptic*” și a „*elitism*”-ului artei contemporane. Replica „*Eu sunt poporul care pictează*” devine celebră. Pictura de început este definită în termenul „*dityrambic*”<sup>49</sup>. Elementele introduse sunt cele liniare, contraste brute, dramatice, „*structuri geometrice și tactile, senzuale*”<sup>50</sup>, departe de tradițiile alegorice și simbolice ale artei germane. Actul pictării se pare că este „*fundamental unica sa temă*”, în ciuda subiectelor pe care le abordează. Anii '70 aduc lucrările „*Motive germane*” cu reluarea unor subiecte care erau

---

<sup>47</sup> Pamela Kort talks with Georg Baselitz, Art Forum, 2 aprilie. 2003

<sup>48</sup> Norman Rosenthal on Georg Baselitz's inverted paintings and sculptures, The Guardian, pp.1 of 6, Saturday, 22sept. 2007

<sup>49</sup> Cântec în onoarea zeului Dionysos; poem liric entuziast; elogiul exagerat

<sup>50</sup> Eric Gelber, Markus Lüpertz: tents-Early Dithyrambs, The New York Sun, 3 mai 2007

taboo în Germania de după război, iar anii '80 teme din istoria artei când suprarealismul, cubismul sau arta antică își pun amprenta peste picturi. Lüpertz confirmă repetat acel „vreau să pictez” în ciuda asediului producției de imagine în media. Din 1993 motivul *craniului* este reluat în „*Bărbați fără femei. Parsifal*”. Capetele pictate de artist se dovedesc a fi o reîntoarcere la căutarea eternă a idealului, purității, adevărului, „*reduse la măști*”. Peisajul îl interesează din 1997 ca pictură colaj, prin metoda „*pictură-în-pictură*”, în structuri de tip grilaj ca și seria de nuduri privite din spate pe care o continuă și în anii 2000. „*Vesper*” prezintă un element naturalist clar, restul picturii fiind constituită din mici pete de culoare și o structură de carioaje. Privite în ansamblu au o natură abstractă. **Jörg Immendorff** (1945-2007) „*Scopul meu a fost acțiunea socială*”, consideră artistul. O pictură bună poate fi judecată ca fiind astfel, în măsura în care un cartof este judecat ca fiind bun, adică ca un agent în metabolism, în lipsa frumuseții formale a acestuia. În largile lucrări „*Café Deutschland*” (1978-83) creează spații în care conversează cu Mao, Marx, Stalin, Beuys și Brecht. După 1999, apare o simplificare a imaginilor care devin necaracteristic de calme. Reapar simbolurile din lexiconul său desenate în cartușe gri. Reia în picturi alegorii ale istoriei, introduce Turnul Babel, cu piatra Lidl la picioarele sale, labirintul și spirala. În unele lucrări în care reprezintă flori mari, trimiterea la sentimentul vanității este evidentă. În lumea confuză în care trăim, pictura ar putea sugera o cale de ieșire, dacă aceasta ar exista. **Anselm Kiefer** (n.1945) este și el interesat de istoria recentă a Germaniei. Mitul, fascinația pentru rai și irațional și „*capacitatea empatică joacă un rol cheie*”<sup>51</sup>. *Arta sa este post-Holocaust, post-Hitler*. Recunoaște că gândirea îi este mult apropiată de religie, deoarece „*știința prevede nu răspunde*”, remarcă el. Lucrările au suprafețe puternic texturate și combinații neconvenționale de materiale. „*Ocupații*” (1969) și „*Ești un artist*” (1969) prezintă „*artiști*” germani ce „*gravitează oroarea tragediei*”. Personalitatea sa are „*identitate antropologică, socială și religioasă*”<sup>52</sup>, când relaționat cu

<sup>51</sup> Karl Ruhrberg, *Art of the 20 th. Century*, vol. I, p.372

<sup>52</sup> Germano Celant, „Anselm Kiefer”, Guggenheim, Bilbao, 2007, p.38

divinul, când cu elemente din iconografia triumfală. Evenimentele tragice acumulate în Germania au determinat aceste viziuni: artistul văzut în dublă ipostază, când criminal, când sacerdot. În pictură, spațiul devine „*spațiul vieții*”, un loc al umanității, impregnat de imaterial, o prezență abstractă și mentală. Caracteristică lui este impresia de „*totalitate senzorială*” dar și de fugă a timpului. Acest artist apare în rolul unui luptător ce tinde spre lumină. În pictura din anii 1980 zgura este înlocuită treptat de paie, flori, pământ, nisip, ca în „*Margarethe*” (1981), inspirată de Paul Celan cu „*Fuga morții*” din 1945. Plumbul, aduce cu el și o viziune a timpului intens în „*Femeile Revoluției*” din anii 1990. Totul conduce la „*o uniune între Fiu și Mamă prin metamorfoza unei reunificări a artistului cu istoria universului feminin.*”<sup>53</sup> Apa ca prezență, are semnificația „*regenerării corpului și spiritului artistului*”. Aceasta se regăsește și în cultura evreiască și creștină. Inspirat de arhitectura monumentală, cărămida devine o materie cu memorie personală la fel ca și materialul folosit în construcțiile sale, într-un dialog continuu cu timpul. Artistul spune: „*Am căutat să construiesc un palat al memoriei mele, pentru că memoria mea este singurul meu cămin*”.<sup>54</sup> „*Rai și Pământ*”, (2004) ca titlu pentru o expoziție este un paradox, spune Kiefer. „*Noi nu putem fixa stelele pentru a crea un loc ideal. Aceasta este dilema noastră*”.<sup>55</sup> Este influențat de „*Sefer Hechaloth*”, în care nu există grijile din prezent pentru direcția în care trebuie să o luăm. „*Trecut, prezent și viitor sunt aceeași direcție*”.<sup>56</sup> Paleta artistului reprezintă de fapt ideea acestuia de a conecta, prin intermediul ei, raiul cu pământul. Crede că „*poate transforma realitatea prin sugerarea noilor viziuni*”. În multe lucrări materialul de pictură este pământul. Explicația poate fi chiar afirmația artistului: „*Toate poveștile despre rai încep cu pământul.*” Raiul și pământul sunt interschimbabile în aceste lucrări. De asemenea consideră că dacă scrisul

---

<sup>53</sup> Germano Celant, „Anselm Kiefer”, Guggenheim, Bilbao, 2007, p.50

<sup>54</sup> Din interviul lui Charles T. Downey cu Anselm Kiefer, Tuesday, August 16, 2005

<sup>55</sup> Din interviul lui Michael Ausping cu Anselm Kiefer, oct.5 2004, Barjac

<sup>56</sup> Idem

fixează un moment din timp sau spațiu, imaginile neagă aceasta, devin active. Expoziția din 2006 „*Velimir Chlebnikov*” are ca sursă de inspirație opera acestui poet și gânditor rus. Utilizează mediul spațial pentru a captura experiența timpului. „*Utilizarea ironică*” a modelelor predictive subliniază convingerea artistului că „*istoria nu poate fi programată sau fixată în formă*”. În trecutul artei germane călătoriile și eșuările sunt metafore ale eșecului. Vasele lui Kiefer par orientate pe o direcție suspendată într-o lume odiseeană. **Gerhard Richter** (n.1932) Opera sa comprimă de la picturi monocrome și fotorealiste la opere de artă abstractă. Anii ’60 i-au adus în atenție fotografia pe care a folosit-o în picturile în gri și alb. Din ’62 începe o arhivare într-un „*Atlas*” care devine colecție pictată. Peisajele romantice din 1970, devin „*fragmente de realitate înrămate*”.<sup>57</sup> Voalarea din picturile figurative are o funcție simbolică, generând un transfer spre abstracție. Picturile abstracte, expresiv colorate, create după 1980, îl aduc în sfera informalului. Pictează cu straturi succesive de culoare. Pictura din faza finală, după ce trece prin diverse etape de descriere și voalare, este dependentă de șansă și poate „*contrazice intențiile inițiale, poate fi eliberată de subiectul prefabricat. Materia revelează adevărurile sale interioare*”.<sup>58</sup> Richter consideră că pictura este creată în analogie cu ceea ce este neclar și incoerent, care ia formă și devine accesibil în acest fel. **BAD PAINTING** Termenul „*Pictură proastă*”, apare pentru prima oară în 1978 la New York ca titlu al unei expoziții a lui Neil Jenney. Din această mișcare fac parte Julian Schnabel, David Salle, Jean-Michel Basquiat, Stephen Buckley etc. Artiștii se îndepărtează de arta conceptuală acuzând-o de „*intelectualism*”. Ei doresc să înlocuiască „*bunul-gust*” al acesteia cu un „*prost gust*” în pictură. Imaginea devine puternică în această artă, care seamănă cu societatea contemporană, adică este „*suprainformată, perturbantă și violentă*”.<sup>59</sup> Suporturile rigide, materialele neconvenționale, disonanțele colorate, acumulări

---

<sup>57</sup> Despre Gerhard Richter un articol scris de Eva Kohler în „Baselitz bis Lassing”, Essl Museum, Wien, 2008, p.151

<sup>58</sup> Idem, p.152

<sup>59</sup> Patricia Fride Carrassat, Curențe în pictură, p.223

de material, compoziția „*descentrată*” devin câteva caracteristici ale unor astfel de lucrări. **Compozițiile personale** se înscriu pe linia **EXPRESIONISMULUI CU FILIAȚIUNE SACRĂ**. În continuare am prezentat artiști care se preocupă în demersul lor artistic și de această problematică: **Ensor, Käthe Kollwitz, Oskar Kokoschka, Erich Heckel, Barlach** care se prezintă pe sine însuși „străpuns cu săgețile criticismului” în lucrarea „*Martirizarea Sfântului Sebastian*” din 1915, **Nolde** care recunoaște începând din anul 1901, că imitarea naturii și plăsmuirea unei forme a acesteia a devenit insuficientă pentru el iar între 1909-1912 începe să creeze o serie de scene biblice, un vârf al carierei sale, **Kandinsky, Marc și Klee** folosesc un limbaj simbolic al „*spiritualului*”, în general antimaterialist, chiar în sens cosmic influențați și de textele teosofice ale lui Rudolf Steiner ce profetește în perioada de pre-război venirea noului tărâm după o perioadă de haos și consideră revelațiile apocaliptice ale Sf. Ioan ca pe cele mai potente metafore, **Max Beckmann** pictează în 1908 „*Învierea*” după întâlnirea cu Munch, **Egon Schiele**, în peisajele de dinaintea morții, **Frans Masereel** are preocupări în această direcție pictând serii de xilografuri precum „*Creația*” din 1928, „*Peisaje sau stări de spirit*” din 1929, „*Călăreții Apocalipsului*” din 1940 etc, **Rouault** ar putea fi considerat interpretul divinului și al sacrului, în aceeași măsură cu al umanului ca în „*Patimile lui Cristos*”. **Chaim Soutine**, după 1925 aduce un plus de semnificație în arta sa, prin simplificarea peisajelor, prin teme precum „*Împărtășanii*”, „*Copii la altar*”. **Albert Nagy**, artist de factură expresionistă, prin lucrarea „*Apocalipsul*”, face trimitere la atrocitățile pricinuite de război. La **Hans Eder** (1882-1955) în „*Nunta de la Cana*”, sugestia minunii se desprinde mai ales din *sărbătoreșcul liniilor și din entuziasmul beat al culorilor*, „*Crucifixul în marginea satului*” este remarcată de Blaga. Un alt artist din Ardeal este **Nagy Istvan** (1874-1937) ce prinde în lucrările sale mai ales „*inevitabilul, destinul*” care prin înfăptuire are darul de a „*distruge o făptură sau o fiziologie dată*”. Dintre artiștii care au creat după 1945 **Francesco Clemente, Mimmo Paladino** au preocupări în acest sens. La **Georg Baselitz** existența picturilor inversate, în număr mare între anii 1970-1980, poate fi relaționată în explicarea procesului creativ cu ideea inversiunii

figurilor inspirată de imaginea crucificării Sf. Petru, vecină cu ideea crucificării întregii Germanii<sup>60</sup> iar la **Anselm Kiefer** evenimentele tragice acumulate în Germania au determinat viziunea artistului văzut în dublă ipostază, când criminal, când sacerdot. Kiefer a simțit o nevoie expresionistă de a „*se contopi*” cu modelul său. Serii precum „*Cartea*”, „*Femeile Revoluției*”, „*Rai și Pământ*” atacă problematica sacrului. **Spiritualitatea degajată. Orizontul de gândire și simțire personală. Viziune și spirit întru sacru. Temele abordate** Aruncând o privire generală asupra situației în care se află omul în ziua de azi în lume, Noica descoperă că maladiile de care suferă acesta se împart în trei clase: somatice, vechi de veacuri, psihice, descoperite de peste un veac și maladiile de ordin superior, cele ale spiritului. Acestea din urmă ar putea fi: deznădejdea Ecleziastului, sentimentul exilului pe pământ sau al alienării, plictisul metafizic ca și sentimentul vidului sau al absurdului, hipertrofia eului ca și refuzul a tot, contestația goală, care nu pot fi explicate de nici o nevroză precum și furor-ul economic și politic, arta abstractă, demonia tehnică sau cea a formalismului extrem în cultură, ce nu pot fi explicate de nici o psihoză. Dacă primele două au un caracter accidental, maladiile spiritului sunt constituționale, ale ființei, ontice; prin urmare sunt cu adevărat constituționale omului. **Temele** abordate în compoziții sunt singurătatea pe care o resimte individul în societatea contemporană, anxietatea și salvarea în sacru. Imaginile comunică o reacție personală la aceste subiecte. În lucrări, accentul cade de pe impresie pe expresie, pe valori ale universului interior și pe comunicarea expresă a emoției. **Cele trei serii compoziționale prezentate în lucrare se constituie ca rapeluri creative** la expresionism și ideea acestuia de a da artei un folos uman. De asemenea, readuc ideea reînvierii figurației pe care neoexpresioniștii germani au promovat-o cu tărie și succes pe scena artistică internațională. Transmiterea sensului tragic al vieții, realizarea propriei suferințe cu admiterea poziției precare sociale se aliniază și ele printre ideile pe care le transmit compozițiile. Găsirea sensului existențial pe care neoexpresioniștii germani îl caută, se regăsește și aici, dar într-o atmosferă specific românească proprie acestor meleaguri. Creativitatea și creația artistică se regăsesc astfel pe calea de căutare și aflare a sensului. **Spiritualitatea degajată** Începutul secolului al XX-lea este marcat de **teorii** care sunt un punct de răscruce al reflecției moderne precum filosofia lui Nietzsche ce promova „*voința de putere*” și supraomul și a lui Kierkegaard ce

---

<sup>60</sup> Din Donald Kuspit, A Critical History of 20 th.- Century of Art, 8th, decade

descoperă angoasa. Omul care nenumărate secole a aspirat la eternitatea care-i fusese promisă cu prețul mântuirii, se descoperă pe sine ca o ființă destinată morții.(M. Heidegger, „*Sein und zeit*”). Ființa umană și modelul existenței sale recad în registrul tragicului.(J. P. Sartre, „*L’etre e le neant*”) Din acest moment ceea ce „*nu sunt*” devine mai important decât „*ceea ce sunt*”. În fața neantului, „*a fi*” apare ca un accident, o iluzie generatoare de angoasă. „*A fi*” ne este dat pentru a conștientiza că „*nu putem fi*”, că destinul nostru este de „*a nu fi*”. Este perspectiva existențialistă a unui model tragic degradat care este însuși absurdul, starea de perplexitate care rămâne după epuizarea oricăror trăiri emoționale.<sup>61</sup> **Mircea Eliade** în „*Sacrul și profanul*” consideră omul societăților occidentale moderne ca fiind areligios. În același timp constată că „*omul areligios în stare pură*” este un fenomen rar, că omul profan este urmașul lui homo religiosus, că orice om este alcătuit din activitate conștientă și din experiențe iraționale și că inconștientul are o „*aură religioasă*”, conținutul și structurile sale fiind „*rezultatul*” unor stări existențiale străvechi. Deschiderea omului profan spre sacru se face la apariția unei crize existențiale când se pune în discuție atât „*realitatea Lumii cât și prezența omului în Lume*”.<sup>62</sup> Acum ființa se confundă cu sacrul, religia este soluția crizei existențiale și deschide existența spre valori care nu mai sunt întâmplătoare și particulare. Pe de altă parte, **Constantin Noica** consideră că spre deosebire de alte popoare, noi românii viețuim în divinitate. Sugestiv ar fi și următorul citat: *E ceva grosolan în a spune categoric că viața nu are sens... Dar e poate la fel de supărător pentru spirit a susține sensurile ultime și a privi totul de la Ființa absolută în jos. A spune: „este!”*. Discreția lui „*a fi întru*” este mai potrivită spiritului. *Nu știi ceva sigur, dar ești într-un „nu mai căuta...” care nu e lipsit de asigurare. Dar buna așezare a lui „întru” (a pietății, a sacralității, a iubirii, a căutării și a deschiderii) instituie și urcă.*<sup>63</sup> Revenind la sensul lui „*a fi întru ceva*” acesta se constituie într-o șansă de salvare. *Întru* provine din adverbul latin „*intro*” ce însemna înăuntru, prepoziția noastră a adus și sensul de în spre, dând astfel o bună tensiune care este de esența spiritului, de a fi în același timp în ceva (într-un orizont, în sistem) și de a tinde către acel lucru, explică

---

<sup>61</sup> Constantin Enăchescu, *Experiența vieții interioare și cunoașterea de sine*, pp.65-66

<sup>62</sup> Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, p.141

<sup>63</sup> Idem, p.242

Constantin Noica în „*Sentimentul românesc al ființei*”.<sup>64</sup> Astfel individul intră sub atracția unui sens de viață, a unui adevăr.

Anxietatea, singurătatea individului în societatea contemporană, însoțite de deschiderea spre organul generalului printr-o expresie proprie nouă „*are ceva sfânt*”, duc la aspirația către ceva mai înalt decât realitățile imediate ale omului. „*Întru*” tipic românesc este astfel un cuvânt ce implică sensul devenirii care ne va readuce la ființă, la modalitatea permanenței. Astfel drumul de urmat este vizibil. „*A fi întru țință*” generează pentru individ sensul de viață, șansa salvării, calea spre libertate, spre devenire întru ceva, prin depășirea devenirii întru devenire, spre ceea ce este cu adevărat greu, devenirea întru ființă. Aceasta din urmă introduce în afara timpului însuși, care este cel al devenirii întru devenire, timpul și spațiul nou al creației.

**Expresionismul sui-generis (elemente raportate la expresionism)** Lupta pentru salvarea individului este expresionistă. De asemenea unele lucrări cu adresă socială generează un impact expresiv, cu forță a mesajului transmis. Metoda de împărțire a imaginilor este prezentă în toate curentele provenite din avangardă. Lupta dintre elementele angulare și cele organice care susține contextul este expresionistă. Cromatica este în general ținută sobru în închis-deschis cu anumite elemente de contrast complementar. Deși statice, există o energie a imaginii care-i dă un sens, poate în diagonală. Lucrările sunt configurate și din dorința personală de a comunica o reacție la un subiect sau la o stare sufletească fapt care ar putea introduce compozițiile și din acest punct de vedere în sfera a ceea ce criticii numeau în mod vag expresionism, alăturând termenul lucrărilor târzii ale lui El Greco sau Van Gogh. Imaginea expresivă poate fi considerată ca fiind propria reacție la un subiect. Însăși atmosfera evocatoare creată prin culoare, formă și celelalte elemente compoziționale se vrea a fi una care stârnește emoție. Cele trei serii cuprind compoziții inventate ce se apropie de motive picturale cum ar fi coloana, stâlpul, personajul, mănăstirea, turnul, șarpele, peștera. Niciodată nu este o acțiune în desfășurare ci numai o clamare a unei situații date înțeleasă ca faptă de destin. Ca atare, judecata asupra acestor lucrări, nu poate fi făcută din punct de vedere al unui gen pictural (portret, peisaj,...) și se situează la limita dintre figurativ și abstract. De obicei, lumina și ea inventată, contribuie la efectul de abstractizare a imaginii, împreună cu împărțirea acesteia în zone de interes maxim sau zone de sugerare a unui alt tărâm plin de mister. **Elemente legate de tehnica compozițiilor** Tehnica compozițiilor este mixtă, formatul de 130x89 cm, 100x80 cm. Formatele dreptunghiulare „*reflectă abstract lupta*

---

<sup>64</sup> Constantin Noica în „*Sentimentul românesc al ființei*”, p.7

*cu piedicile vieții*” consideră Rudolf Arnheim.<sup>65</sup> Ca instrument de lucru este folosită pensula cu peri tari și capacitate de modelare a elementelor încât să exacerbeze colțurile sau să reliefeze rotunjimile. În subtextul tehnicii este mereu lupta dintre părțile apolinice și dionisiace. Dincolo de partea vizibilă se află contrastul între angular și organic datorită pasteii și pensulei.

**“Interferențe”.** Prezentarea subiectului abordat. Seria expune într-o perspectivă globalizatoare posibile momente de însingurare și anxietate, deriva personală prin care poate mulți am trecut în contemporaneitatea noastră. Aceste experiențe ca și altele asemenea lor generează o deschidere către general, spre ceea ce românul spune cu un cuvânt al său „*are ceva sfânt*”. Lumea ar trebui să aibă un sens dar pentru un subiect care a pierdut conștiința generalului acesta lipsește. Un astfel de om este suferind și își poate găsi liniștea în ceea ce românul numește „*întru ceva*”, aici „*întru sacru*”. Scopul seriei este de a prezenta traumele existențiale ca pe posibile căi ale speranței, ca șanse și elemente în construcția unei Lumi mai bune, a cărei principală caracteristică ar fi Lumina. În continuare am tratat modul în care am utilizat elementele de limbaj plastic pentru a reda atmosfera descrisă mai sus. **„Deschideri”** Prezentarea subiectului. Seria este inspirată de dramele închisorilor comuniste. Individul, uzat fizic și psihic, reușește într-un final să devină un supraviețuitor, creându-și o lume interioară puternică și pură. Celui fără vină i se acordă astfel șansa unei eliberări spirituale. Cromatica este sobră, cea a griurilor, vibrante mai ales spre tonuri calde atunci când am exprimat măreția sau spre tonuri reci pentru a reda sentimentul de pustiu sufletesc, izolare, claustrare. Compozițiile cuprind elemente ce descriu aceste spații, ale profanului claustrant, dar și fragmente inspirate de zona sacralului. În continuare am explicat modul în care elementele de limbaj plastic servesc în redarea mesajului.

**„Prezențe”** Prezentarea subiectului abordat. Prezenta serie este un răspuns la accidentul care a produs incendierea turnului unei biserici care reprezenta un loc istoric și cultural important. Această construcție, reper al stabilității, imprima celui care trecea pe lângă el în fiecare zi un sentiment al siguranței. Acest eveniment a marcat existența unui oraș în care aparențele arătau o lume liniștită, în care mersul lucrurilor era mereu același. O astfel de întâmplare nefericită, te obligă să treci în fiecare zi, pe lângă o altă stare a lucrurilor, o altă față a aceluiași oraș, altfel liniștit. Salvarea propriei persoane poate fi privită în paralel cu salvarea a ceea ce era un reper în spațiul cetății locuite. Seria urmărește o exprimare a propriilor stări provocate de eveniment.

---

<sup>65</sup> Rudolf Arnheim, *Forța centrului vizual*, p.121

Acestea se suprapun peste subiect într-o manieră expresivă, producându-se o convergență a elementelor caracteristice lumii exterioare și a simțirilor personale. Acest tip de exprimare este tipic expresionistă.<sup>66</sup> În continuare elementele de limbaj plastic sunt comentate în detaliu. **Concluzia finală.** Lumina interioară, care apare în pictură ca lumină inventată, ar fi o posibilitate de salvare, o cale de orientare spre găsirea sensului, compatibilă cu acel a fi „*întru ceva*” atât de specific românesc. În seriile compoziționale „*întru ceva*” se concretizează astfel, într-o viziune „*întru sacru*”, eliberatoare.

---

<sup>66</sup> Considerații despre expresie/autoexprimare preluate din Anca Oroveanu, Teoria europeană a artei și psihanaliza, p.100

# REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT NEOEXPRESIONISMUL ÎN PICTURĂ.

## RAPELURI CREATIVE

DOCTORAND

IROAIE RUS ANDREEA MONICA

COORDONATOR

PROFESOR DR. ALEXANDRA RUS

## SUMMARY

The first chapter encompasses the origins of Expressionism. Placed in historical context, the origins of Expressionism may be linked to the victory of 1871, when the *high necessity of discipline* is introduced in schools. The changes emerged with the late industrial revolution and the dramatic displacement of countrymen to the cities. The grounds of expressionist trends must be retraced in the militant attitude, the openly declared social belief, mysticism and deception. Among the most powerful literary and philosophical writings, those of Nietzsche tend a *fascinating attraction* in that they consider german art as decadent and conjecture the exaltation of creativity. At the same time they consider instinct as being superior to morality. *Exotic art* draws analogies to the art of infants by means of ideoplastic drawing. The „roentgen” drawings of the palaeolithical age are found in Chagall, the emotional distortion used by egyptians is an inspiration font for the Expressionists. The mask, one of the artefacts of African cultures that best expresses powerful human emotions such as dismay, astonishment or cruelty, also had an influence on Expressionist art. **Romantic art.** E.H.Gombrich considers the relinquishment of *any ambition to make things as we see them* to be an important step in art which created a

bridge between the artistic generations of the XIXth and XXth century. **The gothic art** The rediscovery of the medieval german gothic art encounters what the expressionists called and thought of as pure authentic vital art.<sup>67</sup> Attractive are the impression of strong integrity held by medieval art, the conventions of art history, the unnaturalists forms and the profound piety, understood as products of an intuitive tradition; the gothic sculpture of the cathedrals in Naumburg, Magdeburg, Bamberg is highly appreciated by the expressionists **Matthias Grünewald** paints “*The Esenheim Altar*” (1512-1515), a very important painting for the german expressionism, highly representative for “*the emphasis of german art*”. The finality of art is fervency and not quietude. The problem of the existensial mistery expressed through images, the perplexity of the aesthetic, as well as “*the colourfull clear-obscure*” link his work to that of the expressionists. **Bosch (Jeronimus van Aken)** His themes are connected more to particulare, ungeneralized life, death, fear, destruction, dismay, moral disintegration as found in “*Idleness*”, hybrid abnormality, the unorganic transformed into the organic, the background understood in photographic terms, the examination of moral interiority, themes which resemble those of modern artists. **Lucas Cranach The Elder** (1472-1553) Ugliness is considered a typically “*human trait*”. “*Crucifixion*” (1502) contemplates burlesque diformity. A direct influence of Cranach’s “*Venus*”, painted in 1532, is found in Kirchner’s “*Standing Nude with Hat*”. In **Jorg Ratgeb** (c. 1480-1526), master of plastic satyre ugliness is synonymous with moral duformity. He experienced socio-political states. (“*Resurrection*“) **Albrecht Altdorfer** (1480-1548) portrais anguish without “*exaggeration of feelings*” with an accute sense of reality. Nature participates to the epicly diplayed human drama that resembles the representations found in romantic painting. **Pieter Bruegel The Elder** (1525/1530-1569) covers the psychology of the epoque “*that experienced conflictual states of mind: mysticism and rationality, clearness of mind and confusing thrill of emotion, compliance with reality or escape into the imagination and the arbitrary*”.<sup>68</sup> Themes such as the implacable fortuna, the sense of death, the drama of human isolation that reaches anxiousness and abandonment as in “*The Gloomy Day*”, the drama of helplessness and human despair but also the cosmic sense of human isolation, the harhness of the human cry that we find in Munch together with the social satyre as a response to the spanish terror; the theme of madness is also present in comporary artists. **Albrecht Dürer** (1471-1528)

---

<sup>67</sup> Ashley Bassie, Expressionism, pg. 28

<sup>68</sup> Ion Biberi, Bruegel, pg. 8

The expressionist German fascination appears in the intense use of wood engraving, considered for the “*Die Brücke*” artists the ideal means of “*expression, daring illustration and undelayed work*”.<sup>69</sup> In **El Greco** “*the intense movement, the great technical skill and the profound knowledge of the human condition*”.<sup>70</sup> exist by the interlacement of vision with reality.<sup>71</sup> The unique point of view is one of self knowledge and analysis of the human condition. What he may have in common with the is the fear of the unknown and that of discovering his own anxieties, as well as the abyssal experiences represented in “*The Martyring of Saint Maurice*”. **The Romantic movement** German Expressionism continues the aesthetics of romanticism through the freedom expressed in vivid paintings, through the manifest expression of sentiments of fear. **Giambattista Piranesi** (1720-1778), beginning with 1755, represented the imagery of fear in „*Prisons of the Imagination*”. Kenneth Clark considers that despite these, the „*fears and frustrations of Piranesi’s prisons*” are common, he also recognises feelings of piranesian melancholy in the XIXth century workhouses and railways, considering them „*the prisons of industrial society*”. **Gericault** paint „*The Raft of the Medusa*” (1819), when the drama of an occurred event carries off the „*cold heroic art*”. Controversy rises between the primacy of colour against figure, methodical art against passionate, instinctual art, between the calmness conveyed in painting and strong, dramatic effects. **Eugene Delacroix** (1798-1863) introduces the „*atmosphere of darkness and terror*,” in „*The Barque of Dante*”. „*The Massacres of Chios*” express human drama, anxiety, physical pain, disease, death to grandiose extents, in the sphere of „*the real and the everyday sublime*”. He shifts from the „*art of figurative expression to that of chromatic expression*.”<sup>72</sup> This is where artists such as Van Gogh, Cezanne, Renoir, Bonnard, Matisse grow from. **The German romantic movement** It explores “*the driving force of human inner life*”. In Germany romanticists reacted to

---

<sup>69</sup> Ashley Bassie, Expressionism, pg. 37

<sup>70</sup> Andras Szekely, Spanish Painting, pg. 25

<sup>71</sup> In the opinion of Julius Meier-Graefe (German art critic, 1867-1935), din A.Szekely, Spanish Painting, pg. 28-29

<sup>72</sup> Gheorghe Ghițescu, Artistic Anthropology, Vol. II, pg. 68

historical circumstances and had an acute sense of awareness of “*the unfulfillment and drama of human existence*”. The mood became more important than allegories and symbols. The spirit of German Romanticism carried through to the German Expressionists which considered they “*must renounce the traditions of rationalistic enlightenment*”. **Caspar David Friedrich** (1774-1840) In “*The Tetschen Altar*” he diverts the aim of a landscape towards an altar painting in which the Christian symbol is engrossed in the natural scenery depicting “*the scene as a landscape*”. For **Henry Fuseli** (1741-1825), Swiss, fear becomes the subject of a unique preference. Influences Munch’s work “*Sick Girl*” (1890). Romantic themes such as witches, ghosts, giants and horses also influenced Picasso (especially in his later years) and are directly connected to fear and sexuality. **Goya y Lucientes** (1746-1828) The frescoes of Quinta del Sordo have an uncommonly dusky chromatics (“*Cronos Devouring his Children*”). The imagery of supernatural scenes have in common “*the universal language of fear*”. The extraordinary freedom of his brushstrokes, which through their vigor “*made of Goya a forerunner of Expressionism*”.<sup>73</sup> have not been equaled until the expressionist age. **William Blake** (1757-1827) “*regarded every natural phenomenon as supernatural*”<sup>74</sup>, and circled his work with a sense of clairvoyance and poetry. He was a great admirer of Gothic art which he considered vivid, unlike the Greek one which he viewed as mathematic. The “*Book of Urizen*” illustrates all that he hated most: “*definition, restriction, measurement, materialism*”. **William Turner** (1775-1851) regards nature from a pessimistic and catastrophic. “*Rain, Steam, Speed*”, subjects inspired by the industrial era materializing under Turner’s eyes, are very well fitted to his style and pessimism. For him, the freedom and vividness of colour meant a victory of the irrational.

**Artists belonging to the XIX<sup>th</sup> century and beginning of the XX<sup>th</sup>.** The XIX<sup>th</sup> century, by breaking up with tradition, set the grounds for the art of the following century and the rise of Expressionism. Gombrich discovers how greatly appreciated were the works which openly manifested absolute truthfulness without settling for borrowed effects and matching every brushstroke with a manifestation of consciousness.”<sup>75</sup> **Honore-Victorin Daumiere** (1808-1879) approaches social, political figurative dynamic drawing with “open forms” of photographic type, with a hint of clear-obscure. He grasps the psychology of the characters, preserving first

---

<sup>73</sup> George Oprescu, History of Art sec. al XVIII-lea, pg. 112

<sup>74</sup> Idem, pg. 80

<sup>75</sup> Petru Comarnescu, Junctions of Universal Art, pg. 72

impression in an approach nearing him to modern art. “*He is, in a way, a forebear of Manet, Cezanne and european expressionists through the exaggeration of human physical trades*”.<sup>76</sup> **Edouard Manet** (1832-1883) Lithography “*Races at Longchamp*” (1865), gives rise to forms in a confuze mass as well as to the impression of speed and light. **Camille Pissarro** (1830-1903) communicates the essence of the painter’s vision with important allies such as photography and japonese printed plates. He was discovering “*a tradition alien to rules and academic cliché*”. **Paul Cezanne** (1839-1906) What he sacrificied in his painting, “*the accuracy of forms*”, to give the impression of solid space, put into question the outcome of the history of art. **Georges Seurat** (1859-1891) in order to compensate the complexity of his technique simplified the forms by approaching the impressionist problem almost mathematically. **Vincent van Gogh** (1853-1890) creates an art expressing emotion. His brushstroke reveals his state of mind and “*the colours have flat and simple touches just like japonese prints*”.<sup>77</sup> He renounces “*the imitation of nature*” as aim of fugurative art and sacrificies the accuracy of form in order to express emotion; the expressionist element is represented by the state of anxiety in his dramatic works from the flamboaiant period. **Paul Gauguin** (1843-1903) In the isles of the Pacific he combines the spirit of the natives with the simplicity of forms and the intense colours on large surfaces in order to create paintings with “*a wild and primitive aspect*”. His work offers starting points for artistic movements such as Fauvism and Lyrical Abstraction. **Henri de Toulouse Lautrec** (1864-1901) draws near through “*the passion for the nature of a face, of a shape, of a show, and the almost burlesque representation through which he exaggerates and magnifies them*”.<sup>78</sup> The favourite sphere of **Suzanne Valadon** (1865-1938) is that of the humain and that of the expressionists – “*I paint people so that I may learn to know them*”. **Maurice Utrillo** (1883-1955) Seeks in “*the representation of those poor but richly expressive houses*” “*the expression of sordid grossness dignified by poetry*”.<sup>79</sup> For **Henri Rousseau** (1844-1910) “*the fantastic image sprung from a dream, in our sensitivity, is, in fact, an equal of our world*”. The represented themes are those of hunting (killing), storm, of fear of lightning, the dream.

---

<sup>76</sup> E. H. Gombrich, History of Art, Pg. 517

<sup>77</sup> Vincent Van Gogh, Letters, pg. 169

<sup>78</sup> Ashley Bassie, Expressionism, pg. 51

<sup>79</sup> E. H. Gombrich, History of Art, Pg. 517

According to some critics<sup>80</sup>, **James Ensor** (1860-1949) becomes a forebear of European in the XX<sup>th</sup> century. His major themes can be analyzed “*in reference to character, his exaggerated subjectivity, but at the same time in reference to events, the taste of the epoch and even fashion*”. He is preoccupied with social and political satire, bourgeoisie, but his personality seems to overlap the Christic image. Ensor believes in nothing but his own drama. The crisis of identity and inner dissociation are expressed through the emphasised importance of the mask. The theme of the shadow expresses the ignorance of characters commanded by destiny. **Edvard Munch** (1863-1844), Norwegian painter, expresses memories of his past anguish through distortion and synthesis. Amongst his obsessions the most occurring are sleepless nights, the terrible isolation of the individual, moral decay, madness and death represented in a unquiet style, tortured by anxiety at “*the enormous infinite scream of nature*”, announcing the Expressionist movement. Munch emphasises the highlighting of the inner self and expression. His personal exhibition in Berlin in 1892 contributes to the affirmation of Expressionism. **Ferdinand Hodler** (1853-1918) (Switzerland) is an expressionist without being aware of it (in the opinion of Dan Grigorescu) combining the real with the symbolic and depicting a state of mind rather than external reality. **Paula Modersohn-Becker** (1806-1907) avoids sentimentalism, regarding the world around her as “*grand in its simplicity*”, acquiring a vocabulary through which object and sensations can be described. (Self portrait with Camelia). **Käthe Kollwitz** (1867-1945) foreshadows expressionist aesthetics through the representation of the acute social conflict by the use of traditional graphic techniques with “*compassion to the poor and oppressed*”. The fact that she directly participates to human suffering brings her close to the expressionists. In the sense of German Expressionism we trace violent contrasts of black and white “*the tension of shapes and movement*”. **Louis Corinth** (1858-1925) is considered one of “*the triggers of the burst of Expressionism through her art in marked by a sensuality provoked by the tragic sense of fatality*.”<sup>81</sup> **Ernst Barlach** (1870-1938), independent artist. Sculpture was influenced by the assimilation of early Gothic (see “*Beggar*”, 1930) and through the linear stylizing and Gothic physiognomy.<sup>82</sup> His style is characterized by the use of cubic forms. He deplores the misfortune of mankind (“*Woman Crying*” 1923) and expresses a tragic concentration of forms. In the following chapter we described

---

<sup>80</sup> Consideră Constantin Prut in Dictionary of Modern Art pp. 135-136

<sup>81</sup> Gheorghe Ghițescu, Artistic Anthropology, vol II, pg. 149

<sup>82</sup> Dan Grigorescu, Expressionism, pg. 96

Expressionism and Neoexpressionism in painting. In the first part we traced the evolution of the German Expressionist movement beginning with the group “*Die Brücke*” and following “*Der Blaue Reiter*” and their representatives, as well as the end of the German Expressionist movement.

### ***DIE BRÜCKE (THE BRIDGE)***

It appears in 1905 in Dresden. Founding members are Kirchner, Heckel, Bleyl, Schmidt-Rottluff. In 1906 join the group: Max Pechstein (1881-1955), Emil Nolde (Emil Hansen, 1867-1956), Cuno Amiet (1868-1961) (from Switzerland), Axel Gallen-Kallela (1865-1931) (Finnish). Among its most representative members are Oscar Kokoschka (1886-1980) and Otto Müller (1874-1930). The journal „*Der Sturm*” („*The storm*”) popularises the new artistic trends. In 1911 „*Die Brücke*” settles in Berlin. The group loses cohesion when it is left by Nolde in 1907, by Bleyl in 1909, by Pechstein in 1912. In 1913 „*Die Brücke*” is officially dissolved. The main traits of the paintings of this movement are the outburst of form under the urge of unconscious, haunting forces, the incandescence of colours, the illusiveness of images, the merging of the grotesque with the sublime, the „*laborious and brutal*” graphic sign. The works foretell social catastrophe and seek the truth in the inner self as a means of escaping the twisted structure of external reality.<sup>83</sup> Another important group is *Der Blaue Reiter* founded in 1911 in München, which claimed that „*the artistic domain greatly differs from the natural one and that the determination of artistic forms depends solely on the inner urges of the subject*”.<sup>84</sup> The common traits of their style are the large surfaces, rigorously separated, vivid colours foretelling spring, the desire of communion with nature sprung from the tediousness of urban life.

After the issue of their manifesto, an annuary drafted by Kandinsky and Mark named *Der Blaue Reiter*, the first Blaue Reiter exhibition opens in München in January 1911. Kandinsky declares in the issued manifesto that salvation lays not in form. In the second exhibition of *Der Blaue Reiter* in Munich 1912

---

<sup>83</sup> Dan Grigorescu, *Expressionism*, pg.46

<sup>84</sup> Giulio Argan, *Modern Art*, pg.52

take part: Braque, Picasso as well as other painters of Die Brücke. Because of the war the group breaks apart in 1914.

The works "*The Problem of Form in Gothic Art*" of Wilhelm Worringer and Kandinsky's "*The Spiritual in Art*" are important for the development of Expressionism. Theoretical principles immerse and are followed, as well as a constant preoccupation for determining the expressive function of colour. What Die Brücke and Der Blaue Reiter have in common is "*the belief that art can express an inherent human truth and that it can bring sense into the life of people*".<sup>85</sup> **Alexis von Jawlensky** (1864-1941) From a palette of fauvist influence he evolves towards a palette based on drama and geometry, "*Variations*" after 1913 and "*Meditations*" after 1935.<sup>86</sup> **August Macke** (1887-1914) "*Our most beautiful purpose is to find the energy of the colours which can forge space, without settling for a lifeless clear-obscure*". "*In Front of a Showcase*" 1912, "*Sunny Road*" 1913, "*Promenade*" 1913. **Alfred Kubin** (1877-1959) German black and white artist. His work is a representation of the personal dramas that tormented his life (the death of his dear ones) and of his "need to dream). **Franz Marc** (1870-1916) lives three experiences: that of life, that of the citizen and that of the artist. "*I only paint that which is most simple because only in simplicity lies the symbolic, the pathos and the mysterious in nature*".<sup>87</sup> The "*cosmic fusion*" between the elements of the image and an apocalyptic vision appears in his paintings (see the destiny of animals). **Wassily Kandinsky** (1866-1944) of Russian origin aspires to a regeneration of art through pure *spirituality*.<sup>88</sup> he is influenced by the latest scientific discoveries and he associates the disintegration of the atom with that of the entire world. The grammatics of painting shall be enlightened not by the laws of physics as in cubism but on the basis of inner laws, the laws of the spirit.

---

**Paul Klee** (1879-1940) is a fulminant presence in expressionism, who perceives the expressionist movement as an artistic domain in which artists seek to express their own personality. He comes to the idea that "*the more terrible a world*", the more abstract its art, while "*a blessed world produces mortal art*".

---

<sup>85</sup> Little Stephen, "isms...understanding art", pg.105

<sup>86</sup> Constantin Prut, Dictionary of Modern Art, pg.215

<sup>87</sup> Franz Marc, Notes, pg.190

<sup>88</sup> E.H. Gombrich, A History of Art, pg.201

Art does not copy the visible, it creates the visible, discovering thus the true nature of things.

### **THE END OF THE GERMAN EXPRESSIONIST MOVEMENT**

The anti-expressionist response is not a reaction to a movement with numerous ramifications, but more an attempt to give credit to a different state of mind that opposed the painful inquiries of inner life and social existence proposed by Expressionism. The critique towards expressionist aesthetics began around 1920, when G. F. Hartlaub, the director of the Mannheimmuseum accuses this artistic movement of „*failure*” and cannot foresee any possibility of development for german art in the direction indicated by Expressionism.<sup>89</sup>

A new group is founded under the name *The new objectiveness*, name that G. F. Hartlaub will use to introduce a realistic tendency of german art in an exhibition in Kunsthalle of Mannheim in 1932. They are characterised by a rejection of illusion, a negative expression and a poignant pessimism. Folklore is use in the support of the theory of „*the community of people*”. Nationalist slogans take over the idea. Hitler’s nationalism uses them in its propaganda. Some artists of „*The New Objectiveness*” merge into naturalist painting considered „*the true coloured photography and the sole one to be accepted by Hitlerites*”. Most valuable representations of the aesthetics of this group are those of the artists Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann, which preserved a humanist approach. They denounce, in the name of social ideals, the attempts to conceal the truth, and bring forth what they consider real social risks: famine, terror, war. These are some of "*the most disconsolate and disillusioned of the expressionist artists*".<sup>90</sup>

Hitler's rising to power, with the help of the german bourgeoisie, brings with it a stagnation in the evolution of modern art forms. This type of art is banished in the name of "the purity of the german race. Dix is arrested, Gropius, Grosz și Thomas Mann move to the United States, Beckmann to Olanda, Klee to Elveția, Rohlf și Barlach die in misery, Zweig commits suicide in Latin

---

<sup>89</sup> E.H. Gombrich, A History of Art, pg.119

<sup>90</sup> Dan Grigorescu, History of a Lost Generation, pg.244

America, Max Ernst is arrested by the authorities in Vichi, Karl Einstein, art critic, commits suicide in French Guyana, Herwarth Walden, the advocate of Expressionism, disappears in 1933 and is not to be heard of again. After the war, except for Nolde, The representatives of Expressionism evolve towards fauvism or mystical neo-romanticism- Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Dix etc. Some of the emigrant artists remain consistent with expressionist ideas (Kirchner in Switzerland, Kandinsky in Franța, Beckmann in the United States, Kokoschka in England, Switzerland). It is with the help of these artists and thanks to the prestige of the movement that „*expressionist ideas were productive (nonetheless with slight changes) in other countries*”.

Further on I presented some of the artists that manifested as expressionists outside Germany.

**AUSTRIA Oscar Kokoschka** (1886-1980) The works he painted between 1924-1931 are illustrated through the ravishing bliss of man in nature. He restores the life of the cities he passed through, he gives great importance to colour, he emotionally involves in landscapes and accomplishes one of the wishes of expressionism, namely that of making of every work, regardless of its theme, a self-portrait. **Anton Kolig** (1886-1950) The narrative, symbolic themes he chooses have man as main character. After the war the exthatic thrill and "*mystic heartbeat of merging with the divine*"<sup>91</sup> are encountered in expressionism (monumental and mystical) and in the baroque reminiscence present in his work. **Egon Schiele** (1890-1918) He protests against the ugliness and grossness of urban life. He is a typical example of Austrian Expressionism through the „unrest” represented both graphically and cromatically.

**BELGIA Constant Permeke** (1886-1952). Art „*was created as a protest against philistinism, dehumanizing industrialization and everything that declared itself against nature and her laws*”<sup>92</sup> with a turn to social reality<sup>93</sup>, in an oppressive image. **Gustave de Smet** (1877-1943) After 1922 he embraces

---

<sup>91</sup> Dan Grigorescu, History of a Lost Generation, pg.152

<sup>92</sup> Dan Grigorescu, Expressionism pg.157

<sup>93</sup> Constantin Prut, Dictionary of Modern Art, pg.349

expressionism in compositions that give the impression of „*infantile scenery*”.<sup>94</sup> **Jean Brusselmans** (1884-1953) His work with delicate touches of grey, vivid bursts in landscapes and in the representation of the human body, seeks „*universal rhythms*” in the paintings dedicated to natural elements: air, water, earth. **Frans Masereel** (1889-1972) emerges as an unshaken combatant against oppressiveness and war, a true defender of human dignity. His recurrent theme is that of the hero, „*Masereel's hero (...), a man that loses his way, falls, becomes victim but learns, understands things, loves and fights*”.<sup>95</sup> **Edgard Tytgat** (1879-1957). He paints using simplified forms, sedimented colour, as in „*Doll Story*”, in „*a world of puppets... dramas are experienced with ingenuousness*”.<sup>96</sup> **Joseph Kutter**, Luxembourger, 1894-1941, depicts the acute bleakness of existence”. His portraits of clowns show anguish hidden under the mask of the grotesque. His landscapes are, as well, distressing, bitter, upsetting.

**FRANCE The first Expressionist wave in France. Georges Rouault** (1871-1958) „*He experiences a painful and colossal compassion for the suffering of human kind*” and paints it, from the desfigured body of the prostitutes, to the beastly faces of the judges and the melancholy of clowns.<sup>97</sup> **Pablo Picasso** (1881-1973) between 1900-1906 reveal a „*cold expressionism*”. **Amedeo Modigliani** (1884-1920) Succeeds in interpreting cubism and fauvism in a way that can be seen as expressionist in both the treatment of the models and the indifference to what isn't human, in the preference for humble people, despair, bleakness, the disappointing sensuality of the nudes, the melancholy of portraits. **The second expressionist wave in France. Chaim Soutine** (1893-1943) His themes are landscapes with a „*generally absent sky*” and no rest, as well as portraits transformed in „*monstrous vegetable bodies*”, still life with fish, plucked birds, pieced of decomposing meat. From 1929 he becomes obsessed with „*the movement of trees and displays a sort of escape of man from the*

---

<sup>94</sup> Dan Grigorescu, Expressionism, pg.160

<sup>95</sup> Idem, pg.12

<sup>96</sup> Ibidem, pg.163

<sup>97</sup> Gheorghe Ghițescu, Artistic Anthropology, vol.II, pg.147

*vastness of nature*".<sup>98</sup> **Marc Chagall** (1887-1985) Senses have precedence, transforming „*into images his desire for peace and mercy towards people*". In the main, his world is freed from the original sin, but images of pain are also present in „*the drunken*”, „*The News boy*” and other works of 1912-1914, where the „*pathos of compassion*” becomes obvious. **Marcel Gromaire** (1872-1971) și **Edouard Goerg** (1893-1969) common for them are subjects that treat man in response to cubist intellectualism and lack of humanity. Outlines have less importance, paste is abundant and brushstrokes large; everything is imprinted on „*a dull and gloomy universe*”, ochres, smoke greys. The message conveyed is connected to the feelings before man, society, nature, fate, namely fear, pity, anxiety. „**Forces Nouvelles**”: **Robert Humblot** (1907-1962), **Georges Rohner** (1913-2000), **Henri Heraut** (1894-1982), beginning with 1939, answers two tendencies: the neo-realist one and the expressionist one. In their art they practice perspective, modelling, clear-obscure, returning to the past. Their pieces illustrate the humane, pain, the fear and terror of the 1930's fed by the memory of the past and the idea that nothing can be done to stop it. **Andre Marchand** (1907-1998) shows a preference of graphic over colour, of form over atmosphere, of composition over performance. Harmony moves from dun to blue. After liberation, Expressionism took a new form, as in „*The Hostage*” or „*Christ on the Cross*” ,delivering a message of pain; the search for the character, for an exaggerated expression and the pathetic are obtained through less temperate means. **Francis Gruber** (1912-1948) creates transparent allegories about failures, misfortunes, dismay, static meditative shapes, great bare woods out of time. His revolution is an entirely interior one<sup>99</sup>. **ITALY and SPAIN** **Lorenzo Viani** (1882-1936), creates a non-conformist art, closer in its beginnings to the miserable life of „*the unfortunate and the oppressed*”. **Ottone Rossai** (1895-1957) His slim characters resemble those of XIIIth century. He paints thieves and prostitutes, innkeepers, a world of spiritual emptiness on gloomy scenery, using a restrained palette with ashy grey tones. **Mario Sironi**

---

<sup>98</sup> Gheorghe Ghițescu, *Artistic Anthropology*, vol.II, pg.109

<sup>99</sup> Idem, pg.169

(1895-1961) In the landscaped of industrialized cities we discover a lot of "Nietzsche's neoromantic opposition to modern capitalist civilization". These artists eventually praised Mussolini's political ideas. Expressionism in **Spain** is represented by **Jose Gutierrez Solana** (1896-1945) who illustrates the passions of existence integrated into the scenery of Madrid's outskirts and into rituals of rural celebrations; he also depicts misery and hopelessness in a very poor Spain suffocated by mysticism.

**MEXICO** The art of Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros and Jose Clemente Orozco is connected to the art of „*The New Objectiveness*“. Mexican monumental art, though, is deeply rooted into history. **EXPRESSIONISM IN ROMANIA.** During the first decade of the XXth century, Expressionism in Romania is marked by individual manifestations of some artists. Art critic Theodor Cornel<sup>100</sup> in individualizing the artistic experiences of the epoch, regards them as „*resurgents*“ with an expressionist attitude, creating a „*nobler, more signicative and abundant in aesthetic experience, aiming for everlasting truth as they move*“<sup>101</sup>; The expressive direction, the contrasting harmonies, the concise representation of volumes estrange them from the impressionist and post-impressionist Romanian tendencies. The artists had, in their majority, the experience of German Expressionism or French Fauvism. Expressionist influences can be traced in caricatures, satirical drawings, self-portraits, singular or group portraits and symbolic landscapes. At the same time, we can affiliate to Expressionism through aspects of their work: Tonitza, Theodorescu Sion, Iser, Stefan Popescu, Stefan Dumitrescu, Gheorghe Petrascu. There are also artists thst cannot be considered expressionists: Luchian, Steriadi, Ressu, although their work displays certain expressionist traits. Vasile Florea remarks that in the Romanian school of painting Expressionism had a less coherent evolution than Impressionism due to the tendency towards "*hormony and equilibrium*". Hans Eder (1882-1955) is considered<sup>102</sup> an authentic

---

<sup>100</sup>Preluat din Amelia Pavel, Expressionism and its Premises, pg.72, regarding Theodor Cornel's affirmation in „Social Life“ of 1910

<sup>101</sup> from Amelia Pavel, Expressionism and its Premises, pg.72, the quote belongs to Theodor Cornel, „Social Life“, 1910

<sup>102</sup> In the opinion of Vasile Florea in „ History of Romanian art“ la pg.663

expressionist both “*tormented and revolted, disappointed and frightened*”, in his portrait or in “*Terrified*”, and in his landscapes distortions and ugliness merge with fear under an expressionist tension. Nagy Isvan (1874-1937) “*loves human fate above all*”<sup>103</sup>. In his work he represents more of “*fate and the inevitable than human traits*”. Expressionism meant the creation of a bond to other artistic movements such as Cubism, Constructivism, Abstractionism, Surrealism.

In the following chapter we analyzed the international evolution of Expressionism after 1945 when international changes take place in all domains, the boundary between normal and abnormal is difficult to set by psychologists and Existentialism brings a new point of view to the meaning of life and the existence of divinity. There is a tendency to “*exploit the fragmentary*”. Some movements are preoccupied with the absurdity of life, in an existential trend, and in the same trend “*just like the act of living itself becomes the affirmation and sense of life, the act of painting itself becomes a work of art, with its own meaning*”.<sup>104</sup>

**THE SCHOOL OF NEW YORK.** American art has become a synthesis of European styles, European cultural inheritance and the personal expression of every artist. The school of New York created the abstract expressionist style. It has as main representatives Hans Hofmann (1880-1966), German, the Dutch Willem de Kooning (1904-1997) who moved to New York at the end of the 1920's, Mark Rothko (1903-1970) from Russia and Arshile Gorky (1904-1948) from Armenia, Jackson Pollock (1912-1956), Franz Kline (1919-1962), Barnett Newman (1905-1970), etc. In 1943 they state the importance of the subject which becomes crucial in the work of art, the importance of the tragic and eternal content, the solely valid one, as well as the meaning of large sized form since it has the effect of the unequivocal.<sup>105</sup>

**INFORMAL ART** Art critic Michel Tapié considers as “*informal*” the art that uses “*mental improvisation*” without a determinate form, still bearing surrealist connotation.<sup>106</sup> Explicit figuration is avoided, form is decomposed through matter and colour. Among the informal artists we mention: in France

---

<sup>103</sup> In the opinion of Vasile Florea in „History of Romanian art”, pg.76

<sup>104</sup> Idem, pg.329

<sup>105</sup> Amelia Pavel, Expressionism and its Premises, pg.333

<sup>106</sup> Patricia Carrasat considers important in her book *Movements in Painting* Patricia Carrasat

Wols (Wolfgang Schulze, 1913-1951), Jean Fautrier (1898-1951), Jean Dubuffet (1901-1985) and as abstracts, Pierre Soulages (n.1919), in Spain, Antoni Tapies (n.în 1923), in Germany, Julius Bissier (1893-1956) expressing the anxiety generated by nazism.

**NEOEXPRESSIONISM** The term „*postmodernism*” was introduced in 1975 by the architect Charles Jencks, when he decided to end the ideology of functionalism. Towards the end of the 1980's, postmodernism is considered rather „*a change in attitude*” than a new style<sup>107</sup>, with a „*traditional and retrograde air*”. „*International trans-avant-gardes*” catch the eye of European and American public in the 1980's, in three different ways: Neo-expressionism in Germany, Bad Painting in the US and the Italian Trans-avant-garde.

**ITALIAN TRANS-AVANT-GARD.** The concept of trans-avant-gard also called „*New Image*” is introduced in 1979 by the Italian critic Achille Bonito Oliva in *Flash Art*. Although the dominant trend is minimalist and conceptual art, artists return to free, figurative painting. They show interest in figurative and abstract expressionism without denouncing Renaissance painting. „*The art of contemporary avant-gard is an art of expansion, of inclusion and synthesis, through which contemporary artists have undertaken the ethical mission to find the significance of human existence and to express the beliefs by which humanity lives.*”<sup>108</sup> **Sandro Chia** (b. 1947) He treats forms in an acutely burlesque sense of conventions, breaking the rules of classical art and giving the impression of immediate comprehension. He's interested in the manner by which „*painting can illustrate the condition of human existence, showing in chronological snapshots the compression of a lifetime experiences (working, travel, contemplation) all coexisting at the same time*”.<sup>109</sup>, **Francesco Clemente** (b.1952) The images he depicts are heretic, with frequently occurring mutilated limbs, crooked eyes and rich colors. His work is characterized by eclecticism and symbolism, the

---

<sup>107</sup> Patricia Carrasat considers important in her book *Movements in Painting* Patricia Carrasat, pg.623

<sup>108</sup> Fox N. Howard, „Avant-gardes in the eighties”, expo.1987, California, Los Angeles Country Museum of Art

<sup>109</sup>from Sandro Chia at Shafrazi Gallery

violently expressionist style of the paintings and the almost religious content. In the following years he becomes more of a surrealist. “*La Stanza della Madre*” evokes large decorated murals of Renaissance and Medieval palaces. **Enzo Cucchi** (b. 1949) His large sized paintings such as “*Ferocious Tongues*” and “*Paintings of the Earth*”(1980) brought him a wide recognition. The simple imagery, the bright primary and secondary colours, the daring drawings, waves, flames, skulls, textured surfaces, all with symbolic connotation lead to a “*portrait of the universe in apocalyptic terms.*”<sup>110</sup>. Dramatic effects of light, hollow, compressed space appear in his landscapes. White, deep shades of gray, and black are used in an almost caravaggian style. He introduces wooden or iron elements, neon tubes in “*prehistoric dawn*”(1983). **Mimmo Paladino** (b.1948) is inspired by the Minimalism and Conceptualism that he combines in “*his desire to revive the power of expression and emotion in art*”.<sup>111</sup> Elements of his work are fragments of things, hands, plants, masks and furniture constituting a visual language characterized by “*ambiguity and fluidity*”, which is not by far “*narrative and linear*”. From 1983 he begins to show interest in sculptural forms. In time the distinction between sculpture and painting fades, giving way to “*the dialog between the two means of representation*”.<sup>112</sup>

**GERMAN NEO-EXPRESSIONISM** The construction of the Berlin Wall generated in 1961 a long awaited new beginning in West Berlin. Karl Horst Hodiecke (b.1938), Markus Lüpertz (b.1941), Berndt Koberling (b.1938) founded in 1961 the gallery “*Groborschen 35*”. “**Violent painting**” is the name taken in the 1970’s by the artists Rainer Fetting (b.1949), Salome (b.1954), Berndt Zimmer (b.1948) and Helmuth Middendorf (b.1953). They generate a new artistic movement similar to Fauvism in colour and to German Expressionism “*in the expressive form introducing figures inspired by the contemporary German culture and history*”.<sup>113</sup> They will never deny their appeal to Romanticism and Expressionism. Neo-expressionist artists take interest in subjects like guilt and the responsibility of the German people in Nazism. At the same time they revive figuration and painting, endowing art with its human interest, idea which is in fact characteristic to German Expressionism. Their art is a way of “*recovering, rectifying and revising*” the dramatic experience left behind by “*the sense of their*

---

<sup>110</sup> Article taken from Grove Art Online, Enzo Cucchi

<sup>111</sup> Jennifer Bayles, „Educator for Special Projects”, 2001

<sup>112</sup> From Paladino at Guggenheim Museum, Venice

<sup>113</sup> Patricia Fride Carrassat, *Movements in Painting*, pg.220

*own loss and defeat*. The disease troubling their contemporaneity is “*existential frustration*”, the frustrating desire to mean something as Viktor Frankl states. The moving force and supreme motivation for man is the will of meaningfulness. Forms and figures are sometimes bizarrely distorted, in an inhuman appearance, with a tendency to give full meaning to that which is meaningless, through the process of suffering. Similar to Expressionism, it encompasses emotion and social ugliness. Neo-expressionist creativity becomes a symbol of healing, artistic creation generates a powerfully aesthetic way of surviving horrid reality.

**Georg Baselitz (Kern) (b.1938)** is an “*artist strongly rooted into tradition*”<sup>114</sup>, “*reviving the old German Expressionist belief*” in abstract expressionist terms<sup>115</sup>, in connection with historical and cultural circumstances. The artist “expresses a desire for catharsis. The series “*P.D. Foot*” 1960-1963 give an impulse to metamorphosis. Signs of torture, a self-imposed lack of colour, expressive lines lead to an “*aggressive distortion*” far from creating “*pleasant sensations*”; they lead towards the boundaries of painting as an art of form. In the series “*Fracture*” 1966-1973 he “*brakes the corporality of the heroic motif*”; the autonomy of painting from content is obvious. the existence of inversed paintings between 1970-1980 can be connected to his assertion: Motifs are chosen by our instincts. Our pain needs painting<sup>116</sup> or with the idea of inversion of shapes inspired by the image of St. Peter’s crucifixion, nearing the idea of crucifixion of the entire Germany.<sup>117</sup> Baselitz’s shape is a strange mixture of splendor and pathos of grandeur and ruin, a triumphant and once arrogant victim ... The works of the early 1980’s are reactions to the painting of *DIE BRÜCKE* (“*Orange Eaters*”). The series “45” 1989. Grid networks and the inversion of figures as well as colours give a feeling of restraint and entrapment of characters, in allusion to “*time zero*” of the 8<sup>th</sup> of May 1945 when Germany surrendered.<sup>118</sup> The paintings of the late 1990’s and his “*Remixes*” revolve around the idea of unification of Germany, memory and history. In “*Remixes*” Baselitz “*reinterprets his own inverted motifs*” in a much more hermetic manner. **A.R. Pennk** (1939, Dresden) lives in Dresden

---

<sup>114</sup> Karl Ruhrberg, Art of the 20 th. Century, vol. I, pg.368

<sup>115</sup> Donald Kuspit, A Critical History of 20 th.- Century of Art, 8th, decade, pg.13/24

<sup>116</sup> Idem, pg.154

<sup>117</sup> from Donald Kuspit, A Critical History of 20 th.- Century of Art, 8th, decade

<sup>118</sup> Norman Rosenthal on Georg Baselitz’s inverted paintings and sculptures, The Guardian, pg.1 of 6, Saturday, 22sept. 2007

until 1980. His background of Eastern Germany forces him to use abstract images in order to convey meanings referring to existing political realities, under the circumstances in which Socialist Realism defines the era he lives in. The works “*Standart*” began in 1968 under an invented name are a method of creating informative products. His symbolism “creates a symbiosis of the rational and the irrational, of logics and information” and find their expression in “*Analytical System*”, “*The World*”, “*Standart*”. His independent direction from Socialist Realism determines him to create a so called “*images of the world*” in 1961 in which “*timber man*” already appears together with a combination of figuration and abstraction, progressing images that render the idea of the Cold War between the East and the West. **Markus Lüpertz** (b.1941) He disputes, in the name of his colleagues against the apparent cryptic aspect and elitism of contemporary art. His line “*I am the painting people*” is famous. His early painting is defined in “*dytirambic*”<sup>119</sup> terms. The elements he introduces are linear ones, brutal contrasts, “*sensual tactile and geometrical structures*.”<sup>120</sup>, far from the symbolical allegorical traditions of German art. He rejects being labeled as “*neo-fauve*”, although his work is characterized by an untragic pathos and “*a vivacity of the attack*”. The act of painting seems to be “*his sole and fundamental theme*”, despite the subjects he approaches. His painting can be placed between abstract and figurative, in dytirambs. In these he is “*centered upon the invention of the new, the non-sense, the poetic subject that leaves behind in his painting an incomprehensible print, with no function and detached from the conventional context of comprehension.*”<sup>121</sup>. The 1970’s bring works such as “*German Motifs*” repeating themes, which are taboos in post-war Germany: steel helmets, armors, staghorns, officer hats; these belong to the so called “*subjects of painting*”. The 1980’s revive themes from the history of art in paintings such as “*Interstitial Ghosts*”. Surrealism, Cubism and ancient art leave an imprint on these works. Lüpertz repeatedly confirms that “*I want to paint*”, despite the seige of image production in media. From 1993 the motif of the skull is resumed in “*Man with No Women. Parsifal*”. Landscapes interest him in 1997 as collage painting, through the method of “*painting-into-painting*”. In grid networks and in the series of nudes seen from behind that he continues in the years 2000. “*Vesper*” displays a clearly naturalist feature, while the rest of his painting constitutes in small taints of colour and a grid

---

<sup>119</sup> Song to Dionysos; enthusiastic lyrical poem; exaggerated eulogy;

<sup>120</sup> Eric Gelber, Markus Lüpertz: tents-Early Dithyrambs, The New York Sun, 3 mai 2007

<sup>121</sup> Lucie Sabha , article on Lüpertz, „Baselitz bis Lassing”, Wien, 2008

structure. Overall they have an abstract nature. **Jorg Immendorff** (1945-2007) The artist considers that *“My purpose was social action”*. A good painting can be judged in these terms in the same measure in which a gambler is judged as being skilled, meaning as an agent in metabolism, in the lack of its formal beauty. At a first glimpse his large sized pieces *“Café Deutschland”* (1978-1983) can be seen as simulatedly Expressionist and at a second glimpse they can be read as multiple texts, not only formally, as paintings. He creates spaces in which he interacts with Mao, Marx, Stalin, Beuys si Brecht, adopting the Beuys’s mantle; he possesses *“the ability to combine myths and facts”*.<sup>122</sup> After 1999 immerges a simplicity of images which become unusually calm, depicting a melancholic-philosophical view on life. Symbols of his lexicon reappear, drawn in gray cartouches. In his paintings he revives historical allegories, he introduces the Babel Tower as a presence with the Lidl stone at its foot, the labyrinth and the spiral. In some pieces representing flowers the reference to the feeling of vanity is obvious. In the confuse world we live in, painting might suggest a way of escaping, if such way existed.<sup>123</sup> **Anselm Kiefer** (b.1945) is also interested in the recent history of Germany. Myth, the fascination for heaven and the irrational as well as *“his empathic ability play a key role.”*<sup>124</sup>. His art may be regarded as continuing the art of the German expressionists from the beginning of the 20<sup>th</sup> century, with strong influences of Friedrich Nietzsche’s philosophy. His approach to this philosopher does not have such *“apocalyptically enthusiast”* consequences as in the case of expressionists. His art is an opposed-holocaust, post-Hitler one. He admits his view to be closer to religion because *“science foresees, it doesn’t give answers”* as he remarks. The tragic events accumulated in Germany are determinant in these visions: the artist seen in double aspect: now murderer, now priest. In *“Everything is According to His Heavenly Sphere”* (1970) the relation between the skies and earth defines the work of the painter *“between spiritual education and recovery of memory, marked by the suffering of history”*. In works such as *“Resurrexit”* (1973) in which he creates the possibility to extract *“the vital essence or rebirth”* and *“Notung”* (1972) occurent are Walhalla and Wotan’s sword representing the loss and ruin of revolution. In painting space becomes *“the space of life”*, a place of humanity impregnated by the immaterial

---

<sup>122</sup> James Rosenthal, Jorg Immendorff: I wanted to be an Artist, Philadelphia, march 2004

<sup>123</sup> Conclusion of Arthur C. Danto, Editorial Anton Kern Gallery, „Painting must take on the function of the potato”, 1966

<sup>124</sup> Karl Ruhrberg, Art of the 20 th. Century, vol. I, pg.372

and a mental abstract presence. Its characteristic is the impression of “*sensitive entirety*” but also that of flow of time. This artist takes the role of the Knight of Light. In the painting of the 1980’s dress is gradually replaced by straws, flowers, clay, sand, in “*Daisies*” (1981) inspired by Paul Celan and “*Escaping Death*” (1945). The use of lead brings with it a vision of vivid time “*Women of the Revolution in the 1990’s*”. Everything leads to “*a union between mother and son through metamorphosis of the artist’s unification with the history of the feminine universe*”.<sup>125</sup> Water appears as a symbol of the regeneration of the artist’s body and spirit. This can symbolism can be traced to Jewish and Christian culture.

In “*Your Age and Mine and the Age of the World*” (1996) the symbol of the sunflower (with reference to Van Gogh’s imagery connects the heavens and the earth, creating a bond of communication. Through art, Kiefer aims to reach “*the secret nucleus that sustains space and time*” in “*Famous Orders in the Night*” (1995). Inspired by monumental architecture he turns the brick into a substance with personal memory, just as the material he uses in his constructions, in a continuous dialog with time. The reference to the celestial city, the eternal city is rather conceptual than real. The human body is reduced to entities with a surprising aura of life and energy, placed between architectonic ruins. A rupture between time and history occurs. There is a transition from the physical body of the characters towards “*the pure body with no organs or flesh*”, especially when in reference to the “*glorious body*”. These images of the divine are closely connected with all the places of past civilizations he absorbed in his art. “*La Ribotte*” is the architectonic complex situated in Barjac, in the southern France. He states he does not intend to identify it with “*the complete work of art*”, term that might be contaminated by Nazis. The artist declares: “*I tried to build a palace of my own memory, because my memory is my only home*”.<sup>126</sup> “*Heaven and Earth*” as title for an exhibition is a paradox, states Kiefer. We cannot fasten the stars in order to create an ideal place. This is our dilemma.<sup>127</sup> He is influenced by “*Sefer Hechaloth*” in which there are no anxieties present regarding the direction we must follow. “*Past, present and future are one and the same direction*”.<sup>128</sup> What the palette of the artist

---

<sup>125</sup> Germano Celant, „Anselm Kiefer”, Guggenheim, Bilbao, 2007, pg.50

<sup>126</sup> From Charles T. Downey’s interview with Anselm Kiefer, Tuesday, August 16, 2005

<sup>127</sup> From Michael Ausping’s interview with Anselm Kiefer, oct.5 2004, Barjac

<sup>128</sup> Idem

represents is in fact his idea to connect through it heaven and earth. He believes he “*can transform reality by suggesting new visions.*” In many of his works the painting material is clay. The explanation lies in the artist’s statement that “*All the stories of heaven begin with clay.*” The exhibition in 2006 “*Velimir Chlebnikov*” has as source of inspiration the writings of the same Russian poet and thinker who tried to use analytical systems based on mathematical arcana calculated with the aim of identifying the paradoxes of history. He uses space to capture the experience of time. “*The ironic use*” of predictive models underlines the artist’s belief that history cannot be programmed or fixed into form”. In the history of German art travels and failures are metaphors of defeat. Kiefer’s vessels seem oriented towards a direction suspended in an Odyssean world.

**Gerhard Richter** (b.1932) His work comprises from monochrome paintings to photorealist works of abstract art. The 1960’s brought photography to his attention which he used in his gray and white paintings. His large sized pieces are in fact the enlarged transfer of photographs on canvas. From 1962 he begins archiving in an atlas which will later become a painted collection. The romantic landscapes with lakes and clouds seen through the window as in “*Clouds*” (1970) become “*fragments of framed reality*”.<sup>129</sup> The veiling in his figurative paintings also has a symbolic function, generating a transfer to abstraction. His abstract painting, expressive in colour, created after 1980, integrate him to the sphere of the informal. He paints in successive colour layers, with impulsive gestures and scratches on the entire surface of the canvas revealing deeper layers of colour. Painting in its final stage, after successive stages of veiling, “*contradicts initial intentions and may be independent of ready-made subjects. Substance reveals its inner truth*”. Richter considers that “*painting is created in analogy with what is unclear and incoherent which takes shape becoming thus accessible*”.<sup>130</sup> **BAD PAINTING** The term “*bad painting*” is introduced for the first time in 1978 in New York as title of one Neil Jenney’s exhibitions. In this movement take part Julian Schnabel, David Salle, Jean-Michele Basquait, Stephen Buckley, etc. This artists estrange from conceptual art, accusing it of intellectualism. They want to replace its good taste with a bad taste in painting. Image becomes strong in these art which resembles contemporary society, meaning it is “*overinformed, perturbant and*

---

<sup>129</sup> About Gerhard Richter, article written by Eva Kohler in „Baselitz bis Lassing”, Essl Museum, Wien, 2008, pg.151

<sup>130</sup> Idem, pg.16

*violent*".<sup>131</sup> The rigid and unconventional materials and substances colourful discrepancies, accumulations of substances, offcentered composition become some characteristic traits of such works. The themes they address are inspired by urban landscapes and religious portret, pagan representations or animals.

Personal compositions enter the tendency of Expressionism with a sacred approach. Next I presented artists preoccupied with this problem in their artistic approach. Ensor, Kathe Kollwitz, Oscar Kokoschka, Erick Heckel and Barlach who introduces himself as "*pierced by sharp criticism*" in his work of 1915 "*The Martyrdom of Saint Sebastian*". Nolde, beginning with 1901, acknowledges that immitating nature and forging it into form has become insufficient for him. Kandinsky, Marc and Klee, representatives of *Der Blaue Reiter* use a symbolic language of the spiritual, generally anti-materialist, even in a cosmic sense. They are influenced by Rudolf Steiner's theological texts that preach in the pre-war period the coming of a new realm after a period of chaos and highlight St. John's apocalyptic revelations as most potent metaphores. The dynamic of their creation was also influenced by Nietzsche's philosophy. In his early work, Max Beckmann paint in 1908 "*Ressurrection*" after an encounter with Munch and Egon Schiele, and in the landscapes he paints before his death he introduces a funereal atmosphere and a "*geometry of bleakness*". In Belgium, Frans Masereel is interested in this tendency, painting series of plates such as "*Creation*" of 1928, "*Landscapes or States of Mind*" (1929), "*Riders of the Apocalypse*" (1940). Rouault, considered an interpreter of the sacred and the divine and to the same extent an interpreter of the humane. "*The Passion of Christ*". Chain Soutine, after 1925 brings additional meaning in his art by the simplification of his characters, by themes such as "*Communion*", "*Children at the Altar*"; from 1929 he becomes obsessed with the movement of trees which he translates as "*a way of escaping the vastness of nature*".<sup>132</sup> Albert Nagy, artist of Expressionist style in his work "*Apocalypse*" referes to the atrocities of war. In Hans Eder's (1882-1955) "*The Wedding of Cana*" the idea of marvel is suggested by the rejoicement of lines and the drunken enthusiasm of colours; "*Crucifix at the Outskirt of the Village*" is noted by Blaga. Another Transilvanian artist is Nagy Istvan (1874-1937) who "*loves human fate above all*"<sup>133</sup>, who comprises in his work a destiny and the unescapable that by enactment has the

---

<sup>131</sup> Patricia Fride Carrassat, *Movements in Painting*, pg.223

<sup>132</sup> Bernard Dorival, *French Painters of the XXth century*, vol.II, pg.43

<sup>133</sup> Lucian Blaga, *Writings on Art*, pg.76

power to destroy a being or a given physiology. Mimmo Paladino works with a variety of media (drawing, painting, prints, even sculpture) being influenced by archeology, mythology (Egyptian and Etruscan) and romance art. In Georg Baselitz the existence of inverted paintings in a great number between 1970-1980 can be related, in the interpretation of the creative process, to the idea of inversion of shapes inspired by the image St. Peter's crucifixion, symbolic of the idea of crucifixion of the entire Germany.<sup>134</sup> Anselm Kiefer alludes to Christianity, Judaism, Gnosticism and alchemy. His visions are triggered by the tragic events he witnessed in Germany: the artist is represented in a double posture, murderer, respectively priest. Kiefer felt an Expressionist urge to merge with its models.

**Detached spirituality. Mental and sensible spheres. Vision and spirituality in-to sacred.**

**Recurrent themes.** At a general view over the condition of contemporary man in the world, Noica discovers that the maladies man suffers from can be divided into 3 groups: somatic ones, old as the time; psychological ones, discovered in time; superior maladies, those of the spirit. The three compositional series presented further on constitute a creative recurrence to Expressionism and its idea to give art a humane sense. They also propose the idea of figurative revival so successfully and strongly promoted by German Neo-expressionists in international art. Conveying the tragic sense of life and acknowledging one's own suffering and poor social condition are ideas conveyed by these artistic compositions. Finding the existential meaning which German Expressionists were looking for can be traced here in a specifically Romanian approach. Creativity and artistic creation can be placed in the direction of searching and finding a meaning. Themes broached in compositions are the alienation of the individual in contemporary society, his anxiety and salvation in the sacred. Images communicate a personal reaction to these subjects. In such works accent falls on expression rather than impression, on inner values and the explicit representation of emotions. The repository of personal or even common cultural images, is not suppressed here, despite the mental iconoclasm encountered in the western world and Europe in general; it gives way to the imaginable and implicitly to the religious and the divine. In other words "*He who doesn't possess the imaginary loses access to the imaginable; ergo: the imaginable does not subsist in conditions of mental iconoclasm.*"<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Din Donald Kuspit, A Critical History of 20 th.- Century of Art, 8th, decade

<sup>135</sup> Anca Manolescu, Metaphysical meaning of the Cross, pg.244

**Detached spirituality.** The beginning of the 20<sup>th</sup> century is marked by theories that constitute a turning point of modern reflection such as Nietzsche's philosophy that promoted "*the will of power*" and "*the superhuman*" as well as Kierkegaard's philosophy that discovers anguish. Man has, for centuries, aspired to the eternity that had been promised to him for the price of redemption, and now finds himself as a being destined to perdition (M. Heidegger, *Sein und Zeit*). The human being and the pattern of her existence fall under the registry of the tragic (J. P. Sartre, *L'Être e le Neant*). From this moment on that which isn't becomes more important than that which is. In the face of nothingness, "to be" seems a mere accident, an illusion generating anxiety. "*To be*" exists only for our acknowledging that "*we cannot be*", that our destiny is "*not to be*". This is the existentialist perspective of a tragical pattern which becomes the absurd itself, the state of perplexity that is left after the depletion of any possible emotional experience<sup>136</sup>

Mircea Eliade, in "*The Sacred and the Profane*" considers the man of modern western societies as being irreligious; he rejects transcendence and accepts the relativity of reality, even doubting the sense of existence. The profane man's responsiveness to the sacred appears in the beginning of an existential crisis, when both „*the reality of the world*" and „*the presence of man in the world*" are put to. It is now that being is met with the sacred, religion becomes the solution to an existential crisis, making way to values that are no longer considered random and specific. Man surpasses the existential crisis which constitutes a personal situation and manages to reach the spiritual. Through his life experience, modern man rediscovers the symbols which through the message they convey offer him a way to universality. Frequently, they only produce a recovery of the mental equilibrium.

On the other hand, Constantin Noica considers that unlike other people, we Romanians live within the divine. Suggestive in this way is the following quote: There is something rude in the absolute affirmation that life is meaningless... But perhaps it is just as upsetting for the spirit to sustain the ultimate meaning and see everything from the Absolute being downward. To say „*it is!*". The discretion of „*to be in-to*" is more appropriate to the spirit. One doesn't have the certainty of something, but one finds oneself in a "*stop searching*" that doesn't lack reassurance. It is the position of „*in-to*" (of piety, sacredness, love, search and opening) that sets up and elevates. Returning to the meaning of „*to be in-to something*", it becomes a chance to salvation and

---

<sup>136</sup> Constantin Enăchescu, *Experience of inner life and self-knowledge*, pg.65-66

escape from the contemporary maladies of the spirit. „In-to” comes from the latin adverb „*intro*” which meant „*inside, into*”, but our (romanian) preposition added the meaning of „*towards*”, which gave the expression a good tension in the essence of the spirit, of being at the same time „*in*” something (in a system, etc) but also of aspiring to that something, explains Noica in „*The Romanian Sense of Being*”.

The sense of exile and loss, the loneliness of the individual in contemporary society , accompanied by an attraction towards the general which in an expression characteristic to us „*has a sense of sanctity*”, lead to an aspiration to something higher than immediate realities. Salvation from such overwhelming states can be found in that meaningful „*in-to something*” which for us Romanians would mean the orientation “*in-to*” the divine , considering that this is characteristic to us in our past religiosity, when according to our folklore, the divine was part of all experiences and vicissitudes of man.

The typically Romanian „*in-to*” implies the sense of becoming that would bring us into being in a permanent way. The path we must follow becomes visible. „*To be in-to purpose*” generates a meaning of life for the individual, a chance to salvation, a way to freedom, of becoming into something by transcending the becoming in-to becoming towards what is truly difficult to accomplish, namely „*the becoming in-to being. (As a parallel it is worth mentioning the in the second half of the 19th century the „becoming in-to becoming*” is the supreme value among young people in advanced technical societies. „*An entire world of bourgeois civilization is triumphant but shaken at the same time by the "becoming in-to becoming*”.<sup>137</sup>

**Sui-generis Expressionism (elements related to Expressionism)** The individual's strife for salvation is Expressionist. Some socially addressed work also generate an expressive impact with a powerful message. The method of division of images is present in all tendencies deriving from Avant-Garde. The conflict between angular and organic elements sustaining the background is also Expressionist. Chromatics is generally restrained to light-dark, with certain complementary contrasting elements. Although static, there is an energy of the image that gives it a meaning diagonally. Works are also configured in a personal desire to communicate a reaction to a subject or a mental state, which may enframe such compositions into what the critics vaguely defined as Expressionism, connecting the term with the late works of El Greco and Van Gogh. Expressive

---

<sup>137</sup>Constantin Noica în „*The Romanian Sense of Being*”, pg.175

image can be seen as a reaction to a subject. Atmosphere itself is evocative in colour, form and other compositional elements, stirring emotion.

The three series comprise invented compositions approach figurative motifs such as the column, the shaft, the character, the monastery, the tower, the snake, the cave. There is no action in development, only a claiming of a situation understood as act of fate.

Therefore, no judgement on this paintings can be made from a pictural point of view (portrait, lanscape); they are situated rather at the border of the figurative and the abstract. Light is itself invented and contributed to an effect of abstractization of the image, toghether with its devision in areas of interest of suggested areas of a different, mysterious realm.

**Elements refering to the technique of compositions.** The technique used is a mixed one, tempera and oil, on fibreboard, 3 mm thick, 130x89 cm in dimension. Rectangular formats „*abstractely reflect the conflict with the obstacles of life*”, as Rudolf Arnheim considers.<sup>138</sup> As working instrument they use hard brushes and modellation of the elements so as to exacerbate angles or to emphasize curves. In the sub-text of the technique one can trace the conflict between Apollonian and Dionysian forces. Beyond visible apparences there is a contrast between angular and organic due to the brush and paste

**First series: “Interferences”.** **Description of the subject.** The series expresses in a global view possible moments of solitude and anxiety, the sense of inner loss and drift we may all have gone through in our contemporaneity. These experiences as well as others unlock doors to a more spiritually evolved sphere, to the general, to what we Romanians speak of as *“having a sense of sanctity”*. The world should have a meaning, but for a subject that lost the consciousness of the general, this meaning is absent. Such an individual is suffering and can only find rest in what we call *“being in-to”* something, here *“in-to”* the sacred. The aim of the series is to illustrate existential dramas as possible ways of hope, as chances to the construction of a better world mainly chraracterized by Light. Images in pairs depict moments when we felt alone among our own, sometimes wandering aimless, and we searched once in our life for a chance of salvation through faith and the sacred. Some of the images contain scenes with alienated characters. The compositions contain spaces composed of juxtaposition of images. Some areas illustrate appearances that seem lost in urban space, painted in tecniques of colour modellng, in a

---

<sup>138</sup> Rudolf Arnheim, The Force of the Central Visual, pg.121

chromatic key of white, black and grays, imitating a vaguely faded photography; they convey a representation of experiences and sacred spaces, visited or not, by physical appearances. These latter pieces are generally painted in a temperate chromatic key of browns and grays. The general atmosphere is one of collectedness, of a space inspiring awe and hope. The enclosing of such images is representative for a double state of mind, characterizing contemporary man: that of solitude in society and that of by-passing a miraculous presence, sometimes represented by an opening towards the sacred encountered perhaps in everyday life.

For the believer, the church belongs to a different space than that of the common road, while its door is a symbol of a breach. This common example of a church in a modern city is used by Mircea Eliade to demonstrate the unhomogenous character of space as it is experienced by the religious man<sup>139</sup>.

The images are placed in compositional textures specific to every piece. The compositions strictly containing representation of sacred spaces convey a state of awe created by such spaces to those who enter them. The dense atmosphere is suggested by pasty dark grays. The openings to sacred spaces, sometimes convey a lack of balance, a graphic representation of the instability and confusion characteristic to interior conflictual states. In other pieces the windows represent openings to the outside or the inside. Further on I presented the way in which graphic elements are used in order to convey the atmosphere described above. *Openings* Subject description. The series is inspired by the drama of communist gulag. The individual, mentally and physically worn out, eventually manages to survive through the creation of a strong and pure interior world. There are three main elements of these compositions: the scenes from communist gulags, the gates and the columns. The long and deserted corridors convey a state of anxiety, an all-absorbing state. Characters are alienated and forcefully condemned to mental and physical degradation. The gates symbolize a propensity of the alienated towards the light, towards the world. The numerically abundant columns symbolically illustrate the attempts of those reduced to the flatness of enclosed spaces, to feel the spiritual void, without any perspective of immediate release. The innocent are thus given a chance to spiritual salvation and freedom. The temperate chromatic key containing vibrant grays in warm tones express magnificence, while the cold tones convey the feeling of isolation, alienation, spiritual emptiness. Further on I explained the way in

---

<sup>139</sup> Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, pg19-22

which figurative elements are used in order to convey the message. *Presences* Subject descriptions. This series constitutes a response to the accident that led to the fire of the historical church tower. This construction, a true landmark of permanence, inspired the passer-by a feeling of safety. This event marked the existence of a city which in appearance was a quiet and peaceful one, with a constant flow of events. Such an unfortunate event compels one to experience a different state of fact, to see a different face of the same, otherwise quiet city. The view gave rise to questions related to the world we live in and uncovered the city of its sweet, brightly coloured appearances. Awaiting characters in the shadow are searching for a path to lead them to light. The whole atmosphere becomes heavy in the sense that the impulse to a way out is generated by a stroke of destiny. Thus, lonely presences find a way to salvation and truth. The salvation of their own selves can be considered as parallel to saving that which used to be a landmark in the inhabited urban space. The series tries to express personal feelings and experiences generated by the event. These latter converge with the theme in an expressive way, producing a juxtaposition of elements which are characteristic to both outside and inner worlds. This type of representation is typically Expressionist.<sup>140</sup> Graphical elements are analyzed in detail.

---

<sup>140</sup> Opinions on expression/self-expression taken from Anca Oroveanu, A European Theory of Art and Psycho-analysis, pg.100