

# Caiete de Arte și Design Design Art Papers

Revistă editată de Centrul de Cercetare și Creație în Artele Decorative și Design  
*Edited by Center for Research and Creation in Decorative Arts and Design*

Publicație indexată în baza de date internațională CEEOL  
*This publication is referenced in the international database CEEOL*

10 / 2022



**CCCADD**

CENTRUL DE CERCETARE ȘI CREAȚIE  
ÎN ARTELE DECORATIVE ȘI DESIGN

Director / *Director*  
Redactor șef / *Editor-in-chief*  
Redactor / *Editor*  
Secretar general / *General secretary*

Design & layout /  
Tehnoredactare / *Text makeup*

Conf. univ. Dr. Habil. / *Associate professor* Iosif Mihailo *PhD. Hab.*  
Conf. univ. Dr. / *Associate professor* Sergiu Zegrean *PhD.*  
Dr. Norman Siu (Hong Kong)  
Lect. univ. Dr. / *Lecturer* Alexandru Bunii *PhD.*

Sergiu Zegrean  
Diana Buftea

**Membri / Peer review**

Dr. Docent **Mari Krappala** / Doctor of Arts, Master of Education, Docent in Cultural Studies in Aalto University, School of Arts, Design and Architecture, Helsinki, Finland

Professor **Grzegorz Biliński** PhD. Hab. / Academy of Fine Arts, Intermedia Faculty, Cracow

Professor. **Alicja Duzel-Bilińska** PhD. Hab. / Academy of Fine Arts, Intermedia Faculty, Cracow. Interior designer, architect and visual artist

**Giuseppe Di Lorenzo** / Artist e docente di Pittura presso, L'Accademia di Belle Arti di Roma

**Ferenc Kiss** / Lecturer, University of Szeged, Hungary. Graphic designer and member of the. Association of Hungarian Typography Artists

Asistant professor **Ahmet Özel** / İstanbul Gelişim University

Dr. **Norman Siu** / Independent Luxury Goods & Jewelry Professional, Hong Kong. PhD at The Hong Kong Polytechnic University

**Laura West** / Artist, USA

**Sha Feng** / President of Associazione di Design Cinese e Italiano in Italia. Visiting Professor at Zhongshan Polytechnic China

**Ioan Iovan** / Art critic

*Professor* **Camil Mihăescu** PhD. Hab. / Faculty of Arts and Design Timișoara

*Associate professor* **Iosif Mihailo** PhD. Hab. / Faculty of Arts and Design Timișoara

*Associate professor* **Diana Andreescu** PhD. / Faculty of Arts and Design Timișoara

*Associate professor* **Eduard Jakabhazi** PhD. / Faculty of Arts and Design Timișoara

*Associate professor* **Dan Radu Moga** PhD. / Faculty of Arts and Design Timișoara

*Associate professor* **Andreea Palade Flondor** PhD. / Faculty of Arts and Design Timișoara

*Associate professor* **Dumitru Penteliuc – Cotoșman** PhD. / Faculty of Arts and Design Timișoara

*Associate professor* **Valentina Ștefănescu** PhD. / Faculty of Arts and Design Timișoara

*Associate professor* **Corina Nani** PhD. / Faculty of Arts and Design Timișoara

Lecturer **Alexandru Bunii** PhD. / Faculty of Arts and Design Timișoara - *Center for Research and Creation in Decorative Arts and Design*

*Associate professor* **Sergiu Zegrean** PhD. / Faculty of Arts and Design Timișoara

## Cuprins / Table of content

- 9 **Maria OROSAN-TELEA**  
*Lect. univ. dr. / Associate professor PhD.*  
Arta românească după 1960 reflectată în istorii ale artei orizontale  
*Romanian Art after 1960 as reflected in horizontal art histories*
- 23 **Valentina ȘTEFĂNESCU**  
*Conf. univ. dr. / Associate professor PhD.*  
Cinci ediții ale Bienalei Internaționale de Arte Miniaturale Timișoara  
*Cinci ediții ale Bienalei Internaționale de Arte Miniaturale Timișoara*
- 35 **Remus ROTARU**  
*Conf. univ. dr. / Associate professor PhD.*  
Gravura, atribut al continuității, legătura în relația tradiție-modernitate  
*Engraving, an attribute of continuity, the link between tradition and modernity*
- 47 **Iosif MIHAILO**  
*Conf. univ. dr. / Associate professor PhD.*  
Bienala Interdesign 2022 – Design the future  
*Bienala Interdesign 2022 – Design the future*
- 55 **Alexandru BUNII**  
*Lect. univ. dr. / Lecturer PhD.*  
Designul Generativ – și o nouă oportunitate estetică?  
*Designul Generativ – și o nouă oportunitate estetică?*
- 75 **Diana ANDREESCU**  
*Conf. univ. dr. / Associate professor PhD.*  
COWORK 15': O Metodologie de cercetare de lucru hibrid și un concept pilot de coworking  
*COWORK 15': A hybrid work research methodology and a coworking pilot concept*
- 87 **Gloria GRATI**  
*Conf. univ. dr. / Associate professor PhD.*  
Amprenta - cod unic, ca mijloc de exprimare plastică  
*Amprenta - cod unic, ca mijloc de exprimare plastică*
- 97 **Daniela CATONA**  
*Conf. univ. dr. / Associate professor PhD.*  
Ipostaze efemere ale ceramicii contemporane  
*Ephemeral aspects of contemporary ceramics*
- 109 **Cristina DAJU, Smaranda Sabina MOLDOVAN**  
*Lect. univ. dr. / Lecturer PhD. / Asist. univ. dr. / Assistant Professor PhD.*  
Ciclicitate în creație - Din stradă în galerie, din galerie în stradă  
*Cyclicity in Creation - From Street to Gallery, from Gallery to Street*
- 123 **Cristina LAZĂR**  
*Lect. univ. dr. / Lecturer PhD.*  
Contextul general al modei viitorului  
*General context of future fashion*
- 137 **Reka ADORJANI-GYORGYPAL**  
*Asist. univ. dr. / Assistant Professor PhD.*  
Textul în arta textilă contemporană  
*Talking Textiles in Contemporary Art*
- 149 **Carla Cezara PĂDUREAN**  
*Asist. univ. dr. / Lecturer PhD.*  
Expresii în alb  
*Blank expressions*
- 159 **Evelina-Elena TĂNASIE**  
*Drd. arte vizuale / PhD. Student*  
Perspective asupra modularității în modă  
*Perspectives on modularity in fashion*
- 167 **Alexandru MIHAI**  
*Drd. arte vizuale / PhD. Student*  
De la excelența designului la excelența interpretării, Giuseppe Guarneri del Gesù și Niccolò Paganini.  
*From excellence of design to excellence of interpretation, Giuseppe Guarneri del Gesù and Niccolò Paganini.*
- 177 **Anamaria VIȘOVAN**  
*Drd. arte vizuale / PhD. Student*  
Identitatea umană modelată prin îmbrăcăminte  
*Human identity shaped by clothing*
- 193 **Sânziana GHEORGHE**  
*Drd. arte vizuale / PhD. Student*  
Dezvoltarea conștiinței umane în Paleoliticul Superior, între ritual și practici artistice  
*The development of human consciousness in the Upper Palaeolithic, between ritual and artistic practices*
- 209 **Lóránt KOVÁCS**  
*Drd. arte vizuale / PhD. Student*  
Revalorificarea spațiului public prin instalații artistice  
*Re-activating the public space with artistic installations*
- 219 **Luca MIXICH**  
*Drd. arte vizuale / PhD. Student*  
Modernismul Fotografic și Formele Incipiente ale Fotografiei Construite  
*Photographic Modernism and the Early Forms of Constructed Photography*
- 231 **Oana Maria POPESCU**  
*Drd. arte vizuale / PhD. Student*  
Artă versus emoție – arhivarea emoțiilor  
*Art versus emotion – archiving emotions*
- 245 **Nicoleta Giorgiana BARBU**  
*Drd. arte vizuale / PhD. Student*  
Colecții și colecționari de artă. Opera lui Theodor Pallady în colecția lui Krikor H. Zambaccian  
*Collections and art collectors. The work of Theodor Pallady in the collection of Krikor H. Zambaccian*
- 257 **Mihaiela ANDONI**  
*Curator / Curator*  
(MONO-/DIA-) Logurile memoriei  
*(MONO-/DIA-) Logues of memory*
- 267 **Bianca MIC**  
*Drd. arte vizuale / PhD. Student*  
Noțiuni fundamentale ale sistemului educațional în raport cu ambianța spațiului de interior  
*Fundamental notions of the educational system in relation to the environment of the interior space*
- 275 **Bianca BONDOC**  
*Drd. arte vizuale / PhD. Student*  
O scurtă introducere în litografie  
*A brief introduction to lithography*



# Maria OROSAN-TELEA

## Arta românească după 1960 reflectată în istorii ale artei orizontale / *Romanian Art after 1960 as Reflected in Horizontal art Histories*

**Cuvinte cheie /** istoria artei orizontale; neo-avangardă; postcomunism; artă contemporană;

**Rezumat /** Articolul tratează comparativ trei apariții bibliografice internaționale semnificative pentru recuperarea istoriei artei recente din țările Europei de Central-Estice, avându-i ca autori pe Piotr Piotrowski, Klara Kemp-Welch și Maja și Reuben Fowkes. Punctul comun al acestor publicații este legat de abordare orizontală a istoriei artei, așa cum este ea teoretizată de Piotr Piotrowski. Acesta venea cu propunerea aplicării unei metodologii comparative în interiorul constructului politico-geografic numit Europa de Est. Prin urmare, studiul urmărește modul în care arta românească din perioada 1960-2020 este prezentată și integrată, de către fiecare autor în parte, respectivului context.

**Keywords /** horizontal art history; neo-avant-garde; post-communism; contemporary art;

**Summary /** The article compares three significant international books for the recovery of recent art history from Central-Eastern European countries, with Piotr Piotrowski, Klara Kemp-Welch and Maja and Reuben Fowkes as authors. The common point of these publications is related to the horizontal approach of art history, as it is theorized by Piotr Piotrowski. He proposed the application of a comparative methodology within the political-geographic construct called Eastern Europe. Therefore, the study follows the way in which Romanian art from the period 1960-2020 is presented and integrated, by each individual author, to this context.

Cercetarea din domeniul istoriei artei recente a avut ca rezultat în ultimul deceniu (2010-2020) apariția unor volume importante care recuperează practici artistice din țările fostului Bloc Sovietic, utilizând filtre de selecție și chei de lectură diferite. Au apărut astfel noi narațiuni transnaționale despre arta din perioada socialistă și post-socialistă, care se adaugă unor publicații mai vechi, dar care au abordat în cele mai multe cazuri problematici particulare ale fiecărui context național. Studiul de față, realizat urmând metodologia unei cercetări bibliografice, analizează trei dintre cele mai importante volume apărute în perioada 2010-2020. Mai precis, modul în care arta românească din perioada 1960-2020 este prezentată și integrată contextului Europei Central-Estice.

Cele trei volume la care se referă acest studiu sunt: Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (2010), Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981* (2018) și Maja și Reuben Fowkes, *Central and Eastern European Art Since 1950* (2020). Unul dintre criteriile selectării acestor trei cărți este faptul că toate sunt carte de autor, și nu

Research in the field of recent art history resulted in the last decade (2010-2020) in the publication of important volumes that recover artistic practices in the countries of the former Soviet bloc, by using different selection filters and reading keys. New transnational narratives on the art in the socialist and post-socialist period have thus emerged, adding to other older publications, most of which focused on issues particular to each national context. The present study, carried out following the methodology of bibliographic research, analyses three of the most important volumes published between 2010 and 2020. More precisely, the way in which Romanian art from 1960 to 2020 is presented and integrated into the context of Central-Eastern Europe.

The three volumes this study refers to are: Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (2010), Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981* (2018) and Maja and Reuben Fowkes, *Central and Eastern European Art Since 1950* (2020). One of the criteria for selecting these books is the fact that they are all books written by one author, and not collective

volume colective polifonice ca voci<sup>[1]</sup>. De asemenea, caracteristica comună a celor trei volume rezidă în poziționarea lor în sferă cercetării academice, cu o privire generală și comparativă asupra regiunii, chiar dacă, de la caz la caz, sunt privilegiate unele țări în defavoarea altora. Astfel, am exclus volume, fie ele de autor unic sau volume colective, care nuanțează cercetarea și tratează doar o anumită tipologie de manifestare artistică sau teoretică<sup>[2]</sup>. Cel mai important aspect al selecției celor trei volume a fost însă afilierea lor la o abordare orizontală a istoriei artei, așa cum este ea teoretizată de Piotr Piotrowski pentru prima dată în 2008, în textul *On the spatial turn, or horizontal art history* apărut în revista Uměn<sup>[3]</sup> și apoi în *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde* din 2009<sup>[4]</sup>. Istoria artei orizontale este definită de Piotrowski în opoziție cu ceea ce el numește istoria artei verticale, “West-centric”, în care lumea artei este divizată în centru și periferie. În această paradigmă centrul oferă “canoane, ierarhii ale valorilor și norme”<sup>[5]</sup>, iar periferiile se aliniază și se raportează acestora. Ca alternativă la acest model de a privi și analiza arta din Europa de Est, autorul vine cu propunerea aplicării unei metodologii comparative în interiorul constructului politico-geografic numit Europa de Est. O istorie a artei orizontale înseamnă analiza fenomenelor artei din țările fostului Bloc unele în raport cu altele, și nu în raport cu canonul Occidental, aplicând conceptul de transnațional și nu internațional.<sup>[6]</sup>

Prima cartea vizată de acest studiu, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, îl are ca autor chiar pe Piotr Piotrowski, care este de altfel și unul dintre cei mai importanți istorici ai artei central-est europene din perioada postbelică. Volumul a fost publicat pentru prima dată în 2010 în limba poloneză și a fost tradus în 2012 în limba engleză. Prima carte a lui Piotrowski difuzată intens în mediile de specialitate la nivel mondial a fost *In the Shadow of Yalta; Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, apărută inițial la Poznań în 2005 și apoi tradusă în limba engleză, în 2009. În acest volum Piotrowski aplică metoda de analiză a istoriei artei orizontale. Prin urmare, *Art and Democracy* poate fi considerată continuarea acestei prime cărți, cu toate că autorul folosește metode de cercetare și de prezentare diferite, făcând distincția între o perspectivă istorică, în cazul primei cărți, și o analiză a unui context cultural în desfășurare, în cazul celei de-a doua<sup>[7]</sup>. Miza cărții este aceea de a

volumes with polyphonic voices<sup>[1]</sup>. Also, the common feature of the three volumes lies in their positioning in the sphere of academic research, with a general and comparative view of the region, even if from case to case some countries are privileged over others. Thus, we have excluded volumes, whether single-authored or collective, that nuance the research and deal only with a particular type of artistic or theoretical manifestation<sup>[2]</sup>. The most important aspect of the selection of the three volumes, however, was their affiliation with a horizontal approach to art history, as first theorized by Piotr Piotrowski in 2008, in *On the spatial turn, or horizontal art history* published in Uměn<sup>[3]</sup> and then in *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde* from 2009.<sup>[4]</sup> The history of horizontal art is defined by Piotrowski in opposition to what he names the history of vertical, “West-centric” art, in which the art world is divided into centre and periphery. In this paradigm, the centre provides “canons, value hierarchies and norms”<sup>[5]</sup> that the peripheries align to and relate to. As an alternative to this model of looking at and analysing art in Eastern Europe, the author proposes the application of a comparative methodology within the political-geographical construct called Eastern Europe. A horizontal art history means analysing art phenomena in the former Bloc countries in relation to each other, and not in relation to the Western canon, applying the concept of the transnational and not international.<sup>[6]</sup>

The first book covered in this study, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, is authored by Piotr Piotrowski, who is also one of the most important historians of Central and Eastern European art in the post-war period. The volume was first published in Polish in 2010 and was translated into English in 2012. Piotrowski’s first book to be widely disseminated in specialist circles worldwide was *In the Shadow of Yalta; Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, first published in Poznań in 2005 and then translated into English in 2009. In this volume, Piotrowski applies the method of horizontal art history analysis. Therefore, *Art and Democracy* can be considered a sequel to the first book, although the author uses different research and presentation methods., distinguishing between a historical perspective in the first book and an analysis of an ongoing cultural context in the second.<sup>[7]</sup> The aim of the book is to identify, in

identifica în perioada de douăzeci de ani de la căderea regimurilor comuniste diverse problematici regăsite în arta contemporană, fără a avea însă intenția de a le prezenta exhaustiv.

*Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981* a fost publicat de Klara Kemp-Welch în 2018, ca rezultat al unei cercetări care se concentrează asupra dimensiunii sociale a lumii artistice din țările socialiste. Autoarea urmărește întâlnirile dintre artiști, critici și galeriști, crearea unor conexiuni puternice și a unor rețele profesionale care au generat uneori proiecte colective, modul în care ideile și informațiile au circulat în acea perioadă<sup>[8]</sup>. Caracterul transnațional al cercetării – invocat de Piotrowski ca fiind esențial pentru o istoricizare orizontală a artei – este în cazul acestei cărți mai mult decât metodologie. Biografiile transnaționale sunt chiar obiectul fundamental al cercetării, ele fiind expuse ca micro narațiuni ce ajung să creeze țesătura fragmentată a discursului cărții. Fără a face în mod explicit trimitere la metodologia lui Piotrowski, Klara Kemp-Welch îl menționează pe acesta în introducerea cărții, folosind afirmațiile sale pentru a argumenta importanța de care artiștii fostului bloc o acordau conexiunilor cu colegi din alte țări<sup>[9]</sup>.

Autorii celei de-a treia publicații analizate în acest studiu, Maja și Reuben Fowkes, sunt cercetători în cadrul Centrului de Artă Post-socialist (PACT) de la Institutul de Studii Avansate, UCL Londra. De asemenea, sunt fondatorii Institutului Translocal de Artă Contemporană, un centru de cercetare cu sediul fizic la Budapesta, orientat spre analiza practicilor artistice ale Europei de Est văzute în relație cu gândirea ecologică și cu sustenabilitatea. *Central and Eastern European Art Since 1950* se numără printre cele mai recente cărți publicate de aceștia, fiind o încercare de a sumariza cele mai importante tendințe din arta țărilor fostului bloc, din ultimii 70 de ani.

Autorii precizează încă din introducere faptul că interesul lor nu se îndreaptă spre impactul politicului asupra artei Europei Centrale și de Est și că, în mod intenționat, operele de artă nu sunt subordonate unor constructe ideologice mai mari, ci sunt luate în considerare datorită poziției lor distinctive în istoria artei.<sup>[10]</sup> Cartea urmărește în special artiștii „care au cele mai recunoscute cariere, așa cum rezultă din poziția lor în istoria artei naționale și globale, includerea în colecțiile muzeelor și relevanța pentru preocupările contemporane”.<sup>[11]</sup>

the twenty years since the fall of the Communist regimes, various issues found in contemporary art, without, however, intending to present them exhaustively.

*Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981* was published by Klara Kemp-Welch in 2018, as the result of research focused on the social dimension of the art world in socialist countries. The author traces the encounters between artists, critics and gallerists, the creation of strong connections and professional networks that sometimes generated collective projects, how ideas and information circulated during that period<sup>[8]</sup>. The transnational character of the research – invoked by Piotrowski as essential for a horizontal historicization of art – is in the case of this book more than methodology. Transnational biographies are the very object of the research, exposed as micro-narratives that come to create the fragmented fabric of the book’s discourse. Without explicitly referencing Piotrowski’s methodology, Klara Kemp-Welch mentions him in the introduction to the book, using his statements to argue for the importance of former Bloc artists placed on connections with colleagues in other countries<sup>[9]</sup>.

The authors of the third publication reviewed in this study, Maja and Reuben Fowkes, are researchers in the Centre for Post-Socialist Art (PACT) at the Institute of Advanced Study, UCL London. They are also the founders of the Translocal Institute of Contemporary Art, a Budapest-based research centre focused on the analysis of European artistic practices seen in relation to ecological thinking and sustainability. *Central and Eastern European Art Since 1950* is among their most recent publications, an attempt to summarize the most important trends in the art of the former Bloc countries over the last 70 years.

The authors make it clear from the introduction that their interest is not in the impact of politics on the art of Central and Eastern Europe, and that artworks are intentionally not subordinated to larger ideological constructs, but are considered because of their distinctive position in art history.<sup>[10]</sup> The book looks specifically at the artists “who have the most recognizable careers, as evidenced by their position in national and global art history, inclusion in museum collections, and relevance to contemporary concerns”.<sup>[11]</sup>

Legătura cu Piotrowski și modelul său de cercetare și analiză sunt evidente în cazul acestei cărți, fiind de altfel explicit asumate de autori în textul de *acknowledgments*.<sup>[12]</sup>

### Neo-avangarda românească văzută de Klara Kemp-Welch și Maja&Reuben Fowkes

Doar două dintre cărțile prezentate mai sus și-au extins cercetarea și asupra perioadei Neo-avangardei, și anume: *Networking the Bloc* și *Central and Eastern European Art Since 1950*. În paginile ce urmează am analizat selecția de artiști români și modul în care aceștia sunt încadrați în contextul mai larg al Neo-avangardei central-est europene.

Klara Kemp-Welch dedică câteva pagini colaborării dintre artiștii Paul Neagu, Ion Bitzan, Peter și Ritzi Jacobi, Horia Bernea, Pavel Ilie și grupul Sigma (Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Doru Tulcan) cu Galeria Richard Demarco din Edinburgh. Autoarea subliniază relația strânsă dintre Demarco și Paul Neagu, care a emigrat în Marea Britanie în 1969. Neagu este nominalizat, alături de Tadeusz Kantor și Joseph Beuys, ca fiind unul dintre artiștii cu care Demarco a avut o strânsă conexiune.<sup>[13]</sup>

În 1965 a avut loc prima expoziție dedicată artei românești, *Romanian Art Treasures*, organizată de Richard Demarco în cadrul Festivalului de la Edinburgh. Aceasta nu a cuprins însă artiști contemporani ci opere din secolele XV-XVIII. Ulterior, în 1968 și 1969 Demarco vizitează România și îi cunoaște pe Paul Neagu, Ion Bitzan, Peter și Ritzi Jacobi, pe care îi va invita la Edinburgh în martie 1969, cu expoziția *4 Romanian Artists*. Conform cronologiei publicate de Alina Șerban și Ștefania Ferchedău, expoziția a fost inaugurată inițial la Bauzentrum Hamburg și adusă ulterior în galeria Demarco<sup>[14]</sup>. Făcând trimitere la texte critice publicate cu ocazia expoziției, autoarea evocă caracterul sculptural al pieselor de tapiserie prezentate în expoziție de Ritzi Jacobi și materialitatea senzorială a obiectelor conceptuale realizate de Neagu<sup>[15]</sup>. Este citată în repetate rânduri Cordelia Oliver, critic de artă și jurnalist cultural corespondent pentru *The Guardian* începând cu anul 1963. Ea a contribuit constant la cataloagele editate de Galeria Demarco, scriind și despre artiștii români<sup>[16]</sup>.

Prima expoziție personală importantă a lui Paul Neagu, născută din colaborarea cu Richard Demarco, a

The link with Piotrowski and his research and analysis model are evident in the case of this book, and are explicitly assumed by the authors in the *acknowledgments*.<sup>[12]</sup>

### Romanian Neo-avant-garde as seen by Klara Kemp-Welch and Maja&Reuben Fowkes

Only two of the books presented above extend their research to the Neo-avant-garde period, namely: *Networking the Bloc* and *Central and Eastern European Art Since 1950*. In the following pages we have analysed the selection of Romanian artists and how they are positioned into the wider context of the Central and Eastern European Neo-avant-garde.

Klara Kemp-Welch dedicates a few pages to the collaboration between artists Paul Neagu, Ion Bitzan, Peter and Ritzi Jacobi, Horia Bernea, Pavel Ilie and the Sigma group (Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Doru Tulcan) with the Richard Demarco Gallery in Edinburgh. The author highlights the close relationship between Demarco and Paul Neagu, who emigrated to the UK in 1969. Neagu is nominated, along with Tadeusz Kantor and Joseph Beuys, as one of the artists with whom Demarco had a close connection.<sup>[13]</sup>

In 1965, the first exhibition dedicated to Romanian art, *Romanian Art Treasures*, was organized by Richard Demarco at the Edinburgh Festival. However, it did not include contemporary artists, but works from the 15th to 18th centuries. Later, in 1968 and 1969, Demarco visited Romania and met Paul Neagu, Ion Bitzan, Peter and Ritzi Jacobi, whom he invited to Edinburgh in March 1969, with the exhibition *4 Romanian Artists*. According to the chronology published by Alina Șerban and Ștefania Ferchedău, the exhibition was initially inaugurated at the Bauzentrum Hamburg and subsequently taken to the Demarco gallery<sup>[14]</sup>. Referring to critical texts published on the occasion of the exhibition, the author evokes the sculptural character of the tapestry pieces presented in the exhibition by Ritzi Jacobi and the sensorial materiality of the conceptual objects made by Neagu<sup>[15]</sup>. Cordelia Oliver, art critic and cultural journalist and correspondent for *The Guardian* since 1963, is repeatedly quoted. She was a constant contributor to the catalogues published by the Demarco gallery, writing also about Romanian artists<sup>[16]</sup>.

Paul Neagu's first major solo exhibition, born out of his collaboration with Richard Demarco, took

avut loc tot în 1969 și a fost dedicată conceptului de "artă palpabilă". Expoziția a fost însoțită de un manifest al artei palpabile, în care artistul vorbea despre o artă sinestezică, dedicată tuturor simțurilor, nu doar văzului. Aprecierea lui Demarco a fost foarte mare pentru acest artist, pe care în contextul politic românesc l-a considerat a fi în afara vieții artistice active, cu idei inacceptabile, dar care merită să fie cunoscut într-o lume liberă.<sup>[17]</sup> Constanta prezență a lui Neagu în expozițiile din galeria sa, precum și în cadrul Festivalului Edinburgh Arts, sunt dovezi ale aceste aprecieri, dar și un studiu de caz elocvent despre interdependența dintre dezvoltarea carierei unui artist și contextul instituțional favorabil.

În 1971 a fost organizată de către Galeria Demarco o expoziție colectivă de artă românească, la MacRobert Arts Centre, University of Stirling. Intitulată *Romanian Art Today*, expoziția i-a inclus pe Horia Bernea, Ion Bitzan, Alexandru Ciucurencu, Radu Dragomirescu, Șerban Epure, Ion Alin Gheorghiu, Octav Grigorescu, Pavel Ilie, Ovidiu Maitec, Viorel Mărginean, Paul Neagu, Ion Pacea, Diet Sayler, grupul Sigma, Teodora Moisescu Stendl, Ion Stendl, Radu Stoinca, Vladimir Șetran, dar și compania de dans Miriam Răducanu de la Teatrul Bulandra<sup>[18]</sup>. Această acțiune amplă a necesitat vizite repetate în România și negocieri cu Uniunea Artiștilor Plastici și Ministerul Culturii, nu lipsite de tensiuni și ușoare compromisuri, așa cum autoarea subliniază<sup>[19]</sup>. Intenția de selecție a artiștilor a avut în vedere relevanța preocupărilor lor în contextul artei contemporane din alte zone ale Europei și Statelor Unite, dar lista de artiști a fost extinsă conform recomandărilor UAP<sup>[20]</sup>. Autoarea notează comentariile critice ale lui Piotrowski, care remarcă lipsa totală a oricărui discurs critic la adresa situației politice din România, în expoziția *Romanian Art Today*, dar și în general în arta românească din acea perioadă.

Acest capitol, *Edinburgh Arts*, care așa cum am arătat anterior dedică mult spațiu artei românești, urmărește de asemenea colaborarea lui Demarco cu artiști din Polonia (printre care Roman Opałka, Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Kantor etc.), Germania (printre care Joseph Beuys, Sigmar Polke, Gerhard Richter etc.) și Iugoslavia (Marina Abramovic, Raša Todosijević etc.). Pentru tema articolului rămâne însă importantă următoarea precizare făcută de autoare: "Dacă două dintre cele mai importante conexiuni ale lui Demarco au fost cu Kantor și Beuys, cea de-a treia a fost cu artistul român Paul Neagu."<sup>[21]</sup>

place in 1969 and was dedicated to the concept of "palpable art". The exhibition was accompanied by a manifesto of palpable art, in which the artist spoke of a synaesthetic art, dedicated to all the senses, not just sight. Demarco's appreciation was very high for this artist who in the Romanian political context was considered to be outside the active artistic life, with unacceptable ideas, but who deserved to be known in a free world.<sup>[17]</sup> Neagu's constant presence in the exhibitions organized in Demarco's gallery, as well as at the Edinburgh Arts Festival, are evidence of this high regard, but also an eloquent case study of the interdependence between an artist's career development and a favourable institutional context.

In 1971 the Demarco Gallery organized its second group exhibition of Romanian art at the MacRobert Arts Centre, University of Stirling. Entitled *Romanian Art Today*, the exhibition included Horia Bernea, Ion Bitzan, Alexandru Ciucurencu, Radu Dragomirescu, Șerban Epure, Ion Alin Gheorghiu, Octav Grigorescu, Pavel Ilie, Ovidiu Maitec, Viorel Mărginean, Paul Neagu, Ion Pacea, Diet Sayler, the Sigma group, Teodora Moisescu Stendl, Ion Stendl, Radu Stoinca, Vladimir Șetran, as well as the Miriam Răducanu dance company from Bulandra Theatre<sup>[18]</sup>. This extensive undertaking required repeated visits to Romania and negotiations with the Union of Fine Artists and the Ministry of Culture, not without tensions and slight compromises, as the author points out.<sup>[19]</sup> The intention of selecting the artists took into account the relevance of their concerns in the context of contemporary art in other parts of Europe and the United States, but the list of artists was extended according to the recommendation of UFA<sup>[20]</sup>. The author notes Piotrowski's critical comments, which remark the total absence of any critical discourse on the political situation in Romania, in the exhibition *Romanian Art Today*, but also in Romanian art at that time in general.

This chapter, *Edinburgh Arts*, which, as mentioned above, devotes a lot of space to Romanian art, also follows Demarco's collaboration with artists from Poland (including Roman Opałka, Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Kantor etc.), Germany (including Joseph Beuys, Sigmar Polke, Gerhard Richter etc.) and Yugoslavia (Marina Abramovic, Raša Todosijević etc.). For the subject of the article, however, the following clarification made by the author remains important: "If two of Demarco's most important connections were with Kantor and Beuys, the third was with the Romanian artist Paul Neagu."<sup>[21]</sup>

Cartea omite însă momente esențiale pentru integrarea Neo-avangardei românești în contextul mai dinamic al scenei de artă din țările fostului bloc. Astfel de exemple ar fi participarea grupului *111* la *Nürnberg Biennale für konstruktive Kunst* în 1969<sup>[22]</sup> sau colaborarea dintre Mihai Olos și Joseph Beuys, care a început prin participarea artistului român în 1977 la ce-a de-a șasea ediție a Documenta și a continuat până în anii '80 cu acțiunea *The Gordian Knot* de la Düsseldorf<sup>[23]</sup>.

*Central and Eastern European Art Since 1950* de Maja și Reuben Fowkes este o carte structurată în șapte capitole, fiecare fiind dedicat unei decade. Pentru anii '50 nu este discutat niciun artist român, cu toate că ar fi fost relevantă o privire asupra lui M.H. Maxy, Jules Perahim sau Hans Mattis Teutsch. Particularităților din Ungaria, Polonia, Cehoslovacia și Iugoslavia, sunt evocate de autori pentru a evidenția fractura dintre preocupările avangardiste de dinainte de război și noua estetică realist-socialistă impusă de regimul sovietic. Cei trei reprezentanți ai avangardei românești ar fi putut constitui studii de caz relevante pentru alinierea carierei artistice la noua ideologie<sup>[24]</sup>.

Spre deosebire de Klara Kemp Welch care, mergând pe urmele colaborării lui Demarco cu artiști din România, ajunge să-i acorde lui Paul Neagu cel mai mult spațiu din cartea sa dintre toți artiștii români, Maja și Reuben Fowkes se opresc asupra acestui artist într-un paragraf scurt. Este consemnată preocuparea sa pentru arta "tangibilă și non-vizuală"<sup>[25]</sup>, fără a face însă trimitere la contextul în care această cercetare artistică a fost prezentată publicului și la relația strânsă cu Demarco. De altfel, numele lui Demarco este omis cu totul din discursul celor doi autori despre arta Europei Central-Estice.

Alte trei nume de artiști români incluse în capitolul despre anii '60, sugestiv intitulat *Gesturi ale eliberării (Gestures of Liberation)*, sunt: Ștefan Bertalan, Constantin Flondor și Roman Cotoșman. Sunt amintite cercetările lor constructiviste din perioada de final a anilor '60, când cei trei formau grupul *111*. Nu apare nicio trimitere la participarea grupului la Bienala de la Nürnberg, aspect niciodată trecut cu vederea în literatura de specialitate din România. Autorii puntează însă prezentarea lucrării *Maxwell's Demon* a lui Ștefan Bertalan în expoziția grupului care a avut loc la București în 1968<sup>[26]</sup>. Fenomenul grupurilor artistice, destul de prezent în

Nevertheless, the book omits essential moments for the integration of the Romanian Neo-avant-garde in the more dynamic context of the art scene in the former Bloc countries. Such examples would be the participation of the *111* group at the *Nürnberg Biennale für konstruktive Kunst* in 1969<sup>[22]</sup> or the collaboration between Mihai Olos and Joseph Beuys, which began with the participation of the Romanian artist at the sixth edition of Documenta in 1977 and continued until the 1980s with the action *The Gordian Knot* in Düsseldorf<sup>[23]</sup>.

*Central and Eastern European Art Since 1950* by Maja and Reuben Fowkes is a book structured in seven chapters, each devoted to a decade. For the 1950s, no Romanian artist is discussed, although a look at M.H. Maxy, Jules Perahim or Hans Mattis Teutsch would have been relevant. The particular features of Hungary, Poland, Czechoslovakia and Yugoslavia are evoked by the authors in order to highlight the fracture between the avant-garde preoccupations before the war and the new socialist-realist aesthetic imposed by the Soviet regime. The three representatives of the Romanian avant-garde would have been relevant case studies for the alignment of artistic careers with the new ideology<sup>[24]</sup>.

Unlike Klara Kemp Welch, who, observing Demarco's collaboration with Romanian artists, ends up giving Paul Neagu the most space in her book of all Romanian artists, Maja and Reuben Fowkes write only a short paragraph about this artist. His preoccupation with "tangible and non-visual art"<sup>[25]</sup> is noted, but without reference to the context in which this artistic research was presented to the public, nor his close relationship with Demarco. Moreover, Demarco's name is omitted altogether from the two authors' discussion of Central-Eastern European art.

Three other names of Romanian artists included in the chapter on the 1960s, suggestively entitled *Gestures of Liberation*, are: Ștefan Bertalan, Constantin Flondor and Roman Cotoșman. Their constructivist research from the late 1960s, when the three formed the *111* group, is mentioned. There is no reference to the group's participation in the Nürnberg Biennale, an aspect never overlooked in Romanian literature. However, the authors point out the presentation of Ștefan Bertalan's *Maxwell's Demon* in the group exhibition held in Bucharest in 1968<sup>[26]</sup>. The phenomenon of artistic groups, quite present in the former Bloc during the 60s, is visible

fostul bloc în perioada anilor '60, este vizibil aici prin prezentarea a două alte grupuri: Gorgona din Zagreb și OHO din Ljubljana. În ceea ce privește adoptarea unei estetici constructiviste a grupului timișorean, aceasta este completată de autori prin exemple din Germania de Est: Hermann Glöckner, Horst Bartnig, Wilhelm Müller, Manfred Luther și Karl-Heinz Adler<sup>[27]</sup>.

Anii '70 sunt caracterizați, în opinia celor doi autori, de capacitatea artei de a "înfrunta convențiile personale, sociale și politice".<sup>[28]</sup> Sunt menționați Ana Lupaș, ca lucrând cu material tradițional pentru a crea instalații ample și acțiuni colaborative, Mihai Olos, cu demersul său de a traduce meșteșugul tradițional al cioplirii lemnului în sculptură abstractă și Grupul Sigma, cu preocupări pentru designul constructivist și cibernetică. Discursul devine ușor fracturat prin menționarea, considerăm aleatorie, a lui André Cădere, care în anii '70 era desprins de contextul artistic românesc.

Pentru a ilustra proiecte legate în mod direct de intimitatea atelierului, disociate de arta afișată public, sunt discutate preocupările lui Ion Grigorescu pentru body art, fotografie și film, precum și relația sinelui cu spațiul creației în opera Getei Brătescu<sup>[29]</sup>. Noțiunea de body art este nuanțată prin prezentarea unor artiști cehi precum Petr Stembera, Karel Miler și Jan Mlčoch.<sup>[30]</sup>

În ceea ce privește anii '80 se face trimitere pe de-o parte la revirimentul picturii figurative (Ioana Bătrânu, Cătălin Guguianu), pe de alta la "sensibilitatea" sculpturii neo-expresioniste (Marian Zidaru, Aurel Vlad). Marilena Preda Sânc este menționată ca artistă interesată de "mitologiile feminine", folosind intervenții grafice asupra fotografiei. Momentul de la finalul anilor '80, reprezentat de cele două ediții ale evenimentului *house pARTy*, este descris ca fiind emblematic pentru "neimplicare, auto-marginalizare și retragere în universuri private".<sup>[31]</sup>

Neo-bizatinismului (Horia Bernea, Prolog) i se atribuie o aură de rezistență culturală argumentată prin redescoperirea în pictura religioasă a unei alternative estetice la modernism. Capitolul pleacă de la premisa dezintegrării modelelor socialiste uniformizate ca o consecință a traiectoriilor politice diferite în țările fostului bloc. Lucrări ale unor artiști precum Lukasz Korolkiewicz din Polonia sau László Fehér din Ungaria reflectă situația politică particulară a țărilor în care trăiau<sup>[32]</sup>.

here by the presentation of two other groups: Gorgona from Zagreb and OHO from Ljubljana. As far as the Timișoara group's adoption of a constructivist aesthetic is concerned, this is complemented by the authors with examples from East Germany: Hermann Glöckner, Horst Bartnig, Wilhelm Müller, Manfred Luther and Karl-Heinz Adler.<sup>[27]</sup>

The 1970s are characterized, according to the two authors, by art's ability to "defy personal, social and political conventions".<sup>[28]</sup> They mention Ana Lupaș, as working with traditional materials to create large installations and collaborative actions, Mihai Olos, with his approach to translating the traditional craft of woodcarving into abstract sculpture, and the Sigma group, with their concerns for constructivist design and cybernetics. The discourse becomes slightly fractured by what we consider the random mention of André Cădere, who in the 70s was detached from the Romanian artistic context.

To illustrate projects directly related to the intimacy of the studio, dissociated from publicly displayed art, Ion Grigorescu's preoccupations with body art, photography and film are discussed, as well as the relationship of the self with the space of creation in Geta Brătescu's work<sup>[29]</sup>. The notion of body art is nuanced by presenting Czech artists such as Petr Stembera, Karel Miler and Jan Mlčoch.<sup>[30]</sup>

As for the 1980s, reference is made on the one hand to the revival of figurative painting (Ioana Bătrânu, Cătălin Guguianu), on the other hand to the "sensitivity" of neo-expressionist sculpture (Marian Zidaru, Aurel Vlad). Marilena Preda Sânc is mentioned as an artist interested in "feminine mythologies", using graphic interventions on photography. The moment at the end of the 80's, emblematic of "non-involvement, self-marginalization and retreat into private universes".<sup>[31]</sup>

Neo-bizatinism (Horia Bernea, Prolog) is attributed an aura of cultural resistance argued by the rediscovery in religious painting of an aesthetic alternative to modernism. The chapter starts from the premise of the disintegration of standardized socialist models as a consequence of the different political trajectories in the former Bloc countries. Works by artists such as Lukasz Korolkiewicz from Poland or László Fehér from Hungary reflect the particular political situation of the countries in which they lived<sup>[32]</sup>.



### Discursul despre democratizarea artei românești în post-comunism la Piotr Piotrowski și Maja&Reuben Fowkes

Schimbarea bruscă a regimului politic după Revoluția din 1989 a avut consecințe vizibile imediate și asupra producției artistice. În cartea *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Piotr Piotrowski își structurează discursul despre evoluția artei în statele care au revenit la regimurile democratice începând cu 1990 în jurul unor problematice precum: angajamentul în teme socio-politice, teme legate de gen și heteronormativitate, statutul spațiului public, comentariu critic prin repunerea în scenă a unor proiecte artistice din perioada comunistă.

Artiștii români la care autorul recurge pentru a exemplifica aceste aspecte sunt: Ciprian Mureșan, Dan Perjovschi, Vlad Nanca, grupul H.arta, Mircea Cantor, Geta Brătescu, Anetta Mona-Chișă & Lucia Tkáčová.

În partea finală a capitolului introductiv autorul aduce clarificări asupra noțiunii de condiție post-comunistă afirmând că aceasta „poate semnala un anumit tip de continuitate, dacă nu a simbolurilor, atunci cu siguranță a modurilor de gândire, obiceiurilor și cutumelor, precum și a modalităților de exercitare a puterii de către foștii adversari ai sistemului căzut”<sup>[33]</sup>. Lucrarea pe care o consideră elocventă pentru acest mod de înțelegere a post-comunismului este *Communism Never Happened*, realizată de Ciprian Mureșan. Lucrarea, de factură conceptuală, constă în textul enunțat chiar în titlu realizat prin decuparea literelor din discuri de vinil cu înregistrări de la festivalul *Cântarea României*<sup>[34]</sup>. Piotrowski evocă inclusiv contextul expunerii acestei lucrări în 2007, la cea de-a 8-a ediție a Bienalei de la Praga, unde litera “n” din cuvântul “never” s-a desprins de pe perete reformulând mesajul textului, dar întărind neintenționat tocmai condiția post-comunistă a producerii evenimentului de artă care expunea lucrarea.<sup>[35]</sup>

O trăsătură comună a producției artistice din anii 2000, pentru toate țările fostului bloc este comentariul la adresa evenimentelor politice curente și activismul prin artă. În spațiul românesc, Dan Perjovschi este remarcat ca unul dintre cei mai activi astfel de artiști, cu o operă care pusă împreună ar alcătui câteva volume. Un eveniment important din acest punct de vedere a fost *Spațiul Public București / Public Art Bucharest* din 2007, proiect curat de Marius Babias și Sabine

### The discourse on the democratization of Romanian art in post-communism in Piotr Piotrowski and Maja&Reuben Fowkes

The sudden change of political regime after the 1989 Revolution has immediate visible consequences on artistic production as well. In the book *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Piotr Piotrowski structures his discourse on the development of art in the countries that have returned to democratic regimes since 1990 around issues such as: engagement with socio-political themes, gender and heteronormativity, the status of public space, critical commentary through the re-staging of art projects from the communist period.

The Romanian artists the author uses in order to exemplify these aspects are: Ciprian Mureșan, Dan Perjovschi, Vlad Nanca, the H.arta group, Mircea Cantor, Geta Brătescu, Anetta Mona-Chișă & Lucia Tkáčová.

In the final part of the introductory chapter, the author clarifies the notion of the post-communist condition by stating that it “may signal a certain kind of continuity, if not of symbols, then certainly of ways of thinking, habits and customs, as well as of the ways in which the former opponents of the fallen system exercised power”<sup>[33]</sup>. The work he considers eloquent for this understanding of post-communism is Ciprian Mureșan’s *Communism Never Happened*. Conceptual in nature, the work consists of the text in the title itself, made by cutting out letters from vinyl records from the *Cântarea României* festival<sup>[34]</sup>. Piotrowski even evokes the context in which this work was displayed in 2007, at the 8th Prague Biennale, where the letter “n” in the word “never” was detached from the wall reformulating the message of the text, but unintentionally reinforcing the post-communist condition of the very art event that exhibited the work.<sup>[35]</sup>

A common feature of artistic production in the 2000s for all former Bloc countries is the commentary on current political events and activism through art. In Romania, Dan Perjovschi is noted as one of the most active of such artists, with a body of work that, put together, would make up several volumes. An important event from this point of view was *Public Art Bucharest* in 2007, a project curated by Marius Babias and Sabine

Hentzsch. Pe lângă Dan Perjovschi la acest eveniment au mai participat Mircea Cantor, Anetta Mona-Chișă & Lucia Tkáčová, Nicoleta Esinescu, h.arta (Maria Crista, Anca Gyemant and Rodica Tache), Daniel Knorr și Lia Perjovschi<sup>[36]</sup>.

Grupul *h.arta* este redus în discuție prin prisma intențiilor subversive pe care autorul le identifică în acțiunea *NATO Meeting (d’après s Ion Grigorescu)* din 2008. La fel ca Ion Grigorescu, care în seria fotografică *Meeting electoral* din 1975 documenta în cadre fugitive aspecte ale vieții politice din comunism<sup>[37]</sup>, cele trei artiști ale grupului *h.arta*, imortalizează atmosfera de pe străzile din București din timpul Summitului NATO. Piotrowski cataloghează acest tip de acțiune folosind expresia “*political reenactment*” (“reeditare politică”<sup>[38]</sup>).

Considerațiile legate de atitudini feministe în artă, de abordarea subiectelor legate de gen pornesc de la contextul anterior anilor ‘90, când arta care ar putea fi considerată retroactiv ca fiind feministă nu era însoțită în perioada în care a fost produsă de declarații ideologice sau politice din partea artistelor<sup>[39]</sup>. Prin urmare, în lipsa unei moșteniri puternice în această direcție, arta feministă este puțin vizibilă în țările fostului bloc chiar și după 1990. Printre artistele din România cu astfel de preocupări se numără Anetta Mona-Chișă, care împreună cu Lucia Tkáčová dezvoltă proiecte artistice prin care sunt problematizate stereotipurile dinamicii masculin-feminin în relațiile sexuale.

Abordarea sistematică cronologică din cartea Majei și a lui Reuben Fowkes, crează o fragmentare în discursul lor despre asta post-comunistă. Pentru anii ‘90 în România, ei se opresc asupra proiectului *Art History Archive* a grupului subREAL pe care îl asociază cu alte poziții similare din arta est-europeană care vorbesc despre reinterpretarea și disoluția constructului ideologic al narațiunii istoriei artei în perioada comunistă.<sup>[40]</sup> Același grup este menționat spre finalul capitolului pentru a exemplifica un tip de discurs referitor la percepția stereotipă a Occidentului față de cultura locală. Fără a avea o legătură evidentă cu restul proiectelor artistice analizate în acest paragraf și fără să fie argumentat într-o manieră profundă, seria *Draculalund*, este văzută ca răspuns la “duritatea regimului comunist și maniera violentă a sfârșitului său”.<sup>[41]</sup>

În relație cu aceeași idee autorii introduc alte trei nume: Adrian Ujică, Lia Perjovschi și Dan Perjovschi. În timp ce filmul *Videogramele unei revoluții*, realizat de Ujică în colaborare cu Harun

Hentzsch. Besides Dan Perjovschi, this event was attended by Mircea Cantor, Anetta Mona-Chișă & Lucia Tkáčová, Nicoleta Esinescu, h.arta (Maria Crista, Anca Gyemant and Rodica Tache), Daniel Knorr and Lia Perjovschi<sup>[36]</sup>.

The *h.arta* group is reduced in the discussion through the subversive intentions that the author identifies in the *NATO Meeting (d’après Ion Grigorescu)* action in 2008. Like Ion Grigorescu, who in the photographic series *Meeting electoral* of 1975 documented in fleeting shots aspects of political life under communism<sup>[37]</sup>, the three artists of the *h.arta* group immortalize the atmosphere on the streets of Bucharest during the NATO Summit. Piotrowski labels this type of action as “*political reenactment*”<sup>[38]</sup>.

Considerations of feminist attitudes in art, of addressing gender issues, start from the context before the 1990s, when art that could retroactively be considered feminist was not accompanied by ideological or political statements by artist during the period in which it was produced<sup>[39]</sup>. Therefore, in the absence of a strong legacy in this direction, feminist art is hardly visible in former Bloc countries even after 1990. Romanian artists with such concerns include Anetta Mona-Chișă, who, together with Lucia Tkáčová, develops artistic projects that problematize stereotypes of male-female dynamics in sexual relationships.

The systematically chronological approach in Maja and Reuben Fowkes’ book creates a fragmentation in their discourse on post-communist art. For the 1990s in Romania, they dwell on the *Art History Archive* project of the subREAL group, which they associate with similar positions in Eastern European art that speak about the reinterpretation and dissolution of the ideological construct of the art history narrative during the communist period<sup>[40]</sup>. The same group is mentioned towards the end of the chapter to exemplify a type of discourse about the stereotypical Western perception of local culture. Without having an obvious connection to the rest of the art projects analysed in this paragraph and without being argued in a profound manner, the *Draculalund* series is seen as a response to the “harshness of the communist regime and the violent manner in which it ended”.<sup>[41]</sup>

In relation with the same idea, the authors introduce three other names: Adrian Ujică, Lia Perjovschi and Dan Perjovschi. While the film *Videograms of a revolution*, made

Farockei vizează punctual evenimentul politic din 1989, atât *performance*-ul Liei Perjovschi, *Stare fără titlu* (1991), cât și instalația lui Dan Perjovschi, *Anthropoteque* (1990-1992) se referă la aspecte ale moștenirii comuniste greu de suportat.<sup>[42]</sup>

Fenomenul internaționalizării scenei de artă românești la mijlocul anilor 2000 este vizibil și în paginile cărții *Central and Eastern European Art Since 1950*. Pentru decada 2000-2010, numărul artiștilor români menționați este mult mai mare. Unele nume, precum Ciprian Mureșan, Mircea Cantor sau Anetta Mona-Chișa, coincid cu cele prezente în cartea lui Piotr Piotrowski.

Temele pe care le punctează cei doi autori pentru această perioadă sunt legate de dilemele apartenenței la situația reconfigurată a Europei central-estice (Vlad Nancă), problema migrației (Matei Bejenaru), transformările urbanistice și impactul asupra comunităților locale (Mircea Cantor). Tot în acest context, lucrarea lui Ciprian Mureșan *Communism Never Happened*, discutată și de Piotrowski este evocată aici mult mai expeditiv, ca problematizând „amnezia istorică” cauzată de graba spre neoliberalism, care “a șters memoria vieții din socialism”.<sup>[43]</sup>

Capitolul nu are un conținut bazat pe o narațiune fluidă, ci mai degrabă pe treceri abrupte de la o temă la alta și de la un artist la altul. În această înșiruire continuă și trimiterile la alți artiști români pe care autorii îi consideră ca fiind definitorii pentru anumite aspecte specifice anilor 2000. Lia Perjovschi este menționată pentru modul în care a lucrat cu arhiva ca spațiu al comunicării și al activismului. Proiectul *Auditions of a Revolution* al Irinei Bucan a fost considerat edificator pentru comentariul asupra istoriei politice recente prin *re-enactment*. Referințele la mecanismele pieței de artă este menționat prin trimiterea la practica duo-ului Anetta Mona-Chișa și Lucia Tkáčová. Efectele schimbărilor economice asupra relațiilor sociale sunt abordate de Mona Vătămanu și Florin Tudor. Dan Perjovschi este amintit în acest capitol cu acțiunea sa din 2003, *Removing Romania*, în care își scotea tatuajul cu textul România, ca metaforă a depășirii condiției date de identitatea națională. Este omisă însă în mod nejustificat evocarea *performance*-ului în care artistul a dobândit acest tatuaj, realizat de artist în cadrul primei ediții a festivalului *Zona. Europa de Est*, desfășurat la Timișoara în 1993. *Removing Romania* este o consecință și o închidere a cerului deschis cu zece ani înainte.<sup>[44]</sup>

by Ujică in collaboration with Harun Farockei is about the political events of 1989, both Lia Perjovschi's *performance*, *State of Mind Without a Title* (1991), and Dan Perjovschi's installation *Anthropoteque* (1990-1992) deal with aspects of the unbearable communist legacy.<sup>[42]</sup>

The phenomenon of the internationalization of the Romanian art scene in the mid-2000s is also visible in the pages of the book *Central and Eastern European Art Since 1950*. For the decade 2000-2010, the number of Romanian artists mentioned is much higher. Some names, such as Ciprian Mureșan, Mircea Cantor or Anetta Mona-Chișa, coincide with those in Piotr Piotrowski's book.

The themes that the two authors highlight for this period are related to the dilemmas of belonging to the reconfigured situation of Central and Eastern Europe (Vlad Nancă), the problem of migration (Matei Bejenaru), urban transformations and the impact on local communities (Mircea Cantor). Also in this context, Ciprian Mureșan's work *Communism Never Happened*, discussed by Piotrowski as well, is evoked much more expeditiously here, as problematizing the “historical amnesia” caused by the rush to neoliberalism, which “erased the memory of life in socialism”.<sup>[43]</sup>

The content of the chapter is not based on a fluid narrative, but rather on abrupt transitions from one theme to another and from one artist to another. In this succession, references to other Romanian artists that the authors consider as defining for certain aspects of the 2000s continue. Lia Perjovschi is mentioned for the way she worked with the archive as a space for communication and activism. Irina Bucan's project *Auditions of a Revolution* was considered enlightening for its commentary on recent political history through *re-enactment*. References to the mechanisms of the art market are mentioned by referring to the practice of the duo Anetta Mona-Chișa and Lucia Tkáčová. The effects of the economic changes on social relations are addressed by Mona Vătămanu and Florin Tudor. Dan Perjovschi is mentioned in this chapter with his 2003 action *Removing Romania*, in which he removed his tattoo with the text Romania, as a metaphor for overcoming the condition given by national identity. Unjustifiably omitted, however, is mention of the performance in which the artist acquired this tattoo, during the first edition of the festival *Zona. Europa de Est*, held in Timișoara in 1993. *Removing Romania* is a consequence and a closing of the circle opened ten years before.<sup>[44]</sup>

Subiectul “Școala de la Cluj” este abordat din perspectiva capacității de coagulare a scenei de artă independente, dar și din perspectiva notorietății internaționale de care s-au bucurat câțiva pictori ai acestei generații, printre care Adrian Ghenie, Victor Man, Șerban Savu și Marius Bercea.<sup>[45]</sup>

Ultimul artist român menționat în capitolul dedicat anilor 2000 este Mircea Cantor cu filmul *Tracking Happiness* (2009), un discurs poetic despre memorie și ștergerea ei, dar care nu are referințe culturale precise, ci tinzând spre universalitate.

Ultimul capitol, dedicat decadelor 2000-2010 este mult mai redus ca dimensiuni. Singurii artiști români menționați aici sunt Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș, care prin proiectul *Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, prezentat în Pavilionul Românesc de la Bienala de la Veneția în 2013, au creat prin coregrafie și posturi corporale un “monument efemer”<sup>[46]</sup> al acestui eveniment grandios care domină arta contemporană.

## Concluzii

Analiză comparativă a modului în care publicații internaționale din ultimii zece ani dedicate artei central-est europene își construiesc discursul, relevă câteva aspecte semnificative legate de arta românească contemporană. Activitatea expozițională internațională este adesea unul dintre factorii principali care conduc la includerea artiștilor în volume precum cele trei analizate în acest studiu. *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, datorită tezei pe care o formulează, folosește în mod implicit acest criteriu pentru selecția artiștilor prezentați. Pentru celelalte două publicații, faptul că cercetările gravitează în jurul activității expoziționale este vizibil prin trimiterile bibliografice la cataloagele expozițiilor și punctarea anumitor participări în proiecte performative sau hibride.

O analiză statistică asupra numărului de artiști români menționați de autori pentru fiecare decadă, ne arată faptul că perioada 2000-2010 este cea în care arta românească a cunoscut o popularitate mai mare pe plan internațional. Maja și Reuben Fowkes menționează cincisprezece artiști români pentru această perioadă. Unii dintre aceștia – Ciprian Mureșan, Anetta Mona-Chișa, Dan Perjovschi, Mircea Cantor, Vlad Nancă – apar, de asemenea, în volumul *Art and Democracy in Post-Communist Europe* a lui Piotr Piotrowski.

The topic “Cluj school” is approached from the perspective of the coagulation capacity of the independent art scene, but also from the perspective of the international recognition enjoyed by some painters of this generation, including Adrian Ghenie, Victor Man, Șerban Savu and Marius Bercea.<sup>[45]</sup>

The last Romanian artist mentioned in the chapter dedicated to the 2000s is Mircea Cantor with the film entitled *Tracking Happiness* (2009), a poetic discourse about memory and its erasure, but with no precise cultural references, instead tending towards universality.

The last chapter, dedicated to the decade 2000-2010, is much smaller in size. The only Romanian artists mentioned here are Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș, who, in the project *Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, presented in the Romanian Pavilion at the Venice Biennale in 2013, used choreography and body postures to create an “ephemeral monument”<sup>[46]</sup> of this grandiose event that dominates contemporary art.

## Conclusions

A comparative analysis of the way in which international publications dedicated to Central-Eastern European art have constructed their discourse in the past ten years reveals some significant aspects related to contemporary Romanian art. International exhibition activity is often one of the main factors that lead to the inclusion of artists in volumes such as the three analysed in this study. Due to the thesis it formulates, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981* makes implicit use of this criterion for selecting the artists it presents. As for the other two publications, the fact that their research revolves around exhibition activity is visible in the bibliographical references to exhibition catalogues and the highlighting of certain participations in performative or hybrid projects.

A statistical analysis of the number of Romanian artists mentioned by the authors for each decade shows that the period 2000-2010 is the one in which Romanian art has experienced greater popularity at an international level. Maja and Reuben Fowkes mention fifteen Romanian artists for this period. Some of these – Ciprian Mureșan, Anetta Mona-Chișa, Dan Perjovschi, Mircea Cantor, Vlad Nancă – also appear in Piotr Piotrowski's volume *Art and Democracy in Post-Communist Europe*.

Un alt artist discutat în două dintre cele trei cărți este Paul Neagu. Klara Kemp-Welch îi conferă lui Paul Neagu o poziție centrală pentru perioada anilor '70, în timp ce Maja și Reuben Fowkes îl menționează fugitiv.

Toate cele trei volume au însă meritul de a pune în relație arta românească din perioada 1960-2020 cu restul practicilor artistice din contextului Europei Central-Estice, construind narațiuni transnaționale solide despre arta din perioada socialistă și post socialistă.

Another artist discussed in two of the three books is Paul Neagu. Klara Kemp-Welch gives Paul Neagu a central position for the 1970s period, while Maja and Reuben Fowkes mention him briefly.

Nevertheless, all three volumes have the merit of relating Romanian art between 1960 and 2020 to the rest of the artistic practices in the context of Central-Eastern Europe, building solid transnational narratives about art in the socialist and post-socialist period.

## NOTE / END NOTES

- [1] Astfel de apariții editoriale remarcabile publicate între 2010-2020, care completează bibliografia referitoare la arta Europei Centrale și de Est în perioada comunistă și post-comunistă sunt: Nikolaos Kotsopoulos (ed.), *Contemporary Art in Eastern Europe*, Black Dog Publishing London, 2010; Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny and Piotr Piotrowski (eds.), *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe 1945-1989*, CEU Press, Budapest, 2016; Beata Hock and Anu Allas (eds.), *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, Routledge, London, 2018; Ana Janevski, Roxana Marcoci (eds.), *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe. A Critical Anthology*, MoMA, New York, 2018. Ele nu fac însă obiectul acestui studiu în care ne-am propus analiza volumelor cu autor unic.
- [2] Amy Bryzgel, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, Manchester University Press, Manchester, 2017; Katalin Cseh-Varga and Adam Czirak (eds.), *Performance Art in Second Public Sphere*, Routledge, London, 2018; Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: A Reader — Art and Theory in Eastern Europe*, ERSTE Foundation, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Cologne, 2010.
- [3] Katarzyna Murawska-Muthesius, "The place of Modernism in Central European art- Horizontal Art History debated in Umeni", în *Journal of Art Historiography*, Number 26, June 2022, p.2.
- [4] Piotr Piotrowski, „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde”, în Sascha Bru and Peter Nicholls eds., *European Avant-Garde and Modernism Studies*, Walter de Gruyter GmbH & Co, Berlin, 2009, pp.49-59.
- [5] *Ibidem*, pp.50-51.
- [6] *Ibidem*, pp.54-58.
- [7] Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books, 2012, p.12.
- [8] Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, MIT Press, Cambridge, 2018, p.4.
- [9] *Ibidem*, p.2
- [10] Maja și Reuben Fowkes, *Central and Eastern European Art Since 1950*, Thames&Hudson, 2020, p.8.
- [11] *Ibidem*, p.9.
- [12] *Ibidem*, p.224.
- [13] Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, MIT Press, Cambridge, 2018, p. 237
- [14] Alina Șerban și Ștefania Ferchedău (eds.), *24 Arguments. Early Encounters in Romanian Neo-Avant-Garde 1969-1971*, The Institute of the Present, Bucharest, 2020, p. 140
- [15] Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, MIT Press, Cambridge, 2018, pp. 237-239
- [16] [https://www.demarco-archive.ac.uk/people/53-cordelia\\_oliver](https://www.demarco-archive.ac.uk/people/53-cordelia_oliver)
- [17] Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, MIT Press, Cambridge, 2018, p. 246.
- [18] [https://www.demarco-archive.ac.uk/collections/196-romanian\\_art\\_today](https://www.demarco-archive.ac.uk/collections/196-romanian_art_today) (21.02.2022).

- [19] Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, MIT Press, Cambridge, 2018, p. 244.
- [20] See editors note as introduction to Cordelia Olivier, „Grass Roots Genius”, in *24 Arguments. Early Encounters in Romanian Neo-Avant-Garde 1969-1971*, Alina Șerban& Ștefania Ferchedău (eds.), The Institute of the Present, Bucharest, 2020, p.149, source *The Guardian* (September 1, 1971).
- [21] Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, MIT Press, Cambridge, 2018, p. 237.
- [22] Ileana Pintilie, *Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană (anii 1960-1970)*, Timișoara, 1991, p.2.
- [23] Sorana Șerban-Chiorean, “Olos vs. Beuys. The Gordian Knot”, în *Revista Arta*, nr.48-49, 2021, pp. 42-43.
- [24] Irina Cărăbaș, *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști din România: 1944-1953*, Idea Design&Print, Cluj-Napoca, 2017, pp.173-178.
- [25] Maja și Reuben Fowkes, *Central and Eastern European Art Since 1950*, Thames&Hudson, 2020, p.70.
- [26] *Ibidem*, p.60.
- [27] *Ibidem*.
- [28] *Ibidem*, p.72.
- [29] *Ibidem*, p.99.
- [30] *Ibidem*, p. 96
- [31] *Ibidem*, p. 122.
- [32] *Ibidem*, pp. 104-110.
- [33] Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books, London, 2012, p.44
- [34] Maria Orosan-Telea, “Post-Communism in the Works of Ciprian Mureșan”, în *Isomorphism*, nr. 2, 2012, p. 32.
- [35] *Ibidem*.
- [36] *Ibidem*, p. 116.
- [37] Maria Alina Asavei, “Estetica rezistenței și persistenței”, în *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră* (Alina Șerban ed.), SternbergPress, 2013, p.200.
- [38] *Ibidem*, p. 142.
- [39] *Ibidem*, p. 247.
- [40] Maja și Reuben Fowkes, *Central and Eastern European Art Since 1950*, Thames&Hudson, 2020, pp. 134-135.
- [41] *Ibidem*, p.152
- [42] *Ibidem*.
- [43] *Ibidem*, p. 164.
- [44] Maria Orosan-Telea, *Pseudosemnificare și hipersemnificare în arta românească după 1990*, Ed. Eurostampa, Timișoara, 2014, p. 114.
- [45] *Ibidem*, p. 180.
- [46] *Ibidem*, p. 194.

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Asavei, Maria Alina, “Estetica rezistenței și persistenței”, în Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră (Alina Șerban ed.), SternbergPress, 2013
2. Bazin, Jérôme, Dubourg Glatigny, Pascal, Piotrowski, Piotr (eds.), *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe 1945-1989*, CEU Press, Budapest, 2016.
3. Bryzgel, Amy, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, Manchester University Press, Manchester, 2017.
4. Cărăbaș, Irina, *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști din România: 1944-1953*, Idea Design&Print, Cluj-Napoca, 2017.
5. Cseh-Varga, Katalin, Czirak, Adam (eds.), *Performance Art in Second Public Sphere*, Routledge, London, 2018.
6. Fowkes, Maja and Reuben, *Central and Eastern European Art Since 1950*, Thames&Hudson, 2020.
7. Hock, Beata and Allas, Anu (eds.), *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, Routledge, London, 2018.
8. Janevski, Ana, Marcoci, Roxana (eds), *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe. A Critical Anthology*, MoMA, New York, 2018.
9. Kemp-Welch, Klara, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, MIT Press, Cambridge, 2018.
10. Kotsopoulos, Nikolaos (ed.), *Contemporary Art in Eastern Europe*, Black Dog Publishing London, 2010.
11. Murawska-Muthesius, Katarzyna, “The place of Modernism in Central European art- Horizontal Art History debated in Umeni”, în *Journal of Art Historiography*, Number 26, June 2022.
12. Orosan-Telea, Maria, “Post-Communism in the Works of Ciprian Mureșan”, în *Isomorphism*, nr. 2, 2012.
13. Orosan-Telea, Maria, *Pseudosemnificare și hipersemnificare în arta românească după 1990*, Ed. Eurostampa, Timișoara, 2014.
14. Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check: A Reader — Art and Theory in Eastern Europe*, ERSTE Foundation, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Cologne, 2010.
15. Pintilie, Ileana, *Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană (anii 1960-1970)*, Timișoara, 1991.
16. Piotrowski, Piotr, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books, 2012.
17. Piotrowski, Piotr, „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde”, în Sascha Bru and Peter Nicholls eds., *European Avant-Garde and Modernism Studies*, Walter de Gruyter GmbH & Co, Berlin, 2009.
18. Șerban, Alina și Ferchedău, Ștefania (eds.), *24 Arguments. Early Encounters in Romanian Neo-Avant-Garde 1969-1971*, The Institute of the Present, Bucharest, 2020.
19. Șerban-Chiorean, Sorana, “Olos vs. Beuys. The Gordian Knot”, în *Revista Arta*, nr.48-49, 2021.

# Valentina ȘTEFĂNESCU

## Cinci ediții ale Bienalei Internaționale de Arte Miniaturale Timișoara / *Five editions of the Timisoara International Biennale of Miniature Arts*

**Cuvinte cheie /** miniatură; mobilitate; esență; reflecție; contemporan; concept;

**Rezumat /** Odată la doi ani celebrăm miniatura și mobilitatea artei. Am ajuns la a cincea ediție a acestei manifestări și observăm că fiecare ediție aduce în prim plan artiști consecvenți care evoluează încă de la prima ediție în cadrul Bienalei Internaționale de Arte Miniaturale dar și tineri artiști sau artiști care au aflat mai târziu de existența acesteia.

Putem spune că în cadrul miniaturii întâlnim experiențele ce au marcat arta. În cadrul ei sunt investigate și mixate nenumărate medium-uri, diverse tehnici, variate căutări de structuri și construcții. Cum fiecare tehnică reprezintă o sursă de inspirație, atunci fiecare miniatură devine o lucrare de sine stătătoare la care experimentul a colaborat cu imaginația. Se dovedește astfel necesitatea unei poetici proprii a fiecărui creator de miniatură, o poetică mai cuprinzătoare decât limitele unui meșteșug, o adevărată poetică a creației interdisciplinare.

**Keywords /** miniature; mobility; essence; reflection; contemporary; concept;

**Summary /** Once every two years we celebrate the miniature and the mobility of art. We have reached the fifth edition of this event and we notice that each edition brings to the fore consistent artists who have been evolving since the first edition within the International Biennale of Miniature Arts, but also young artists or artists who found out about its existence later.

We can say that within the miniature we meet the experiences that marked art. Within it, countless mediums, various techniques, various searches for structures and constructions are investigated and mixed. As each technique represents a source of inspiration, then each miniature becomes an independent work in which the experiment collaborated with the imagination. This proves the necessity of a poetics of each miniature creator, a poetics more comprehensive than the limits of a craft, a true poetics of interdisciplinary creation.

Arta miniaturală a comportat o fascinație încă din perioada epocii medievale identificând-o cu manuscrisele miniaturate, descoperind-o de altfel și în microuniversurile sculpturale de factură gotică ce cuprindeau întregi episoade biblice în mici dimensiuni. Timpul și istoria descoperă această pasiune a artei miniaturale în realizarea obiectelor de mici dimensiuni, nefuncționale dar decorative, totul evoluând odată cu pasiunea artiștilor pentru îmbinarea creației cu știința astfel născându-se opera de mici dimensiuni ce putea fi vizualizată cu ajutorul instrumentelor optice. Dar mai mult decât atât artele miniaturale au fost și sunt pașaportul către mobilitate ele dând, în acest moment, artiștilor din toată lumea, posibilitatea să fie prezenți oriunde.

Pe lângă această mobilitate miniatura reprezintă esența, reprezintă posibilitatea explorării, reprezintă capacitatea redării conceptelor proprii pe suprafețe mici cu potențialul suprafețelor monumentale.

Forma miniaturală nu este definită ca o replică la o formă mare ci poate doar ca proiect al unei viitoare lucrări de mari dimensiuni, dar și ca formă autonomă, care asemeni unui Haiku, încorporează calități de claritate, transparență și sugestie.

Miniature art has had a fascination since the medieval era identifying it with illuminated manuscripts, discovering it also in the Gothic sculptural microuniverses that included entire biblical episodes in small sizes. Time and history discover this passion of miniature art in the creation of small, non-functional but decorative objects, all evolving along with the artists' passion for combining creation with science, thus giving birth to small works that could be visualized with the help of optical instruments. But more than that, the miniature arts were and are the passport to mobility, giving, at this moment, artists from all over the world, the opportunity to be present anywhere.

In addition to this mobility, the miniature represents the essence, it represents the possibility of exploration, it represents the ability to reproduce one's own concepts on small surfaces with the potential of monumental surfaces.

The miniature form is not defined as a replica of a large form, but perhaps only as a project of a future large-scale work, but also as an autonomous form, which, like a Haiku, incorporates qualities of clarity, transparency and suggestion.

Exercițiile la scară redusă stimulează fluxul imaginativ și mai ales gustul pentru experiment.

În cuvântul de deschidere a primei ediții a Bienalei Internaționale de Arte Miniaturale, în 2014, criticul de artă Ileana Pintilie spunea despre "preocupările de atelier, căutările ideatice și stilistice care se reflectă cu pregnanță și în acest gen, în care, de regulă, artistul trebuie să stăpânească perfect limbajul vizual, puterea de concentrare a compoziției jucând un rol determinant. Starea lui de spirit, de excitație și de sensibilitate se reflectă în aceste opere reduse ca dimensiune, dar la fel de autentice și de convingătoare ca și cele obișnuite. Artiștii adoptă miniatura ca un demers intrinsec legat de creație: de multe ori, înaintea unei compoziții importante el realizează o lucrare în miniatură a acesteia, o eboșă în pictură sau o machetă în sculptură. Dar a lucra o miniatură poate să echivaleze cu o relaxare față de operele obișnuite de atelier, o varietate binevenită, în plus artistul își poate testa abilitățile în realizarea acestor opere de dimensiuni reduse."<sup>[1]</sup>

Putem spune că în cadrul miniaturii întâlnim experiențele ce au marcat arta. În cadrul ei sunt investigate și mixate nenumărate medii, diverse tehnici, variate căutări de structuri și construcții. Cum fiecare tehnică reprezintă o sursă de inspirație, atunci fiecare miniatură devine o lucrare de sine stătătoare la care experimentul a colaborat cu imaginația. Se dovedește astfel necesitatea unei poetici proprii a fiecărui creator de miniatură, o poetică mai cuprinzătoare decât limitele unui meșteșug, o adevărată poetică a creației interdisciplinare.

O bienală de miniatură oferă posibilitatea vizionării unui număr mare de lucrări, adunate cu această ocazie, dar și posibilitatea unor comparații între diversele tehnici. Tehnicilor artistice tradiționale li se alătură cu mult succes mixed media, miniatura textilă și chiar miniatura fotografică. Varietatea discursurilor artistice, a influențelor stilistice deschid o perspectivă nouă asupra modalităților contemporane de expresie plastică, deschid modalități noi de analiză, comparații și interpretări incitante, concentrate asupra operelor reduse ca dimensiune.

Prima ediție a Bienalei Internaționale de Arte Miniaturale din Timișoara s-a lansat în cu succes în 2014, în cadrul Facultății de Arte și Design din Timișoara, ca într-un spațiu al dialogurilor multiple interculturale și interetnice. Spectacolul edițiilor ce au urmat, clădind pe această bază istoria acestei manifestări. Participanți din cinsprezece țări au adus prestigiu acestei manifestări aflate la început de drum.

Small-scale exercises stimulate the imaginative flow and especially the taste for experiment.

In the opening speech of the first edition of the International Biennale of Miniature Arts, in 2014, the art critic Ileana Pintilie said about "the concerns of the workshop, the ideational and stylistic searches that are meaningfully reflected in this genre as well, in which, as a rule, the artist must perfectly master the visual language, the power of concentration of the composition playing a determining role. His state of mind, excitement and sensitivity are reflected in these works reduced in size, but as authentic and convincing as the usual ones. Artists adopt the miniature as an approach intrinsically linked to creation: many times, before an important composition, he creates a miniature work of it, an outline in painting or a model in sculpture. But working a miniature can be equivalent to a relaxation from the usual works of the workshop, a welcome variety, in addition the artist can test his skills in making these works of small dimensions."<sup>[1]</sup>

We can say that within the miniature we meet the experiences that marked art. Within it, countless mediums, various techniques, various searches for structures and constructions are investigated and mixed. As each technique represents a source of inspiration, then each miniature becomes an independent work in which the experiment collaborated with the imagination. This proves the necessity of a poetics of each miniature creator, a poetics more comprehensive than the limits of a craft, a true poetics of interdisciplinary creation.

A miniature biennial offers the possibility of viewing a large number of works, gathered on this occasion, but also the possibility of comparisons between the various techniques. Traditional artistic techniques are successfully joined by mixed media, textile miniatures and even photographic miniatures. The variety of artistic discourses, of stylistic influences open a new perspective on the contemporary ways of plastic expression, open new ways of analysis, comparisons and exciting interpretations, focused on works reduced in size.

The first edition of the International Biennale of Miniature Arts from Timișoara was successfully launched in 2014, within the Faculty of Arts and Design from Timișoara, as a space of multiple intercultural and interethnic dialogues. The show of the following editions, building on this basis the history of this event. Participants from fifteen countries brought prestige to this early stage event.

"Proiect pluridisciplinar, Bienala Internațională de Arte Miniaturale vizează schimbul profesional între tinerii artiști, oferind totodată oportunitatea schimburilor de idei, prin conștientizarea diversității culturale și a opiniilor și viziunilor artistice.

Diversitatea genurilor propuse de organizatori a fost răsplătită prin calitatea deosebită a lucrărilor și varietatea formulelor stilistice, mărturie fiindu-ne participarea a peste o sută de artiști din țară și din străinătate. Toate acestea ne fac să sperăm la o dezvoltare pe măsură a viitoarelor ediții, având menirea de a însufleți viața artistică locală, susținând participarea în principal a tinerilor artiști și constituindu-se într-un reper al confirmării lor profesionale."<sup>[2]</sup>

Această primă ediție a transmis concluzii, a întărit relații culturale și mai ales a întărit nevoia de comunicare constantă între artiști și între artiști și public. Orașul Timișoara a câștigat o cale de comunicare și a primit un feedback bun în urma primului impact.

Anul 2016 a adus în pagină a doua ediție a acestei manifestări numărul țărilor participante a crescut la douăzeci și doi iar numărul participanților în sine a fost peste cinci sute.

Și pentru că la aceste două ediții nu s-a stabilit încă o temă generică, artiștii au putut propune spre reflecție teme ce îi preocupă, au putut transmite liber ceea ce au dorit să sublinieze, lucru care, cu riscul de a nu fi compatibil cu vecinătatea, a fost binevenit pentru manifestarea în sine. Am avut în față o expoziție ce a putut fi lecturată pe parcursul mai multor ore, dacă nu zile, o expoziție în care am putut simți diferite sentimente în fața fiecărei lucrări, am putut să deschidem noi capitole în cartea pe care fiecare o scrie împotriva rutinei.

După prima ediție, BIAM Canada, o manifestare ce poartă nume similar, a creat o legătură cu BIAMT România dorind să creeze un parteneriat.

BIAMT a punctat această propunere de colaborare prin realizarea unui acord de înfrățire a celor două manifestări cu țeluri comune, dorind astfel în anul 2016 să se popularizeze ambele manifestări, să se fluidizeze o relație intercontinentală prin atragerea artiștilor canadieni dar și prin deschiderea posibilității de participare a studenților și artiștilor români în Canada.

Astfel acest "proiect pluridisciplinar, Bienala Internațională de Arte Miniaturale Timișoara, vizează schimbul profesional între tinerii artiști, oferind

"Multidisciplinary project, International Biennial of Miniature Arts aims at the professional exchange between young artists, at the same time offering the opportunity for the exchange of ideas, through the awareness of cultural diversity and artistic opinions and visions.

The diversity of genres proposed by the organizers was rewarded by the special quality of the works and the variety of stylistic formulas, as evidenced by the participation of over a hundred artists from the country and abroad. All this makes us hope for a commensurate development of the future editions, aiming to enliven the local artistic life, supporting the participation mainly of young artists and becoming a landmark of their professional confirmation."<sup>[2]</sup>

This first edition conveyed conclusions, strengthened cultural relations and above all reinforced the need for constant communication between artists and between artists and the public. The city of Timișoara gained a way of communication and received good feedback following the first impact.

The year 2016 brought to the page the second edition of this event, the number of participating countries increased to twenty-two and the number of participants itself was over five hundred.

And because a generic theme has not yet been established for these two editions, the artists were able to propose for reflection the themes that concern them, they were able to convey freely what they wanted to emphasize, something which, at the risk of not being compatible with the neighborhood, was welcome for the event itself. We had in front of us an exhibition that could be read for several hours, if not days, an exhibition in which we could feel different feelings in front of each work, we could open new chapters in the book that everyone writes against the routine.

After the first edition, BIAM Canada, an event with a similar name, created a link with BIAMT Romania wanting to create a partnership.

BIAMT punctuated this collaboration proposal by making an agreement to twin the two events with common goals, thus wanting in 2016 to popularize both events, to fluidize an intercontinental relationship by attracting Canadian artists but also by opening the possibility of participation of Romanian students and artists in Canada.

Thus this "multidisciplinary project, the Timișoara International Biennale of Miniature Arts, aims at the professional exchange between young



Sandra Micloș Bazavan, Domestication  
Romania, Premiul Secțiunii Fotografie BIAMT 2014

totodată oportunitatea schimburilor de idei, prin conștientizarea diversității culturale, a opiniilor și viziunilor artistice.

Diversitatea genurilor propuse de organizatori a fost răsplătită prin calitatea deosebită a lucrărilor și varietatea formulelor stilistice, mărturie fiindu-ne participarea a numeroși artiști din țară și din străinătate. Toate acestea ne fac să sperăm la o dezvoltare pe măsură a viitoarelor ediții, având menirea de a însufleți viața artistică locală, susținând participarea în principal a tinerilor artiști și constituindu-se într-un reper al confirmării lor profesionale.”<sup>[3]</sup>

”La a treia ediție, Bienala Internațională de Artă Miniaturală Timișoara 2018, și-a construit o identitate puternică. Paradoxal, această identitate nu este legată în mod necesar nici de dimensiunea lucrărilor, nici de tehnicile în care acestea au fost realizate. Ceea ce particularizează însă acest eveniment artistic este relația perceptivă stabilită între lucrările prezentate aici și privitor. Arta miniaturală presupune proximitate și intimitate. Raportul dintre operă și privitor este aproape unul de exclusivitate, într-un anumit spațiu și timp. De asemenea, producerea unei miniaturi își are propriile condiționări, care îl determină pe artist să antreneze în actul de creație alt gen de mijloace și resurse.”<sup>[4]</sup>

Ediția a treia a avut în componență douăzeci și patru de țări și două sute optzeci de participanți. Singurul concept nedeclarat fățiș dar înțeles tacit, sub care s-au desfășurat cele trei ediții, a fost cel al mobilității, al ușurinței transmiterii, al temei momentului.

Artiștii au transmis ceea ce îi preocupă și s-au previzualizat teme mari, teme sociale, politice sau teme ce descoperă aria culturală din care provin. Diversitatea face unitate în această expoziție. Interesant de văzut cum se concentrează totul pe o suprafață ce poate fi de 10/10 cm dar și de 1/1cm în funcție de posibilitatea subiectului.

Despre miniatură am mai spus că este esență, o esență care deschide în mintea privitorului largi teritorii ale imaginației. Asta am și urmărit, să aducem în Timișoara, pe simezele Galeriei Mansardă a Facultății de Arte și Design, micile semințe ale diverselor culturi care odată privite să rodească și să creeze un macrounivers în mintea noastră. Este timpul să vedem în realitate și de aproape arta.

Anul 2020 aduce în pagină o manifestare amplă, într-un moment pandemic, marcant și marcat

artists, also offering the opportunity to exchange ideas, through the awareness of cultural diversity, opinions and artistic visions.

The diversity of genres proposed by the organizers was rewarded by the special quality of the works and the variety of stylistic formulas, as evidenced by the participation of numerous artists from the country and abroad. All this makes us hope for a commensurate development of the future editions, aiming to enliven the local artistic life, supporting the participation mainly of young artists and becoming a landmark of their professional confirmation.”<sup>[3]</sup>

”At the third edition, the International Biennale of Miniature Art Timișoara 2018, it built a strong identity. Paradoxically, this identity is not necessarily linked to the size of the works, nor to the techniques in which they were made. What makes this artistic event special is the perceptual relationship established between the works presented here and the viewer. Miniature art implies proximity and intimacy. The relationship between the work and the viewer is almost one of exclusivity, in a certain space and time. Also, the production of a miniature has its own conditions, which lead the artist to engage in the act of creation another kind of means and resources.”<sup>[4]</sup>

The third edition had twenty-four countries and two hundred and eighty participants. The only concept not openly declared but tacitly understood, under which the three editions took place, was that of mobility, of ease of transmission, of the theme of the moment.

The artists conveyed what concerns them and big themes, social, political themes or themes that reveal the cultural area they come from were previewed. Diversity makes unity in this exhibition. Interesting to see how everything is concentrated on a surface that can be 10/10 cm or 1/1 cm depending on the possibility of the subject.

About the miniature I said before that it is essence, an essence that opens wide territories of imagination in the mind of the viewer. That’s what we followed, to bring to Timișoara, on the terraces of the Mansardă Gallery of the Faculty of Arts and Design, the small seeds of various cultures that, once seen, will bear fruit and create a macrouniverse in our minds. It’s time to see the art in reality and up close.

The year 2020 brings to the page a large manifestation, in a pandemic moment, striking and

În istoria omenirii, această ediție desfășurându-se condiționată de toate regulile impuse sau de cele pe care e bine să ni le impunem. De aici până la tema din acest an a Bienalei Internaționale de Arte Miniaturale Timișoara, nu a fost decât un pas, poate nici atât. Sondarea emoțiilor, interacțiunea cu tot ce mai poți interacționa, zidul transparent ce l-am clădit în jurul nostru pentru că ne-am respectat semenii, pentru că iubim, clădim, creem și mergem mai departe, sunt printre puținele gânduri ce se conturează atunci când vizionezi multitudinea de lucrări ce compun sufletul acestei manifestări.

Este primul an în care expoziția abordează un concept bine definit, acela al Interacțiunilor emoționale și totul s-a născut din nevoia de a puncta timpul în care trăim. În definitiv rolul artistului este chiar acela de a transmite aceste momente, de a immortaliza stări pe care le percepe atât în interiorul lui cât și în afară.

O ediție on-line ar putea părea diferită de ceea ce am trăit până acum deși acum ni se pare chiar firesc, ea ne amintește că lucrurile se schimbă dar fondul lucrurilor își va găsi întotdeauna calea spre expunere.

Așadar suntem la a patra ediție a Bienalei Internaționale de Arte Miniaturale din Timișoara 2020 și am expus interacțiunile emoționale din peste patruzeci de țări, am făcut cunoștință cu peste cinci sute de artiști și am vizionat peste șapte sute de lucrări. Impresionantă aderare la un astfel de eveniment. Nevoia de a comunica se simte, se scrie și se descrie. Avem în minte o viziune de ansamblu și una de detaliu, fiecare artist a gândit în felul său interacțiunea emoțională, ea se arată în toate ipostazele în această expoziție, pornind de la sondarea naturii, a simțirii naturale până la atingerea spiritului uman, la descrieri fizice și metafizice.

2020 a fost anul schimbărilor, acesta aducând în pagină conceptul și modalitatea de expunere.

Criticul de artă Gabriel Kelemen spune despre "ediția din acest an 2020, că surprinde prin gentilețea plină de subtilitate ce rezidă din însăși provocatorul și incitantul concept, având ca și titlu Interacțiuni emoționale, eveniment expozițional complex, incitant, merit să coaguleze sub a sa cupolă generoasă diversitatea, contopind laolaltă varii simțiri și incommensurabile crezuri conceptuale, regăsite plener în fiecare operă plastică de o rară expresivitate. Artele miniaturale invită astfel la o atentă analiză, miniaturile fiind fără doar și poate machete conceptuale ce condensează esențe stilistice din

marked in the history of mankind, this edition taking place subject to all the rules imposed or those are the ones we should impose on ourselves. From here to this year's theme of the Timișoara International Biennale of Miniature Arts, it was only a step, maybe not even that. Probing emotions, interacting with everything you can interact with, the transparent wall we built around ourselves because we respected our fellow men, because we love, build, create and move on, are among the few thoughts that take shape when you see the multitude of works that make up the soul of this manifestation.

It is the first year that the exhibition approaches a well-defined concept, that of emotional interactions, and everything was born from the need to punctuate the time in which we live. Ultimately, the artist's role is to convey these moments, to immortalize states that he perceives both inside and outside.

An online edition might seem different from what we have experienced so far although now it seems quite natural, it reminds us that things change but the background of things will always find its way to exposure.

So we are at the fourth edition of the International Biennale of Miniature Arts in Timișoara 2020 and we have exhibited emotional interactions from over forty countries, met over five hundred artists and viewed over seven hundred works. Impressive turnout for such an event. The need to communicate is felt, written and described. We have in mind an overall vision and a detailed one, each artist thought in his own way about the emotional interaction, it is shown in all the poses in this exhibition, starting from the probing of nature, of natural feeling to the touch of the human spirit, to physical descriptions and metaphysics.

2020 was the year of changes, bringing to the page the concept and method of exposure.

Art critic Gabriel Kelemen says about "this year's 2020 edition, that it surprises with the gentleness full of subtlety that resides in the provocative and exciting concept itself, with the title Emotional Interactions, a complex, exciting exhibition event, meant to coagulate under its dome generous diversity, fusing together various feelings and immeasurable conceptual creeds, fully found in each plastic work of rare expressiveness. The miniature arts thus invite a careful analysis, the miniatures being simply and perhaps conceptual models that condense stylistic essences from the perspective of the multitude of

Keizo Mori, Heimatlos Japan,  
Premiul Secțiunii Sculptură BIAMT 2016





Engin Aslan, The Angel of History, Turkey, Premiul Secțiunii Pictură BIAMT 2018



Anne Mortier, Belgium Fall, Premiul Secțiunii Ceramică BIAMT 2020



Dorina Horățu, OUT OFF, Romania, Premiul Secțiunii Arte Textile BIAMT 2022

perspectiva multitudinii de participanți ce facilitează o reală deschidere spre un vast teritoriu al punerii în comun, al aducerii împreună, a sute de artiști, studenți, masteranzi alături de artiști deja consacrați. Această bienală este prin urmare un prilej special de stimulare și antrenare a educației prin cultură având ca și epicentru prestant Facultatea de Arte și Design.

Astfel privitorul poate urmări de la sculptură, la obiect ceramic, de la artă generativă la fotografie. Cuprinderea de mare alonjă și densitate creativă atent selectată de către un juriu avizat, oferă calitate, incită și invită totodată publicul la adânci reverberații cognitive, pline de subtile conotații ce stimulează ascensiunea profesională prin insolitul caleidoscopic interactiv, cât și simultan prin fluidizarea cosmopolită multidisciplinară. BIAMT ca eveniment major, facilitând astfel într-o manieră unică interacțiunea bilaterală prin schimb de idei și concepte, stimulează fără doar și poate comunicarea interregională prin combinatorica ofertantă și fascinația irezistibilă a obiectului creat.”<sup>[5]</sup>

participants that facilitate a real opening towards a vast territory of sharing, of bringing together, hundreds of artists, students, master's students alongside already established artists. This biennial is therefore a special opportunity to stimulate and train education through culture, with the Faculty of Arts and Design as its epicenter.

Thus the viewer can follow from sculpture to ceramic object, from generative art to photography. The scope of great length and creative density carefully selected by an expert jury, offers quality, incites and at the same time invites the public to deep cognitive reverberations, full of subtle connotations that stimulate professional ascent through the unusual interactive kaleidoscopic, as well as simultaneously through the cosmopolitan multidisciplinary fluidization. BIAMT as a major event, thus facilitating in a unique way the bilateral interaction through the exchange of ideas and concepts, stimulates interregional communication through the combinatoric offering and the irresistible fascination of the created object.”<sup>[5]</sup>

Anul 2022 aduce în scenă a cincea ediție cu treizeci și două de țări unite sub același însemn Azi am salvat lumea. Desigur tema acestei ediții a adus pe simezele online noi probleme dar și noi rezolvări. Ținând cont că este o temă actuală dar și recurentă artiștii au surprins în imagine preocuparea de a salva dar și conceptul salvării.

Criticul de artă Maria Orosan Telea a subliniat cu această ocazie că "Bienala Internațională de Artă Miniaturală Timișoara și-a conturat în decursul celor opt ani de existență un statut clar în rândul evenimentelor artistice din Timișoara, prezentând publicului lucrări de dimensiuni mici, seducătoare prin prețiozitatea lor, prin raportul de care acestea îl stabilesc cu reperele spațiale obișnuite și prin receptarea intimă pe care o privilegiază. Aproximarea de obiect și scrutarea atentă impusă de însuși statutul formal al artei miniaturale, devin premise ale unui tip de relaționare care depășește barierele fizice și mentale artificial impuse.”<sup>[6]</sup>

The year 2022 brings to the stage the fifth edition with thirty-two countries united under the same banner Today I saved the world. Of course, the theme of this edition has brought new problems but also new solutions to the online sims. Keeping in mind that it is a current but also recurring theme, the artists captured in the image the concern to save but also the concept of saving.

The art critic Maria Orosan Telea emphasized on this occasion that "the Timișoara International Biennale of Miniature Art has, during its eight years of existence, defined a clear status among the artistic events in Timișoara, presenting to the public works of small size, seductive by their preciousness them, through the relationship they establish with the usual spatial landmarks and through the intimate reception they privilege. The approach to the object and the careful scrutiny imposed by the very formal status of miniature art, become premises of a type of relationship that overcomes artificially imposed physical and mental barriers.”<sup>[6]</sup>



Fiecare ediție BIAMT a adus idei noi dar și teme foarte actuale. Astfel uitându-ne în istoricul manifestării vom descoperi importanța anilor prin care am trecut, vom avea în fața relatări ale momentelor importante dar și bucuria simplă pe care o așteptăm în urma unei fapte pe care o facem.

BIAMT este o comunitate și aceasta aduce artiștilor ce fac parte din ea un nou mod de a privi lumea. Orașul Timișoara și Universitatea de Vest prin intermediul Facultății de Arte și Design câștigă o mare importanță prin această manifestare, devenind un loc obișnuit de întâlnire a tuturor artiștilor ce au participat sau participă în cadrul ei.

”De ce ar fi importante toate acestea? Pentru că, poate mai mult decât orice promisiune oficială, ele vor transmite celor prezenți faptul că eforturile lor nu sunt înghițite de un spațiu al hazardului, ci, dimpotrivă, sunt deferent primite și cercetate: că există un spațiu intelectual funcțional, cu ochi și minți care judecă și împart decis și inechivoc distincțiile, că se îndrumă și susține, astfel, un destin sau un sens al unei arte. În puține cuvinte spus, (că) se naște un hotar de la care poate începe un „ce” nou, mai prezent.”<sup>[7]</sup>

Each BIAMT edition brought new ideas but also very current themes. Thus, looking into the history of the manifestation, we will discover the importance of the years we have gone through, we will have in front of us accounts of important moments, but also the simple joy that we expect after a deed that we do.

BIAMT is a community and it brings the artists who are part of it a new way of looking at the world. The city of Timișoara and the University of the West pri through the Faculty of Arts and Design gains great importance through this event, becoming a regular meeting place for all the artists who participated or are participating in it.

”Why would all this be important? Because, perhaps more than any official promise, they will convey to those present the fact that their efforts are not swallowed by a space of chance, but, on the contrary, are respectfully received and researched: that there is a functional intellectual space, with eyes and minds which judges and divides decisively and unequivocally the distinctions, that it guides and supports, thus, a destiny or a meaning of an art. In a few words, (that) a boundary is born from which a new, more present “what” can begin.”<sup>[7]</sup>

#### NOTE / END NOTES

- [1] Ileana Pintilie, Catalog BIAMT 2014
- [2] Vică Adorian, Catalog BIAMT 2014
- [3] Vică Adorian, Catalog BIAMT 2018, Western University Publishing House Timișoara, Romania
- [4] Maria Orosan Telea, Catalog BIAMT 2018, Western University Publishing House Timișoara, Romania
- [5] Gabriel Kelemen, Catalog BIAMT 2020, Western University Publishing House Timișoara, Romania
- [6] Maria Orosan Telea, Catalog BIAMT 2022, Western University Publishing House Timișoara, Romania
- [7] Constantin Hoștiuc, Concursul care nu mai e ... de împrejurări, hoSTIUcArta.ro, 2014.06.05 <http://www.puterea.ro/special/hostiucartaro-concursul-care-nu-mai-e-de-imprejurari-93771.html>

#### BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Catalog BIAMT 2014, Western University Publishing House Timișoara, Romania
2. Catalog BIAMT 2016, Western University Publishing House Timișoara, Romania
3. Catalog BIAMT 2018, Western University Publishing House Timișoara, Romania
4. Catalog BIAMT 2020, Western University Publishing House Timișoara, Romania
5. Catalog BIAMT 2022, Western University Publishing House Timișoara, Romania
6. Constantin Hoștiuc, Concursul care nu mai e ... de împrejurări, hoSTIUcArta.ro, 2014.06.05 <http://www.puterea.ro/special/hostiucartaro-concursul-care-nu-mai-e-de-imprejurari-93771.html>

# Remus ROTARU

## Gravura, atribut al continuității, legătura în relația tradiție-modernitate / *Engraving, an attribute of continuity, the link between tradition and modernity*

**Cuvinte cheie /** Arte Grafice; Gravură; Arte Analogice; tipar; permanență; tradiție; modernitate; utilitate; distincție;  
**Rezumat /** Eseul de față aduce în discuție, la început de mileniu III importanța metodelor analogice de imprimare a imaginii în ansamblul Artelor Plastice Contemporane. Scopul este acela de a conștientiza locul bine definit al Artelor Grafice Analogice în dinamica Artelor Vizuale și aportul istoric al acestora la emulația imagistică a ultimelor șase secole. Artele grafice, reprezentate în plastică de permanenta actualitate a Gravurii, fascinează prin alchimia cu care, un principiu de imprimare devine Artă pură. Fără a-și propune un studiu critic, eseul se compune într-un exercițiu analitic de atribuire a universalității unui domeniu ce a pendulat în timp între utilitate și distincție, între Artă și Meșteșug, între unicitate și multiplicare. Concluzia este aceea că funcțiile Artelor Grafice sunt permanente, specificitatea limbajului acestora asigurându-le un traseu bine definit pe axa valorică a Artelor Vizuale. Studiul poate fi bănuț și de o retorică premonitică în zorii manifestărilor în artă a Inteligenței Artificiale.

**Keywords /** Graphic Arts; Printmaking; Analog Arts; print; permanence; tradition; modernity; utility; distinction;  
**Summary /** This essay discusses, at the beginning of the third millennium, the importance of analogical methods of image printing in the Contemporary Fine Arts. The aim is to make aware of the well-defined place of Analog Graphic Arts in the dynamics of Visual Arts and their historical contribution to the imagistic emulation of the last six centuries. The Graphic Arts, represented in the visual arts by the permanent relevance of Engraving, fascinate by the alchemy with which a printing principle becomes pure Art. Without proposing a critical study, the essay is composed in an analytical exercise of attribution of universality to a field that has oscillated over time between utility and distinction, between Art and Craft, between uniqueness and multiplicity. The conclusion is that the functions of the Graphic Arts are permanent, the specificity of their language providing them with a well-defined path on the value axis of the Visual Arts. The study can also be suspected of a premonitory rhetoric at the dawn of Artificial Intelligence manifestations in art.

Domeniul graficii, cel pe care astăzi îl găsim bine definit și ancorat adânc în structurile de bază ale artelor plastice, îl identificăm în genere cu abordarea monocromă, structurată pe folosirea liniei ca dominantă între elementele de limbaj plastic.

În aria extinsă a manifestărilor umane, grafica- sau grafismul- converge nevoii de exprimare a omului, aceluși impuls primar. Depășind limitele unei arte auxiliare, grafica reușește să-și autonomizeze domeniile, reprezentările, acoperind un câmp larg de activitate: grafica de șevalet (desen și compoziție), gravura, ilustrația de carte, afișul. Întregul cortegiu imagistic al domeniului grafic este rezultatul activității creatorilor care, prin opera lor, au completat cu timpul o artă de vârf de o benefică prezență socio-culturală. Efortul de definire a acestui gen artistic distinct cuprinde textual complexitatea, diversitatea și amplitudinea fenomenului grafic. Dificultatea în emiterea unor considerațiuni juste, de principiu, asupra subiectului se contrapune însă pasionantei cercetări asupra fenomenologiei artelor grafice care nu poate decât să incite, să surprindă, dar să concluzioneze, adesea și intuitiv, aspectele constitutive pe axa dezvoltării în timp a acestui domeniu.

The field of graphics, the one we find today well defined and deeply anchored in the basic structures of the visual arts, we generally identify with the monochrome approach, structured on the use of the line as the dominant among the elements of plastic language.

In the broad area of human manifestations, graphics- or graphicism- converges with the human need for expression, that primary impulse. Going beyond the limits of an ancillary art, graphic design manages to autonomise its fields, its representations, covering a wide field of activity: easel graphics (drawing and composition), engraving, book illustration, posters. The entire imagistic cortege of the graphic field is the result of the activity of creators who, through their work, have over time completed a cutting-edge art of beneficial presence. The effort to define this distinct artistic genre textually encompasses the complexity, diversity and breadth of the graphic phenomenon. However, the difficulty in making fair, principled considerations on the subject contrasts with the passionate research on the phenomenology of graphic arts, which cannot but incite, surprise, but also conclude, often intuitively, the constituent aspects on the axis of the development over time in this field.

Arta modernă rezervă și desenului, conform tendințelor generale, evoluția de la tradițional la conceptualizarea demersului artistic. Noile formule prin care desenul se manifestă în arta contemporană, sunt în egală măsură rezultatul unei permanente situări în centrul preocupărilor dealungul istoriei artelor, dar și a viziunilor complexe de receptare efectivă a vizualului din zilele noastre. Mesajul poate fi acum construit pe însăși puterea de expresie a elementelor de limbaj. Punctul, linia, pata, capătă uzanțe definitorii construcției dialogului ce se poate ține acum din perspective pur estetice. Conținutul mesajului devine simbolic, iar discursul epuizează la limite extreme valențele plastice ale elementelor de limbaj.

Putem afirma, paradoxal, chiar și în lipsa unei definiții concrete, unanim acceptate, că grafica își confundă originile cu existența, dar, mai ales, cu dezvoltarea societății omenești. Și poate nu greșim în a afirma că nici un alt domeniu al artelor nu oglindește mai pregnant acest paralelism între dezvoltarea societății umane și demersul intrinsec al acesteia.

#### **Gravura, act al creației artistice, între utilitate și distincție**

Stampa poate fi urmărită de-a lungul istoriei în diferite ipostaze. Poate fi găsită în acțiunea sa sentimentală, politică și socială, sau o putem analiza de la primele sale bălbâieli în serviciul religiei, icoana venerată, ex-voto, talisman împotriva ciumei sau a morții subite, asigurare contra durerilor eterne, obiect al edificației pentru clerici precum și pentru analfabeți. Din punct de vedere strict laic însă, stampana a reprezentat un extraordinar instrument de informare și de documentație, ilustrând anele păcii și ale războiului, consacrand celebritatea marilor oameni, satisfăcând curiozitatea mulțimii asupra evenimentului zilei, asupra aspectului orașului și ale satului, fie el îndepărtat sau apropiat în reprezentare, cu fauna și morții lui. Ea a înlocuit știința și tehnica în majoritatea cazurilor în care desenul spunea mai mult decât cuvântul.

O dată cu informarea, ea a servit rudei sale, propaganda. A manipulat popoarele pentru binefacerile și meritele stăpânilor acestora. Atât pentru utilitatea internă cât și pentru opinia străină, ea a ilustrat splendoarea domniilor și a asigurat prestigiul dinastiilor. În contrast cu cea mai fadă adulare a pamfletului coroziv sau murdar, caricatura a cultivat disprețul și ura. Ea a răsturnat tronuri. Din plan politic, imaginea imprimată a câștigat teren în plan comercial. Din ordinele publicității, ea s-a etalat rapid sau s-a strecurat peste tot pentru a lăuda până la obsesie,

Modern art also reserves for drawing, in line of general trends, the evolution from the traditional to the conceptualisation of the artistic approach. The new formulas through which drawing manifests itself in contemporary art are also the result of a permanent position at the centre of concerns throughout art history, but also of the complex visions of effective reception of the visual today. The message can now be built on the very expressive power of language elements. The point, the line, the stain, take on defining uses in the construction of the dialogue that can now be held from purely aesthetic perspectives. The content of the message becomes symbolic, and the discourse exhausts to its extreme limits the plastic valences of the elements of language.

By paradox, even in the absence of a concrete, universally accepted definition, we can say that graphics confuses its origins with its existence and, above all, with the development of human society. And perhaps we are not wrong in saying that no other field of the arts reflects more strikingly this parallelism between the development of human society and its intrinsic approach.

#### **Engraving, an act of artistic creation, between utility and distinction**

Printmaking can be traced throughout history in various guises. It can be found in its sentimental, political and social action, or we can analyse it from its first stutters in the service of religion, venerated icon, ex-voto, talisman against the plague or sudden death, insurance against eternal pain, object of edification for clerics as well as illiterates. From a strictly secular point of view, however, the press was an extraordinary information and documentation tool, illustrating the annals of peace and war, consecrating the fame of great men, satisfying the curiosity of the crowd about the day's events, the appearance of the town and the village, whether remote or close in representation, with its fauna and its death. It replaced science and technique in most cases where the drawing said more than the word.

Along with information, it served its kin, propaganda. It manipulated people for the benefits and merits of their masters. Both for domestic utility and foreign opinion, it illustrated the splendour of reigns and secured the prestige of dynasties. In contrast to the blandest adulation of the corrosive or dirty pamphlet, caricature cultivated contempt and hatred. It overthrew thrones. Politically, the printed image gained ground commercially. From publicity orders, it has quickly flaunted or crept everywhere to praise to the point of



băuturile, săpunul, spectacolul, călătoria sau plasarea financiară pe care o are ca sarcină să ne-o impună.

Ea nu se mulțumește doar să informeze sau să recomande, ea predă. Operele de artă pe care le reproduce și le vulgarizează au fost repertoare de forme pe care bătrânii pictori le păstrau cu grijă în cartoanele lor. De curând chiar, cel puțin un maestru – și nu dintre cei mai puțini originali – învățau să deseneze copiind albumele Cabinetului Stampelor. Acestea constituiau cataloage, veritabile antologii de modele, ce serveau în mod special la argintari, țesători, ceramiști, fierari, armurieri și ornamentațiști de toate felurile. Pentru a satisface atât de diverse finalități, aceasta ia toate formele. Uneori ea face parte din carte, supunându-se armonios arhitecturii paginii imprimate, traducându-le ochilor ceea ce scriitorul spune prin limbaj, sprijin serios pentru cei care au nevoie de o descriere vizuală ca să înțeleagă. Alteori acționează singură, pentru a fi utilizată în decorul casei, prinsă în ace pe pereții locuințelor modeste sau rivalizând în bordura sa aurită cu pictura și pastelul. Sau se rezervă, în secretul portofoliilor, fervorii geloase a colecționarilor. Ea circulă sub toate pretextele, sub toate înfățișările și toate formatele, de la afiș și până la timbru, trecând pe la cărțile de joc, almanahuri, meniuri, programe, invitații, urări, amintiri, diplome, bilete de bancă și de loterie, valori mobiliare, cărți poștale, antete de scrisori, vignete, etichete, prospecte, evantaiuri.

#### **Stampa, atribut al continuității, legătura în relația tradiție-modernitate**

*“În principiu opera de artă a fost dintotdeauna reproductibilă” [1]*

În termenul “reproducere” prefixul “re” scoate în evidență ideea de repetiție. A re - produce înseamnă a produce din nou după imaginea originalului. În artă, ca și în restul activităților socio-umane, putem admite că tot ceea ce omul a realizat poate fi reprodus de alții. Dealtfel știm din vremuri străvechi că *“repetiția este mama învățaturii”* dar poate că nu am realizat niciodată caracterul general valabil în care acest dicton se dovedește activ, dacă atribuim metaforic termenul de înțelepciune schimbărilor dramatice din societate după apariția și dezvoltarea tehnicilor grafice de reproducere. La fel de valabil recunoaștem însă și conceptul de unicitate a artei care se identifică cu integrarea sa în ansamblul de raporturi ce se numește tradiție. Multiplicități percutante, complexe, exprimă armonia ca raport între unu și multiplu. Ceea ce ar fi succesiune se înfundă în clipa substanță așezată în straturi, în învelișuri, în sedimente.

obsession, the booze, the soap, showmanship, travel or financial placement it is charged with imposing on us.

It doesn't just inform or recommend, it teaches. The works of art that it reproduces and vulgarizes were repositories of forms that the old painters kept carefully in their cartoons. Even recently, at least one master- and not from the least original ones- was learning to draw by copying the albums of the Prints Cabinet. These were catalogues, veritable anthologies of patterns, which were used mainly by silversmiths, weavers, potters, blacksmiths, gunsmiths and ornamentalists of all kinds. To satisfy so many different purposes, it takes all forms. Sometimes it is part of the book, harmoniously submitting to the architecture of the printed page, translating to the eye what the writer says through language, a serious support for those who need a visual description to understand. At other times it acts on its own, to be used in the decor of the home, pinned to the walls of modest dwellings or rivaling in its gilded border the paintings and pastels. Or it reserves itself, in the secrecy of portfolios, for the jealous fervor of collectors. It circulates under all pretexts, in all guises and all formats, from posters to stamps, passing through playing cards, almanacs, menus, programmes, invitations, greetings, souvenirs, diplomas, bank and lottery tickets, securities, postcards.

#### **Stampa, an attribute of continuity, the link in the tradition-modernity relationship**

*“In principle the work of art has always been reproducible” [1]*

In the term “reproduction” the prefix “re” highlights the idea of repetition. To re-produce means to produce again after the image of the original. In art, as in all other socio-human activities, we can admit that everything that man has made can be reproduced by others. We know from ancient times that *“repetition is the mother of learning”* but perhaps we have never realised the general validity of this saying, if we metaphorically attribute the term to the dramatic changes in society since the advent and development of graphic techniques of reproduction. Equally valid, however, is the concept of the uniqueness of art, which is identified with its integration into the set of relations called tradition. The percussive, complex multiplicity expresses harmony as a relationship between the one and the many. What would be succession is submerged in the instant of substance laid down in layers, in sediments.

Desenul- gravura, pictura- fotografia și teatrul – filmul, presupun ca finalitate același rezultat, deși din considerentele mai sus expuse pot părea antagonice; obiectul final supus contemplației rezonând diferit în timp cu aprecierea justă. Am cunoscut polemica între pictori și fotografi cu privire la valoarea operelor lor și am concluzionat unanim, mult mai târziu este adevărat, s-a dovedit ca fiind o problemă falsă și confuză. Am asistat și la diferențierile între actorul de film și cel de teatru. Dacă la teatru actorul este cel care prezintă personal în fața publicului propria performanță artistică, pentru actorul de film, performanța este mijlocită de un întreg mecanism. Dar rezultatul ca finalitate a comunicării este același. Diferă doar numărul receptorilor. Evident recunoaștem și în acesta o cauză majoră a mutațiilor în relația artă-artist-receptor, masa crescândă a participanților producând radical o schimbare în modul de participare, aceasta neînsemnând că aportul cinematografului ar fi știrbit vreodată verticalitatea artelor, deși la timpul respectiv opiniile critice erau cu totul altele. Invocăm aici fenomenul Chaplin drept reper capital-pentru artistul modern-de folosire în creația artistică a oricărei forme tehnice.

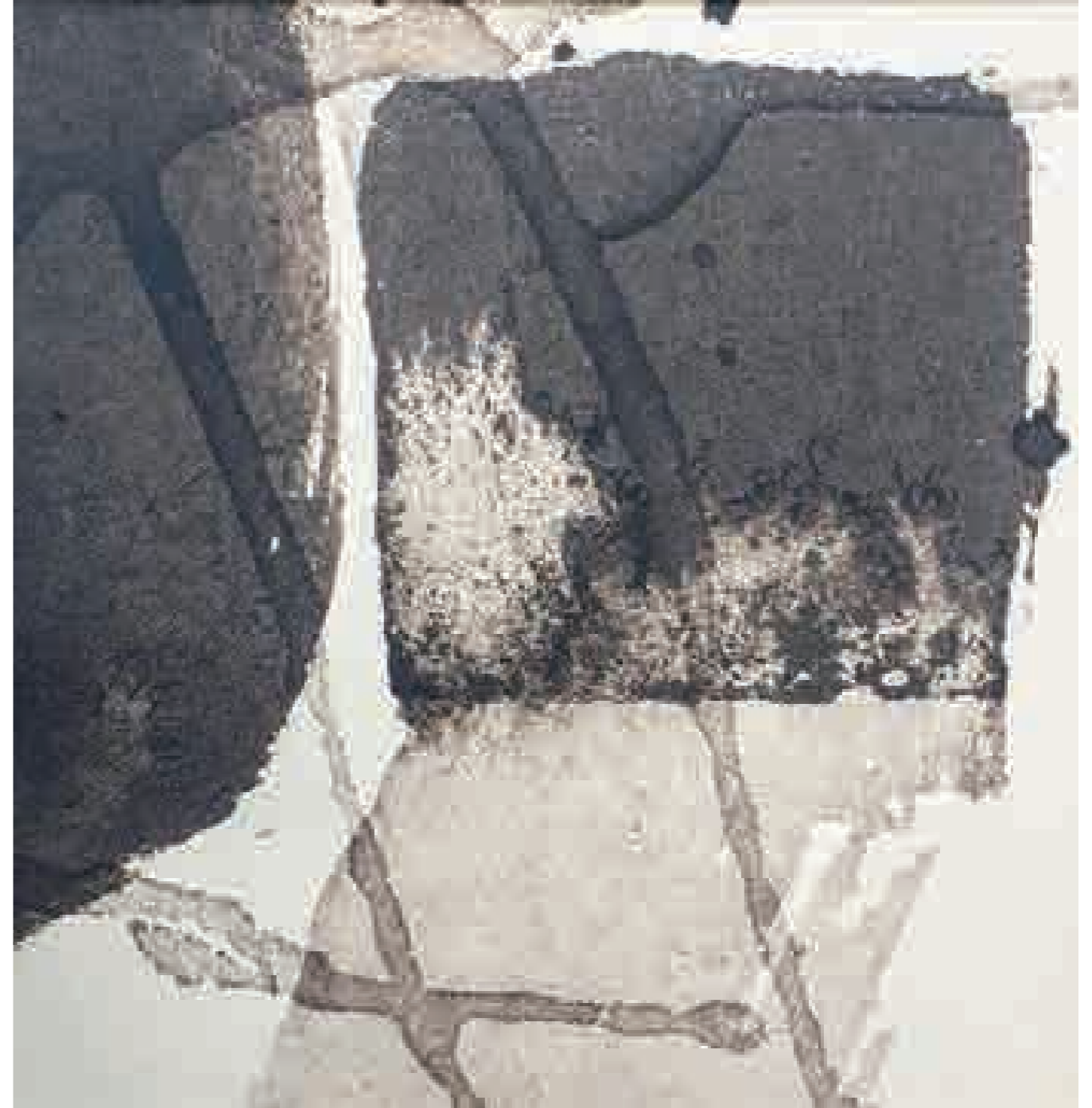
Arta grafică a cunoscut destul de multe perioade critice în toate domeniile sale, atunci când pentru exprimare a folosit efecte ce nu se produc liber decât după modificarea nivelului tehnic, creând, de fapt, o nouă formă de artă. Ea se află totdeauna între două linii de evoluție. Pe de o parte, asimilând cunoașterea de pe prima linie, cea istorică, iar pe de altă parte intuind profetic necesități culturale cu mult înainte de sorocul acestora. Conștient fiind și ferindu-ne de păcatul major al abordării artei socialiste condamnată pentru idealizarea prezentului, invocăm aici aspectul temporal al viziunilor asupra artelor, căci dacă o artă autentică a invocat dintotdeauna o umanitate nenăscută încă, universalitatea ei obligă abordarea mult mai generoasă asupra întregului spectru de manifestări culturale.

În fapt, autenticitatea artei este totuși definită de prezentul actului creator. Acel aici și acum; unicitatea prezenței ei în locul în care se naște. Noțiunea de autenticitate admitem că nu are însă nici un sens pentru o reproducere, fie că aceasta este tehnică, sau nu. Însă nu putem desconsidera nici importanța din activitatea copiștilor care, iată, nu doar rămân în istorie, ci o și influențează benefic, cel puțin în cazul gravurii. Contrafacerea se purta demult, și pertinent ne putem întreba câte din originalele celor mai

Drawing - engraving, painting - photography and theatre-film, assume the same result as their finality, although from the above considerations they may seem antagonistic; the final object subjected to contemplation resonating differently in time with the right appreciation. I have known the controversy between painters and photographers as to the value of their works, and have unanimously concluded, much later it is true, that it has proved to be a false and confused question. I have also witnessed the differentiation between the film actor and the theatre actor. If in the theatre the actor is the one who personally presents to the audience his own artistic performance, for the film actor, the performance is mediated by a whole mechanism. But the result in terms of the end of communication is the same. The only difference is the number of receivers. Obviously we also recognise in this a major cause of the mutations in the relationship between art-artist-receiver, the growing mass of participants producing a radical change in the mode of participation, which does not mean that the contribution of cinema has ever eroded the verticality of the arts, although at the time critical opinions were quite different. Here we invoke the Chaplin phenomenon as a key reference point for the modern artist-of the use of any technical form in artistic creation.

Graphic art has known quite a few critical periods in all its fields, when it has used effects for expression that are not freely produced until the technical level has been modified, creating, in fact, a new form of art. It is always between two lines of evolution. On the one hand, assimilating knowledge from the first line, the historical one, and on the other, prophetically intuiting cultural needs long before their arrival. Aware of and avoiding the major sin of approaching socialist art condemned for idealising the present, we invoke here the temporal aspect of visions of the arts, for if authentic art has always invoked a humanity not yet born, its universality obliges a much more generous approach to the whole spectrum of cultural manifestations.

In fact, the authenticity of art is nevertheless defined by the present of the creative act. That here and now; the uniqueness of its presence in the place where it is born. The notion of authenticity is admittedly meaningless for a reproduction, whether technical or not. However, we cannot disregard the importance of the work of copyists who not only remain in history but also have a beneficial influence on it, at least in the case of engraving. Counterfeiting has been going on for a long time, and it is pertinent to ask how many of the originals



celebre lucrări mai sunt astăzi expuse prin muzee, sau câte din artefactele egiptene parvenite europenilor în mare parte de pe piața neagră nu reprezintă doar un exercițiu al unor copişti stimulați de aviditatea onora? René Berger spunea că: "Reproducerea transformă conștiința și sentimentul nostru de existență." Funcția principală a reproducerilor este după Berger cea "vectorială, al cărei efect este de a dizolva reproducerea ca atare și a o înlocui cu reprezentarea mentală a originalului" efectul muzeelor, de altfel, ce expun copii ale capodoperelor.

Condiția gravurii ce a pendulat, o bună perioadă de timp între tipar și multiplicare artistică se eliberează, prin lucrările executate în xilogravură, de practicile tiparului. Din acest moment, orice imprimare cu caracter artistic are scopul precis de exprimare printr-un gen anume de limbaj – GRAVURA. Însă lupta acestei superbe tehnici de a scăpa de umbra subordonării altor domenii nu se încheie odată cu eliberarea ei din deservirea formei arhaice a tiparului. Căci accepțiunea gravurii a servit mai târziu caracterului de domeniu ajutător pentru pictorii care își multiplicau lucrările apelând la una din tehnicile acesteia. Astfel, putem recunoaște, în ciuda unei eventuale solidarități a breslei graficienilor că primii gravori au fost pictorii. De altfel, în Renaștere, mai toți pictorii își atribuiau în statutul ocupațiunii și meseria de gravor. Însăși Dürer – gigantul în arta gravurii a pornit ca pictor, și doar un concurs de împrejurări l-a canalizat spre tainele acestei arte. Forța de convingere a limbajului constituie însă, cu timpul, indentitatea recunoscută a unui gen artistic distinct.

Căci fenomenul reproducerii, făcând notă distinctă, deși aparține sistemului de producție industrială, tinde să constituie cu timpul propria lume care își impune imperios existența și care își dictează propriile legi. René Berger<sup>[2]</sup> susține ideea că reproducerea provoacă nu numai un nou mod de a "sesiza realul, ci și o construcție diferită a acestuia"<sup>[3]</sup>. Aspect deosebit de interesant în mutațiile pe care, Creația Artistică le suportă în complexitatea metodelor de expresivizare.

Astăzi putem diferenția în mod clar chiar acea abordare a graficii aparținând tiparului industrial de tiparul digital ce se menține apropiat de zona în care conceptul estetic de sorginte grafică poate fi acceptat chiar în marile expoziții și saloanele internaționale. A face distincția între arta și industria ștanței, între maestrul stamper și ceilalți, între gravura originală și gravura de reproducere, a urmări în același timp evoluția uneia și a alteia și a trasa, în sfârșit, artiștilor fără grijă frontiere care

of the most famous works are still on display in museums today, or how many of the Egyptian artefacts that have reached Europeans largely on the black market are not just an exercise by copyists stimulated by the greed of some? René Berger said that "Reproduction transforms our consciousness and our sense of existence." The main function of reproductions is, according to Berger, "vectorial, the effect of which is to dissolve reproduction as such and replace it with the mental representation of the original" the effect of museums, incidentally, exhibiting copies of masterpieces.

The condition of engraving, which for a long period of time has been oscillating between printing and artistic multiplication, frees itself from the practices of printing through works executed in woodcut. From this moment on, any artistic print has the precise purpose of expressing itself through a specific kind of language- engraving. But the struggle of this superb technique to escape from the shadow of subordination to other fields does not end with its liberation from the servitude of the archaic form of printing. For the acceptance of engraving later served the character of an auxiliary field for painters who multiplied their works by resorting to one of its techniques. Thus we can recognise, despite a possible solidarity of the guild of printmakers, that the first engravers were painters. In fact, in the Renaissance, most painters also attributed the profession of engraver to their occupation. Dürer himself - the giant in the art of engraving- started out as a painter, and only a combination of circumstances led him to the mysteries of this art. The persuasive force of the language, however, constitutes, in time, the recognized identity of a distinct artistic genre.

For the phenomenon of reproduction, making a distinct note, though belonging to the system of industrial production, tends in time to constitute its own world which imperiously imposes its existence and dictates its own laws. René Berger<sup>[2]</sup> argues that reproduction provokes not only a new way of "expressing the real, but also a different construction of it"<sup>[3]</sup>.

Today we can clearly differentiate even that approach to graphics belonging to industrial printing from digital printing, which remains close to the area in which the aesthetic concept of the graphic source can be accepted even in major exhibitions and international salons. To distinguish between the art and the printing industry, between the masters of the prints and the others, between the original etching and the reproduction etching, to trace at the same time the evolution of the one and the other, and to trace, finally, the artists without worrying

nu se găesc în istoria artei, dar urmărind cronologia cea mai riguroasă, la rangul pe care îl estimăm că trebuie să li-l atribuiem prin judecăți motivate, este planul urmărit în această istorie generală a gravurii.

Influențele Bauhausului, concentrarea atenției spre plasticitatea formelor, raționalismul riguros, dar mai ales implicarea socială a actului artistic, teoria purei vizualități exercitată prin detașarea față de obiectul artistic, dar și prin industrializarea masivă definesc influențele majore pe care arta le moștenește chiar și astăzi în cele mai diverse forme ale sale.

Realitatea industrială aduce acum o contribuție decisivă la finalitatea obiectului artistic. Aportul mașinii în procesul creației stârnește polemici. "Apariția mașinii înseamnă infirmarea artizanatului, comprimarea procesului de elaborare în proiect, și distanțarea creatorului de produs" (diminuându-se astfel preponderența laturii intelectuale în creație), dispariția condiției de unicat a produsului și apariția ideii de standard, transferul valorii în calitatea intrinsecă a obiectului care se exprimă în cele două laturi perfect aderente: funcția și forma. Obiectul pierde în acest fel caracterul sentimental și simbolic"<sup>[4]</sup>.

Este adevărat că, în specificitatea gravurii caracterul tehnic este cel care dă finalitate actului creator, însă unicitatea genului constă în plasticitatea procedurilor de imprimare, elaborarea expresiei fiind condiționată, dar și completată, de procedura de ordin tehnic. "Profilarea imagistică este dată de efectul plasticității din mecanica formei. Rețeta, dozajul, combinațiile, anumite obișnuințe, o anumită experiență plastică, gustul pentru inedit, pentru căutare, pentru experiment, toate acestea intrând în repertoriul gravurii o adaptează rapid și o impun încă plauzibil în contextul artei contemporane..."<sup>[5]</sup>

Acum, mai mult ca oricând, fascinația artei gravurii începe să se simtă tocmai în acest joc perfid al realității imediate viziunii plastice, căci în făurirea sa, imanența proprie creației în gravură devine indispensabilă "chichițelor" tehnice. Și poate că nu greșim dacă afirmăm, cu riscul căderii în derizoriu, că iată, gravurii, îi surâde încă odată soarta, și își consolidează locul său în sânul artelor tocmai prin "jalonarea" atributelor ce, nu de puține ori în istorie, au marginalizat-o. Disputele teoretice inițiate odată cu industrializarea societății nu au făcut decât să așeze gravura și mai confortabil în lăcașul acelei arte care, păstrându-și intactă tradiția, pe măsură ce înaintează în timp devine tot mai valoroasă. Valoroasă

about frontiers which are not to be found in the history of art, but following the most rigorous chronology, to the rank which we feel we must attribute to them by reasoned judgements, is the plan pursued in this general history of printmaking.

The influences of the Bauhaus, the concentration of attention on the plasticity of forms, rigorous rationalism, but above all the social implication of the artistic act, the theory of pure visuality exercised through detachment from the artistic object, but also through massive industrialisation, define the major influences that art inherits even today in its most diverse forms.

The industrial reality now makes a decisive contribution to the finality of the artistic object. The contribution of the machine to the creative process is controversial. "The advent of the machine means the negation of craftsmanship, the compression of the process of elaboration in the project, and the distancing of the creator from the product" (thus diminishing the preponderance of the intellectual side in creation), the disappearance of the condition of uniqueness of the product and the emergence of the idea of the standard, the transfer of value in the intrinsic quality of the object which is expressed in its two perfectly adherent sides: function and form. The object thus loses its sentimental and symbolic character"<sup>[4]</sup>.

It is true that, in the specificity of engraving, it is the technical nature that gives finality to the creative act, but the uniqueness of the genre lies in the plasticity of the printing process, the elaboration of expression being conditioned, but also completed, by the technical procedure. "The imagistic profile is given by the effect of plasticity in the mechanics of form. The recipe, the dosage, the combinations, certain habits, a certain plastic experience, a taste for the unusual, for research, for experimentation, all of which enter into the repertoire of printmaking quickly adapt it and still impose it plausibly in the context of contemporary art..."<sup>[5]</sup>

Now, more than ever, the fascination of the art of engraving begins to be felt precisely in this perfidious game of the immediate reality of the plastic vision, because in its making, the immanence of the creation itself in engraving becomes indispensable to the technical "quibbles". And perhaps we are not wrong if we say, at the risk of falling into derision, that here, engraving, once again, meets its fate, and consolidates its place in the bosom of the arts precisely by "staking" the attributes that, not infrequently in history, have marginalized it. The theoretical disputes that began with the industrialisation of society have only made printmaking even more comfortable in the bosom of that art which, while preserving its tradition intact, is becoming more valuable as time goes on. Valuable

nu numai prin structura sa evocatoare, de iz medieval, ci chiar pe „selecția naturală” pe care o realizează între cei ce se angajează la complexa meșteșugire a acestei arte. Gravura, de altfel, rezervă doar geniului creativ privilegiul de a transforma inexactitatea în adevărate formule aparținente formelor de expresie. Tehnicile dificile de gravare arată reguli precise, dar și meșteșug menit să ordoneze gesturile și gândirea. Efortul gravurului se succede în etape, discursul plastic fiind structurat de latura tehnică în cicluri delimitate de stadiile prin care forma capătă contur, travaliul gravurului prelungindu-se trecând de multe ori granițele pasiunii. Gravura poate fi universală prin forma ei, permanentă prin conținut, și poate fi pendulul între importanța etică a gestului făuritor, și importanța estetică a produsului finit, având totdeauna la bază conceptul

Exercițiul prin care un principiu de imprimare devine artă pură, mutațiile survenite dealungul timpului, impactul social pe care l-a avut se constituie în motive reale de aprofundare a subiectului și de susținere chiar sub aspect de pledoarie a fenomenului. Modul în care reproducerea, multiplicarea tehnică a operelor, se constituie într-o lume proprie, într-un sistem care își impune imperios existența, și care își dictează propriile legi nu poate să nu producă admirația pentru stampă. Creativitatea constituie pentru acest domeniu atuul necesar atât depășirii problemelor de ordin tehnic cât și pentru așezarea unei vizuni clare asupra caracterului imaginii.

Gravura se integrează și răspunde necesităților lumii căreia aparține. Este accesibilă dar valoroasă, tradițională dar vizionară. Este tehnică dar extrem de plastică, multiplicabilă dar unică, imitativă dar cu specificitate, dependentă dar autonomă, complexă prin limitare și universală prin însumarea particularităților fenomenului. Facilitează comunicarea în masă, dar este obiect de colecție. Face ca ceea ce nu poate exista decât într-un singur exemplar să fie pus la dispoziția tuturor. Gravura este riguroasă dar spontană, ea este artă și totodată meșteșug. Stampa în sine răspunde la prea multe necesități pentru a fi posibilă revocarea prin îndoială a vitalității sale. Funcțiile artelor grafice sunt permanente. Permanența acestora însă depășește spectrul temporal, definind practic prezența unor aspecte mult mai complexe decât o simplă raportare la cronologie.

not only because of its evocative, mediaeval structure, but also because of the 'natural selection' it brings about among those who engage in the complex craft of this art. Engraving, moreover, reserves for creative genius alone the privilege of transforming inaccuracy into true formulas belonging to forms of expression. The difficult techniques of engraving reveal precise rules, but also craftsmanship designed to order gestures and thought. The engraver's effort follows one another in stages, the plastic discourse being structured by the technical side in cycles delimited by the stages through which the form takes shape, the engraver's labour often extending beyond the boundaries of passion. Engraving can be universal in its form, permanent in its content, and can be the pendulum between the ethical importance of the gesture of the maker and the aesthetic importance of the finished product, always based on the concept.

The exercise by which a printing principle becomes pure art, the mutations that have occurred over time, the social impact it has had are real reasons to deepen the subject and to support the phenomenon even as a plea. The way in which reproduction, the technical multiplication of works, constitutes a world of its own, a system that imperiously imposes its existence and dictates its own laws cannot fail to produce admiration for the print. Creativity is the necessary trump card for this field, both to overcome technical problems and to establish a clear vision of the character of the image.

Printmaking integrates and responds to the needs of the world to which it belongs. It is accessible but valuable, traditional but visionary. It is technical but highly plastic, multiplicable but unique, imitative but with specificity, dependent but autonomous, complex through limitation and universal through the sum of the phenomenon's particularities. It facilitates mass communication, but is a collector's item. It makes what can only exist in a single copy available to all. Engraving is rigorous but spontaneous, it is art and craft. Print itself responds to too many needs to be able to be revoked by doubting its vitality. The functions of the graphic arts are permanent. Their permanence, however, goes beyond the temporal spectrum, defining in practice the presence of aspects far more complex than a simple reference to chronology.

#### NOTE / END NOTES

- [1] Benjamin Walter, *Iluminări*, Editura Univers București, 2000, pag. 119
- [2] René Berger, *Mutația semnelor*, Editura Meridiane, București, 1978, p.29
- [3] *Arta Modernă și problemele percepției estetice*, Editura Meridiane, București, 1986
- [4] Constantin Prut, *Dicționar de Artă Modernă*, Editura Albatros, București, 1982, pag 42
- [5] Ioan Iovan, cuvânt introductiv la Salonul studențesc bial de gravură-Graphium, Timișoara, 1995, catalog

#### BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Benjamin Walter, *Iluminări*, Editura Univers București, 2000
2. René Berger, *Mutația semnelor*, Editura Meridiane, București, 1978
3. *Arta Modernă și problemele percepției estetice*, Editura Meridiane, București, 1986
4. Constantin Prut, *Dicționar de Artă Modernă*, Editura Albatros, București, 1982



# Iosif MIHAILO

## Bienala Interdesign 2022 – Design the future / *Interdesign 2022* *Biennial – Design the future*

**Cuvinte cheie /** Interdesign; Capitală Culturală a Europei 2023, bienală; design; Facultatea de Arte și Design; Timișoara; UVT;  
**Rezumat /** Articolul prezintă Bienala internațională Interdesign 2022, având ca temă Designul pentru viitor. La această ediție au fost incluse 181 de proiecte de design din Asia, Europa și America de Sud, grupate în cinci secțiuni: design grafic, design de produs, design de bijuterii și accesorii, design de interior și design textil. Sunt tratate datele de generalitate ale temelor abordate și este evidențiat rolul pe care Interdesign îl joacă în cadrul activităților derulate în pregătirea programului cultural Capitală Culturală a Europei 2023.

**Keywords /** Interdesign; Cultural Capital of Europe 2023, biennial; design; Faculty of Arts and Design; Timisoara; UVT;  
**Summary /** This article is about Interdesign 2022 International Biennale, under the theme "Design for the Future." This edition included 181 design projects from Asia, Europe, and South America, grouped into five sections: graphic design, product design, jewelry and accessories design, interior design, and textile design. We present general data on the topics addressed. The role that Interdesign plays in the activities carried out in the preparation of the Cultural Capital of Europe 2023 cultural program is also highlighted.

Ajunsă la a patra ediție, *Bienala Interdesign* se profilează drept un eveniment de referință pentru viața culturală a Timișoarei, în pregătirea programului *Capitală Culturală a Europei 2023*. Prin cele prezentate se conturează noile paradigme ale designului, sub aspect social și cultural, marcând contextul societății actuale și al soluțiilor posibile pentru viitor –, totul sub deviza *Design the future*. Pornind de la premisa că designul este elementul modelator a societății actuale, transpare un caracter eteroclit al proiectelor pe care această bienală internațională de design le-a adus împreună. Nici nu s-ar putea altfel, căci aria designului este cât se poate de vastă și complexă, tratând, practic, toate situațiile în care o necesitate umană îți găsește răspuns – uneori mergând până într-acolo încât preia inițiativa și conturează posibile direcții vizionare în avansul potențialităților tehnologice. Designul, prin excelență, este ceva ce se adresează unui viitor, mai apropiat sau mai îndepărtat, înscriindu-se astfel într-un parcurs al devenirii obiectuale, fiind tributار prezentului și cu orientarea spre viitor. Poate cele mai originale creații sunt cele care se înscriu într-un demers de recunoaștere și revendicare a unei moșteniri culturale, chiar și prin recursul la trecut. Este, deci, datoria noastră ca atunci când formulăm idei despre viitor, despre ceea ce ar putea fi posibil, să avem un

Now in its fourth edition, the *Interdesign Biennale* stands out as a reference event for the cultural life of Timișoara. This is in preparation for the *Cultural Capital of Europe 2023* program. In this presentation, we review the changing paradigms of design from a social and cultural perspective. This represents a broad view of society's current state and possible solutions for the future, all under the motto *Design the future*. Starting from the premise that design is the shaping element of today's society, the heterogeneous character of the projects selected is somehow evident. Because design is a vast and complex domain, it covers practically all situations in which human necessities have a solution. Sometimes, design points out possible visionary directions for further technological advancements. Design, par excellence, addresses a future, closer or more distant. This is due to the fact that it is part of the history of human-made objects, a tributary to the present, and oriented towards the future. Perhaps the most original creations are those that are part of a general effort to recognize and reclaim cultural heritage, even if it means recourse to the past. When formulating ideas about the future, about what could



orizont de cunoaștere și înțelegere a complexității societății actuale. Întrucât aici se reunesc 181 de proiecte de design din trei continente și șapte țări, la prima vedere, se remarcă o tendință de a oferi soluții ce se dovedesc universale, cel puțin la nivelul discursului vizual. Totuși, diferențe există și se vădesc atunci când soluțiile recurg în oarecare măsură la valorizarea unor formule tradiționale—lucru pregnant în cazul bijuteriilor sau al obiectelor de design de produs asiatic<sup>[1]</sup>.

Deschiderea oficială a expoziției a adus în fața publicului timișorean o riguroasă selecție de proiecte din cele cinci categorii, design grafic, design de produs, design de bijuterii și accesorii, design de interior și design textil. La *Galeria Helios* a Uniunii Artiștilor Plastici din România, în 31 octombrie a avut loc vernisajul expoziției *Interdesign*, aceasta putând fi vizitată timp de trei săptămâni. Cuvântul de deschidere a fost al Prorectorului Universității de Vest din Timișoara (UVT), Cătălina Ancuța, care a pus în vedere faptul că universitatea noastră își asumă un rol de frunte prin inițierea sau susținerea unor evenimente din cadrul programului *Timișoara Capitală Culturală a Europei 2023*, prin deviza „*La Uvt cultura e capitală!*” A luat cuvântul și decanul Facultății de Arte și Design, Camil Mihăescu, urmat de directorul Departamentului de Design și Arte Aplicate, Iosif Mihailo, care este inițiatorul și managerul celor patru ediții *Interdesign*. Curatorul expoziției a fost Corina Nani, designer și conferențiar universitar. Invitatul special la vernisaj a fost Evert deGraeve, designer american de succes în domeniul bijuteriilor de lux, cu multe conexiuni de business în Asia de Sud-Est.

Selecția proiectelor reflectă fidel complexitatea temelor abordate cu adresabilitate în contextul actual, unele vădind caracter vizionar. Poate în cazul secțiunii de design de produs, acest lucru este cel mai evident, prin felul cum designul se profilează ca un reper al contextului actual și un catalizator al propunerilor viitoare. Sunt aduse la un loc preocupări de generalitate, totodată valorizând și specificul local prin dimensiunea tradițională. Designul de produs se adresează unor subiecte de actualitate și propune soluții diverse, de la diferite produse industriale cu rol bine definit de utilitatea lor, la sisteme de protecție, proiecte preocupate de ecologie și sustenabilitate și chiar soluții ce tratează unele aspecte de inechitate socială. Designerii selectați sunt: Camil Milincu, Otilia Tudoran, Alexandra Ghioc, Beiyuan Zhang, Chen Chen, Yixuan Zhang, Danyi Ma, HanFei Zhang, Jiawen Cheng, Lan Li, Lianyu Fan, Xiaobo Li, Qi Sha, Marijus Musta, Shi Qi, Liu Peiheng, Min Li, Wenfeng Chen, Feng Zitong,

be possible, it is our duty to consider the complexity of the current society. Since 181 design projects from three continents and seven countries come together here, at first glance, a tendency for universal solutions is noticeable. This is at least at the level of visual discourse. Yet, there are significant differences when it comes to valuing traditional formulas, a significant aspect in the case of jewelry and Asian product design<sup>[1]</sup>.

The official opening of the exhibition brought before the public a rigorous selection of projects from five categories: graphic design, product design, jewelry and accessories design, interior design, and textile design. At the *Helios Gallery* of the Union of Visual Artists in Romania, on October 31, the opening of the *Interdesign* exhibition took place. This exhibition can be visited for three weeks. The opening speech was given by the Vice-Chancellor of the Western University of Timișoara (UVT), Cătălina Ancuța, who pointed out that our university assumes a leading role by initiating or supporting events within the *Timișoara Cultural Capital of Europe 2023* program, through the device "*At Uvt, culture is capital!*" The dean of the Faculty of Arts and Design, Camil Mihăescu, and the director of the Department of Design and Applied Arts, Iosif Mihailo, who is the initiator and manager of the four *Interdesign* editions, also spoke at the opening. The curator of the exhibition was Corina Nani, a designer and university lecturer. The special guest at the opening was Evert deGraeve, a successful American luxury jewelry designer with many business connections in Southeast Asia.

The selection of projects reflects the complexity of the issues and their addressable character in the current context, some of them showing a visionary quality. Perhaps in the case of the product design section, this is most evident, in the way the design emerges as a landmark of the current context. It also serves as a catalyst for future propositions. General concerns are brought together while valuing local specifics through the traditional approach. Products are designed to address current topics and propose suitable solutions. They can cover everything from various industrial products that are well-defined by their function, to protection systems, projects involving the environment and sustainability, and even solutions that address certain aspects of social inequity. The selected designers: Camil Milincu, Otilia Tudoran, Alexandra Ghioc, Beiyuan Zhang, Chen Chen, Yixuan Zhang, Danyi Ma, HanFei Zhang, Jiawen Cheng, Lan Li, Lianyu Fan, Xiaobo Li, Qi Sha, Marijus Musta, Shi Qi, Liu Peiheng, Min Li, Wenfeng Chen, Feng Zitong, Xiaobo Li, Maurice Kwok, Steve Yeung,





Xiaobo Li, Maurice Kwok, Steve Yeung, Yidi Bai, Wang Sicheng, Maria Pantură, Peng Bincong, Shiyue Dai, Beixi Shen, Wang Haonan, Xu-Shengtao, Shize Wei, Xiaobo Li, Feng Zitong, Yapei Hao, Zhang Xiwang și Ying Zou.

Poate dintre toate proiectele, cele de design de bijuterie și cele textile urmăresc în cea mai mare măsură libertatea conceptuală și formală, deseori prin recursul la moștenirea culturală și specificul identitar local, în detrimentul unei abordări universale. Au fost selectați designerii: Alexandru Bunii, Duan Yike, Shanyue Gao, David Loo, Wai Keong, Han Yang, Hu Yifan, Huang Lin, Li Jiahui, Chau Wai Chung, Li Wenxuan, Cheng Ziyi, Shaokun Zhang, Wan Zihan, Wang Dajiang, Wang Qing, Wang Xinyu, Xinyi You, Yan Pan, Jingjie Wang, Xu Jingjing, Xu Zijian, Chupei Huang – în cadrul secțiunii designului de bijuterie, respectiv Csilla Manolatos și Eugenia Riemschneider, în cea a designului textil.

În același timp, în secțiunea designului grafic se poate observa o mai mare libertate de urmărire a problematicilor actuale, o varietate largă de teme, abordări și stiluri. Au fost selectați: Iosif Oprescu, Sha Feng, Claudia Fetț, Iosif Mihailo, Cezara Padurean, Diana Andreescu, Corina Nani, José Luis López Macías, Iuliu Duma, Monica Hudecz, Sergiu Zegrean, Ignác Szalay, Ferenc Kiss, Biró Ildikó, Alexandru Jakabhazi, Eniko Szucs, Wang Qing, Xiao Ting Zhong, Yuhan Xiao și Krishna Kumar Yadav.

Proiectele de design interior reprezintă amenajări interioare, iar în cazul lor transpare fireasca preocupare pentru cerințele formulate în specificațiile de început. Există și câteva proiecte de structuri și instalații urbane cu un grad ridicat de spectaculozitate, prin integrarea anumitor precepte formale de design parametric. Aici sunt incluse proiecte ale designerilor: Doina Brodesco, Andreea Demeter, Bianca Mic, Raluca Sita și Andreea Ferentțiu.

Un moment important, ca preambul al expoziției propriu-zise, l-au constituit prezentările și workshop-ul susținute de Evert deGrave<sup>[2]</sup> la Facultatea de Arte și Design în data de 26 octombrie, asigurând astfel o și mai bună conexiune între mediul academic și acțiunile *Interdesign*.

La fel ca în cazul precedentelor ediții, parteneriatele instituționale de la nivel internațional, regional și local au facilitat popularizarea evenimentului. Printre parteneri se regăsesc *International Association of Jewellery Merchandize Planning Professionals Ltd.*, Hong Kong, *Shanghai Institute of Visual Art*, *Tianjin Academy of Fine Arts*, *Wuhan University of Engineering Science*, *Hubei University of Technology*, *Universitatea din Szeged* și *Facultatea de Grafică și Design din Novi-Sad*.<sup>[3]</sup>

Yidi Bai, Wang Sicheng, Maria Pantură, Peng Bincong, Shiyue Dai, Beixi Shen, Wang Haonan, Xu-Shengtao, Shize Wei, Xiaobo Li, Feng Zitong, Yapei Hao, Zhang Xiwang and Ying Zou.

Of all projects, jewelry design and textile projects pursue conceptual and formal freedom to the greatest extent. This is often in reference to cultural heritage and local identity at the expense of a more universal approach. We selected the following designers: Alexandru Bunii, Duan Yike, Shanyue Gao, David Loo, Wai Keong, Han Yang, Hu Yifan, Huang Lin, Li Jiahui, Chau Wai Chung, Li Wenxuan, Cheng Ziyi, Shaokun Zhang, Wan Zihan, Wang Dajiang, Wang Qing, Wang Xinyu, Xinyi You, Yan Pan, Jingjie Wang, Xu Jingjing, Xu Zijian, Chupei Huang, Csilla Manolatos and Eugenia Riemschneider.

On the other hand, in the graphic design section, you will find greater freedom to follow current issues, as well as a wide variety of themes, methods, and styles. They were selected: Iosif Oprescu, Sha Feng, Claudia Fetț, Iosif Mihailo, Cezara Padurean, Diana Andreescu, Corina Nani, José Luis López Macías, Iuliu Duma, Monica Hudecz, Sergiu Zegrean, Ignác Szalay, Ferenc Kiss, Biró Ildikó, Alexandru Jakabhazi, Eniko Szucs, Wang Qing, Xiao Ting Zhong, Yuhan Xiao and Krishna Kumar Yadav.

This section includes interior design projects where the focus remains on the requirements outlined in the initial specifications. Also shown are some projects with a high degree of spectacularity, which integrate certain formal principles of parametric design. Included here are designer projects: Doina Brodesco, Andreea Demeter, Bianca Mic, Raluca Sita și Andreea Ferentțiu.

An important moment, as a preamble to the exhibition itself, was the presentation and workshop held by Evert deGrave<sup>[2]</sup> at the Faculty of Arts and Design on October 26. This ensured an even better connection between the academic environment and the actions of *Interdesign*.

Institutional partnerships at the international, regional, and local levels are essential to the promotion of the event. Among the partners are: *International Association of Jewellery Merchandize Planning Professionals Ltd.*, Hong Kong, China, *Shanghai Institute of Visual Art*, *Tianjin Academy of Fine Arts*, *Wuhan University of Engineering Science*, *Hubei University of Technology*, *University of Szeged* și *Facultaty of Graphics and Design of Novi-Sad*.<sup>[3]</sup>

Conchidem că prin această ediție a *Interdesign* se consfințește poziția pe care Facultatea de Arte și Design din Timișoara o are la nivel internațional, profilându-se de această dată ca element de legătură între industriile creative, profesioniști și mediul academic artistic. „Inițial conceput ca un eveniment de talie euro-regională, clădit pe un nucleu tripartit alcătuit din Timișoara și partenerii noștri din Ungaria și Serbia, *Interdesign* a căpătat statut internațional relevant odată cu integrarea comunității academice chineze, dar și prin aportul designerilor renumiți din Asia, Europa și America de Nord. Toate acestea i-au conferit Bienalei *Interdesign* un caracter distinct, ce asumă aspectele globale, inexorabil manifestate în designul actual, prețuind totodată dimensiunea culturală și de revalorizare a identităților locale.”<sup>[4]</sup>

We conclude that through this edition of *Interdesign*, the position that the Faculty of Arts and Design of Timișoara has at the international level is confirmed. It stands out as a link between creative industries, professionals, and academics. „Initially planned as a Euro-regional event, built on a tripartite core made up of Timișoara and our partners from Hungary and Serbia, *Interdesign* gained relevant international status with the integration of the Chinese academic community, but also through the contribution of renowned designers from Asia, Europe and North America. All of this has given the *Interdesign* Biennale a distinctive character. This is because we are aware of the global aspects manifested in contemporary design while we are also valuing the cultural dimension and revalorizing local identities.”<sup>[4]</sup>

## NOTE / END NOTES

[1] Iosif Mihailo, *Interdesign 2022 - Design the future*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2020, p. 10

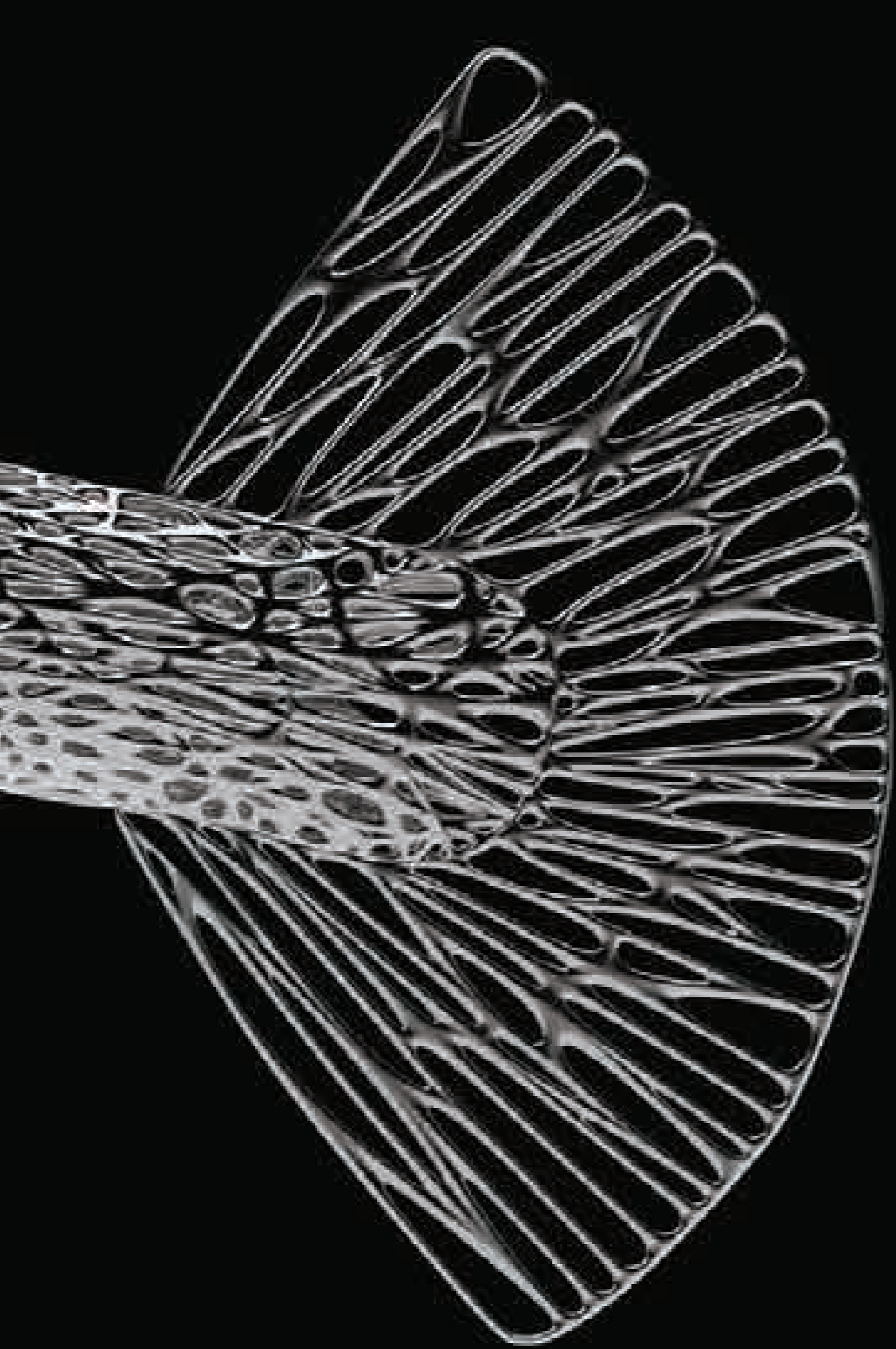
[2] Din 2006, Evert deGraeve a lansat designeri și mărci pe piața chineză; anterior, a ocupat poziții de conducere: Vicepreședinte, Dezvoltare și Design de produse David Yurman Designs, Inc., unde a condus proiectarea și dezvoltarea de noi produse bazate pe conceptul de design al lui David Yurman; Vicepreședinte Global Product Development and Design, Mikimoto America, New York City, unde a dezvoltat un limbaj global de produs, a supravegheat dezvoltarea unei colecții globale de bijuterii, proiectare și dezvoltare direcționată a produselor, a introdus designul Cad/Cam și prototiparea rapidă; Director Dezvoltare Produs și Design Special Business Development, The Suna Collection, Suna Bros. Inc., unde a gestionat funcțiile de design și modelare pentru brandul „The Suna Collection” și clienții de marcă private, a introdus producția globală și a participat la dezvoltarea piețelor din Caraibe și Europa; Vicepreședinte, Programe speciale, Harry Winston Inc, New York City unde a lansat mărci private de bijuterii în Japonia și Coreea de Sud; director de design pentru divizia de programe speciale a lui Harry Winston unde a dirijat producția de modele pe plan intern și în Asia și a gestionat o unitate de producție pentru programe speciale în China. În ultimii 15 ani, Evert deGraeve a lucrat îndeaproape cu lect. univ. dr. Alexandru Bunii, designer de bijuterii premiat internațional, pe o mare varietate de proiecte care includ branduri precum Mikimoto, A.Jaffe, Swarovski, Nicole Barr, Cirque du Soleil, Maison Tatiana Faberge, Aaron Basha, Chris Correia și multe altele. (sursa: <https://eccadd.ro/evert-degraeve-2/>), ultima accesare: 7 XII 2022.

[3] Lista completă a partenerilor ediției a III-a *Interdesign* poate fi consultată aici: Iosif Mihailo, *Bienala Internațională Interdesign 2020 – Design the future*, în „*Caiete de Arte și Design*” / „*Design Art Papers*”, Editura Eurostampa, Nr.8, 2020, pp. 14-15. ([https://designartpapers.ro/design/uploads/2021/03/DesignArt-Papers-No-8\\_2020.pdf](https://designartpapers.ro/design/uploads/2021/03/DesignArt-Papers-No-8_2020.pdf)) ultima accesare: 7 XII 2022.

[4] Iosif Mihailo, *Op cit.*, p. 11.

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Bunii, Alexandru, *Digital Designer*, în „*Caiete de Arte și Design*” / „*Design Art Papers*”, Editura Eurostampa, Nr.6, 2018
2. Mihailo, Iosif, *Bienala Internațională Interdesign 2020 – Design the future*, în „*Caiete de Arte și Design*” / „*Design Art Papers*”, Editura Eurostampa, Nr.8, 2020
3. Mihăescu, Camil; Mihailo, Iosif, *Interdesign 2020-Design the future*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2020
4. Szucs, Eniko, *Modularitatea în design*, în „*Caiete de Arte și Design*” / „*Design Art Papers*”, Editura Eurostampa, Nr.5, 2017
5. Zegrean, Sergiu; Mihailo, Iosif, *Fictionart*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2022



# Alexandru BUNII

## Designul Generativ – și o nouă oportunitate estetică? / *Generative Design – also, a new aesthetic opportunity?*

**Cuvinte cheie /** design; generativ; optimizare; AI; creativitate; eficiență;

**Rezumat /** Designul Generativ, proces de explorare în proiectare, pentru soluții de inginerie și de design, în care o idee este explorată de software pentru a oferi soluții definite de mai mulți parametri de calitate și/sau performanță, poate fi mai bine înțeles ca fiind un proces similar evoluției naturale. Designul Generativ oferă o oportunitate incredibilă și o libertate creativă de a explora noi soluții estetice atunci când este utilizat împreună cu procesul de fabricație aditivă.

**Keywords /** generative; design; optimisation; AI; creativity; efficiency;

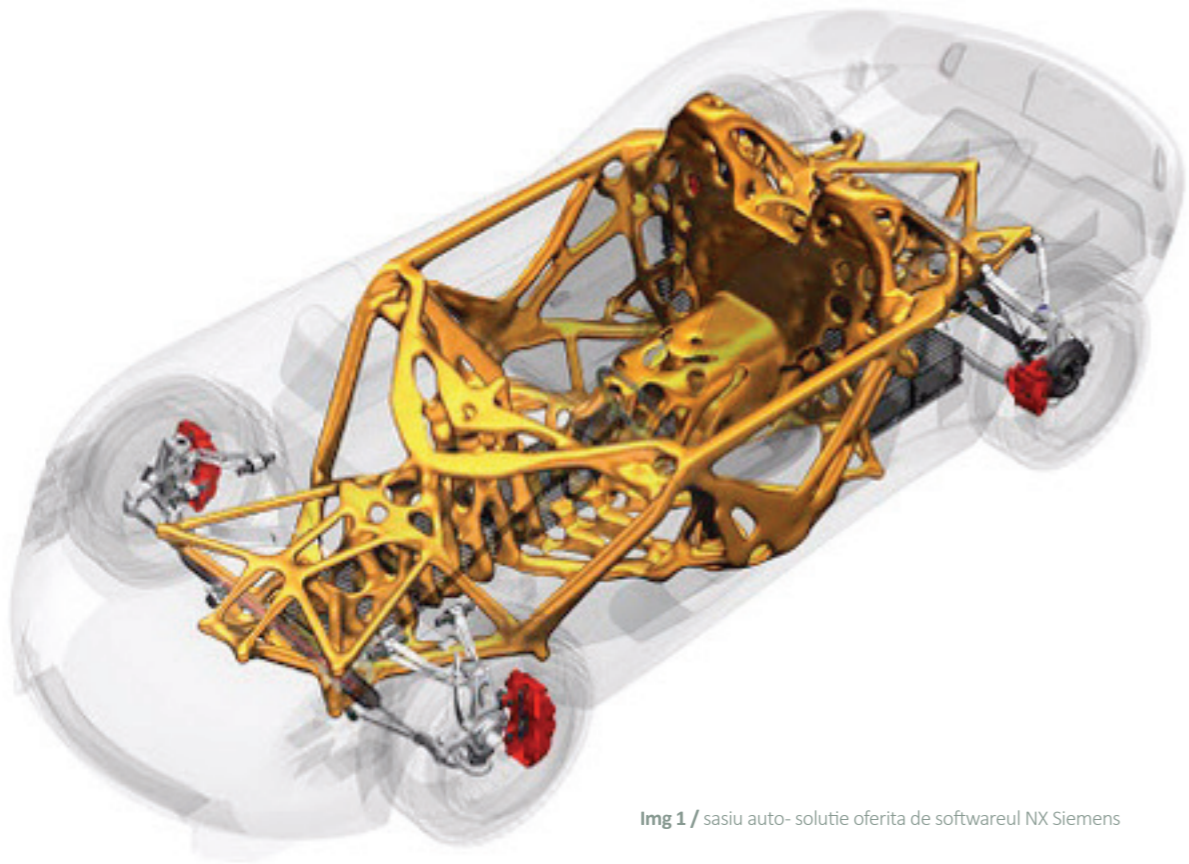
**Summary /** Generative Design, a design exploration process, for both engineering and design solutions, where an idea is being explored by the software to offer solutions defined by several quality and/or performance parameters can be better understood to be very similar to natural evolution. Generative Design opens up an incredible opportunity and creative freedom to explore new aesthetic solutions when coupled to additive manufacturing.

În primul rând, ce este Designul Generativ? Este descris ca un proces de explorare în proiectare, pentru soluții de inginerie și de design, în care o idee este explorată de software pentru a oferi soluții definite de mai mulți parametri de calitate și/sau performanță, – design și inginerie - Fusion 360<sup>[1]</sup>, Creo<sup>[2]</sup>, Ansys Discovery<sup>[3]</sup>, nTopology<sup>[4]</sup>, Catia<sup>[5]</sup>, Altair<sup>[6]</sup>, NX- soluție Siemens “Oferă o inovație mai mare și o calitate superioară la costuri mai mici” (img.1)<sup>[7]</sup>, APEX Generative Design<sup>[8]</sup>, Elise (Synera)<sup>[9]</sup>, Rhinoceros 3D (Grasshopper)<sup>[10]</sup>, Solidworks<sup>[11]</sup> – arhitectură – Autodesk Revit<sup>[12]</sup>, Bentley Systems’ GenerativeComponents<sup>[13]</sup> etc. Unii dezvoltatori de software numesc acest proces o *optimizare* a topologiei pentru a descrie capacitățile instrumentelor proprii, *dar se concentrează doar pe îmbunătățirea și optimizarea unui design existent* mai degrabă decât pe oferirea de soluții noi, care să ia în considerare cerințele de performanță și de fabricație încă de la început.

Designul Generativ poate fi mai bine înțeles ca fiind foarte asemănător cu evoluția naturală, unde designerii și inginerii vor defini „problema de proiectare- introducând

First of all, what is Generative Design? It is being described as design exploration process, for both engineering and design solutions, where an idea is being explored by the software to offer solutions defined by several quality and/or performance parameters – design and engineering- Fusion 360<sup>[1]</sup>, Creo<sup>[2]</sup>, Ansys Discovery<sup>[3]</sup>, nTopology<sup>[4]</sup>, Catia<sup>[5]</sup>, Altair<sup>[6]</sup>, NX from Siemens “Deliver greater innovation and higher quality at lower cost” (img.1)<sup>[7]</sup>, APEX Generative Design<sup>[8]</sup>, Elise (Synera)<sup>[9]</sup>, Rhinoceros 3D (Grasshopper)<sup>[10]</sup>, Solidworks<sup>[11]</sup> – architecture – Autodesk Revit<sup>[12]</sup>, Bentley Systems’ GenerativeComponents<sup>[13]</sup> etc. Some software developers also call this process a topology optimization in order to describe their tool capabilities *but only focus on improving and optimizing an existing design* rather than offering new solutions by taking performance and manufacturing requirements into account from the start.

Generative Design can be better understood to be very similar to natural evolution where designers and engineers will define “their design problem -



Img 1 / sasiu auto- solutie oferita de softwareul NX Siemens

parametrii de bază precum înălțimea, greutatea pe care trebuie să o susțină, rezistența și opțiunile de material<sup>[14]</sup> pentru a obține cea mai ușoară greutate sau cea mai rezistentă construcție etc. și, prin explorarea a mii și chiar zeci de mii de combinații posibile, inteligența artificială va oferi numeroase soluții și iterații de proiectare (img.2) and (img.3).

Beneficiile aplicării instrumentelor de Design Generativ în procesul de proiectare:

**“Outside-the-box creativity.** Designul generativ înlătură toate limitările creativității asociate proceselor tradiționale de design și proiectare, creând forme optime neconvenționale și forme de neconceput de către ființele umane.

**Balanced priorities.** Permite explorarea soluțiilor bazate pe aspecte de performanță și capabilități de producție deja disponibile pe un anumit site.

**Reduced analysis.** Testarea și simularea computațională încorporează reduc orice analiză suplimentară costisitoare de inginerie virtuală asistată de computer (CAE).

**Reduced workload.** Eliberează profesioniștii de sarcini repetitive plictisitoare de încercare și eroare și crește productivitatea oferind sute de soluții de proiectare viabile.

inputting basic parameters such as height, weight it must support, strength, and material options<sup>[14]</sup> to achieve lightest weight or strongest shape etc. and, by exploring thousands and even tens of thousands of possible combinations the artificial intelligence will offer numerous solutions and design iterations (img.2) and (img.3).

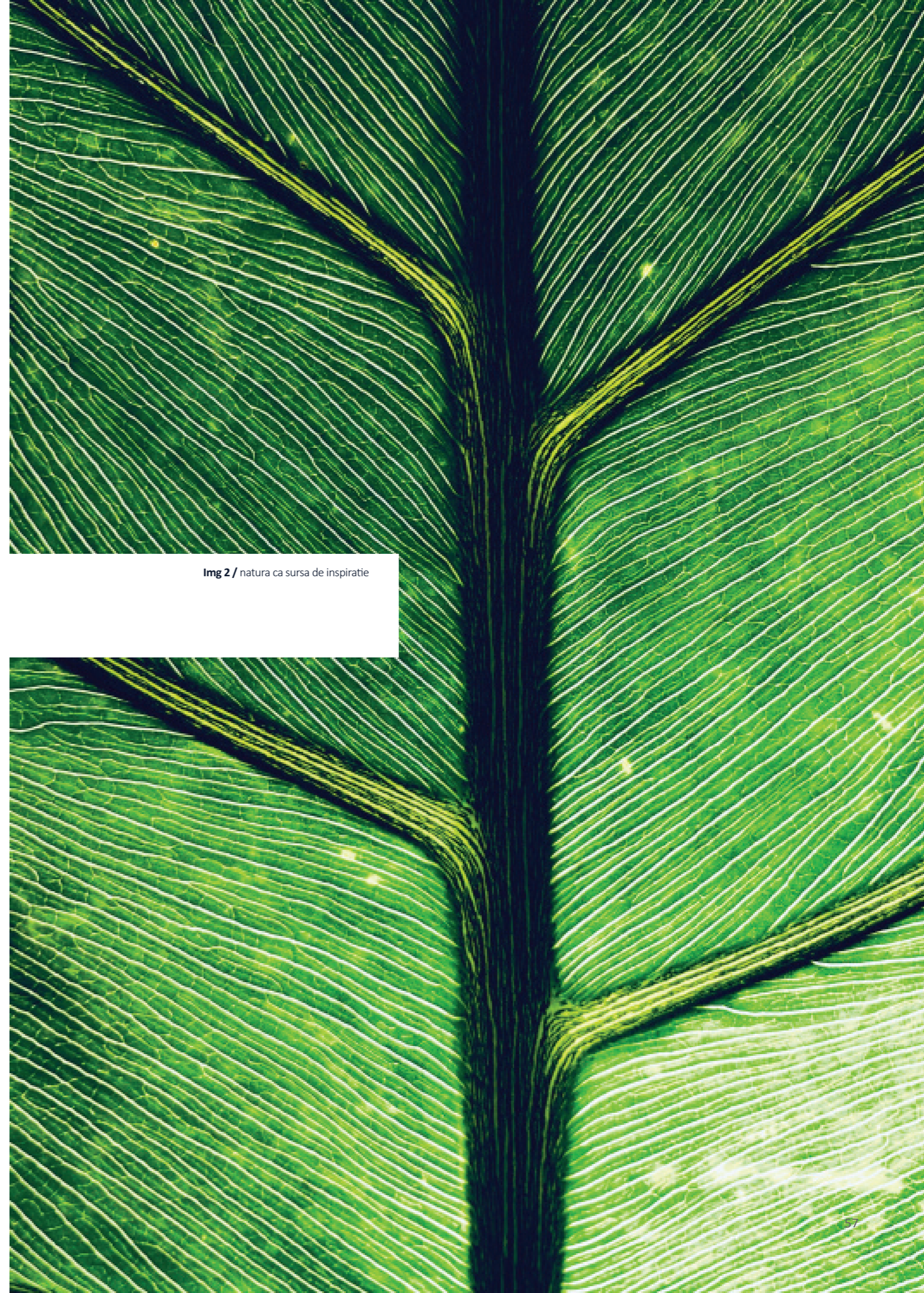
Generative Design benefits of applying these tools in the design process:

**“Outside-the-box creativity.** Generative design removes all creativity limitations associated with traditional design processes, creating optimal non-conventional shapes and forms otherwise inconceivable by human beings.

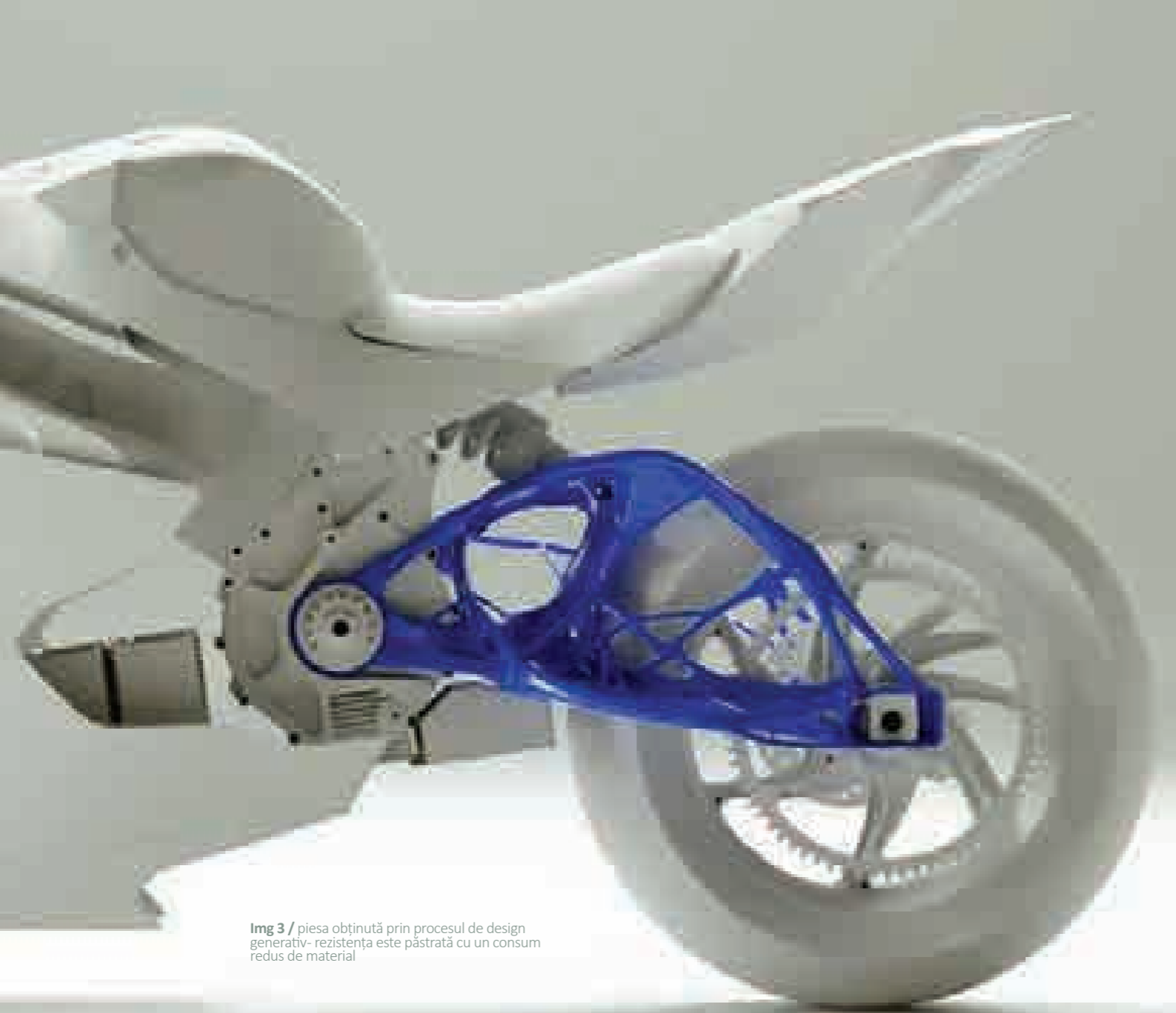
**Balanced priorities.** It enables the exploration of solutions based on performance aspects and manufacturing capabilities already available on a given site.

**Reduced analysis.** The built-in testing and computational simulation reduce any further costly virtual computer-aided engineering (CAE) analysis.

**Reduced workload.** It liberates professionals from tedious trial-and-error repetitive tasks and increases productivity by offering hundreds of viable design solutions.



Img 2 / natura ca sursa de inspiratie



Img 3 / piesa obținută prin procesul de design generativ- rezistența este păstrată cu un consum redus de material

**Reduced human error.** Prin automatizarea unei mari părți a procesului de proiectare, se reduc riscurile de a introduce erori umane în proiectare.

**Reduced costs.** Se economisesc fonduri prin furnizarea de modele de înaltă performanță, cu o utilizare redusă de materiale, prin reducerea timpului de dezvoltare și a timpului de lansare pe piață a produsului.

**Part consolidation.** În special atunci când folosesc procese de fabricație aditivă, inginerii pot explora oportunitățile de a consolida piesele și de a înlocui ansambluri întregi cu o singură piesă. Acest lucru are ca rezultat un impact economic pozitiv atât asupra lanțurilor de aprovizionare, cât și asupra programelor de întreținere.”<sup>[15]</sup>

și un exemplu sugestiv pentru a arăta cum un scaun proiectat folosind Designul Generativ poate fi de 3,5 ori mai ușor și se va utiliza mult mai puțin material, păstrând în același timp rezistența (img.4) sau o piesă industrială poate folosi 30% mai puțin material în comparație cu proiectul original și, în comparație cu un proces tradițional de optimizare prin frezare, economisește mai mult material, energie și timp (img.5).

Nu voi continua să vorbesc despre beneficiile designului generativ strict ca instrument de inginerie ci aș dori să urmăresc oportunitatea incredibilă și libertatea creativă pe care o deschide pentru a explora noi soluții estetice atunci când sunt cuplate cu procesele de fabricare aditivă. La sfârșitul anului 2021, în octombrie, Facultatea de Arte și Design (UVT-FAD) a organizat simpozionul NEW PARADIGMS IN DESIGN AND ART<sup>[16]</sup> pentru a explora instrumentele digitale AI, posibilitatea de a include Inteligența Artificială (AI) în procesul de proiectare, utilizarea mediilor de realitate virtuală (VR) și realitate augmnetată (AR) în procesul de modelare CAD și vizualizare. Reprezentanți ai McNeel Europe<sup>[17]</sup>, dezvoltatori ai softwareului CAD Rhinoceros 3D, au prezentat modulul Grasshopper, o soluție de programare vizuală și studii de caz privind designul generativ și parametric folosit în generarea de soluții pentru Sagrada Familia (Barcelona, Spania) și conceptul auto BMW Vision Next 100 Concept Alive Geometry<sup>[18]</sup>. Prezentarea lor a stârnit interesul studenților rutei de studiu design de produs în utilizarea noilor instrumente și, bineînțeles, de a profita de noile tehnologii pentru a-și stimula creativitatea și libertatea de exprimare.

La începutul anului 2022 am început să explorăm această nouă și foarte interesantă direcție de design în cadrul unor teme semestriale dedicate, prin adaptarea

**Reduced human error.** By automating much of the design process, the risks of introducing human error into the design are reduced.

**Reduced costs.** By providing high-performance designs with less material usage and by reducing development time and product time-to-market, money is saved.

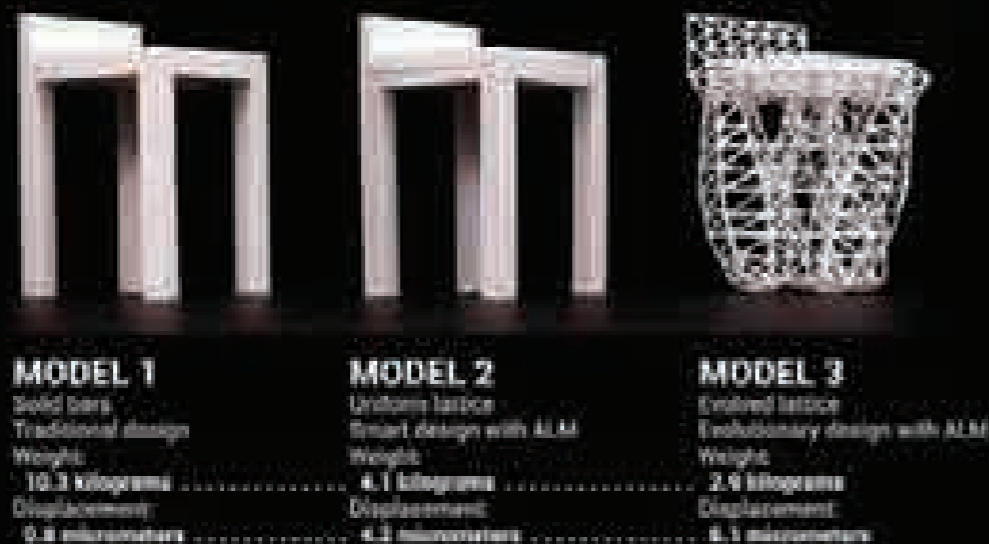
**Part consolidation.** Especially when employing additive manufacturing processes, engineers can explore opportunities to consolidate parts and replace entire assemblies with a single part. This results in positive economic impacts on both supply chains and maintenance programs.”<sup>[15]</sup>

and a suggestive example to show how a chair designed using Generative Design can be 3.5 times lighter and using so much less material while keep its strength (img.4) or as an industrial part can use 30% of material compared to original design and saves more material, energy and time compared to a traditional milling optimization process (img.5).

I’m not going to keep talking about the benefits of Generative Design as strictly an engineering tool but would like to look at the incredible opportunity and creative freedom it opens to explore new aesthetic solutions when coupled to additive manufacturing. End of 2021, in October, Faculty of Arts and Design (UVT-FAD) has hosted the NEW PARADIGMS IN DESIGN AND ART<sup>[16]</sup> symposium to explore AI digital tools, the possibility to include Artificial Intelligence (AI) in the design process, the use of virtual reality environments (VR) and augmented reality (AR) into CAD modeling process and visualization. Representatives of McNeel Europe<sup>[17]</sup>, developer of Rhinoceros 3D CAD software, have presented Grasshopper module, a visual programming solution, and case studies on generative and parametric design employed into generating solutions for Sagrada Familia (Barcelona, Spain) and BMW Vision Next 100 Concept Alive Geometry<sup>[18]</sup>. Their presentation has raised the interest of product design students towards using new tools and take advantage of new technology to unlock creativity and freedom of expression.

Beginning of 2022 we started to explore this new and very exciting design direction within dedicated class assignments to see how we could adapt ideas to

Img 4 / scaun design generativ





Legacy - 4618g



Milling - 2585g (56%)



ALM - 1381g (30%)

conceptelor în încercarea de a profita, cel puțin de unele dintre beneficiile procesului de design generativ (forme neconvenționale, consum redus de material) și astfel, am emulat procesul de *optimizare a topologiei*, din care a rezultat estetica specifică Designului Generativ, nedorind să fim doar *martori ai unui proces automatizat*. În calitate de designeri, cred că mai trebuie să deținem controlul asupra procesului de design la nivel conceptual și creativ. Una dintre aceste teme le-a cerut studenților să cerceteze tehnologia de imprimare 3D (avantaje, materiale, costuri etc. legate de cerințele de teme) și procesul de Design Generativ ca modalități de a depăși limitările creative și de a aplica ceea ce au învățat în propunerea unui concept pentru o husă de telefon imprimabilă 3D care trebuia să fie volumetrică (deci, nu complet funcțională, dar care ar putea fi folosită ca o husă - suport de masă- pentru telefonul mobil) și spectaculoasă, fără a folosi prea mult material (img.6). Studenții care-și pregăteau proiectele de licență au folosit aceeași tehnică pentru a crea o volumetrie îndrăzneță, bogată și suprafețe spectaculos detaliate. Mai multe astfel de propuneri au fost premiate la INTERNATIONAL ART & DESIGN COMPETITION 2022 – Accademia Riace, Florența Italia<sup>[19]</sup> și două proiecte la care au primit medalii de aur la SALONUL INTERNAȚIONAL DE INVENȚII ȘI INOVAȚII TRAIAN VUIA 2022 – Timișoara România, pentru propunerea unui limbaj estetic inovator, încorporarea de materiale sintetice, reciclate și/sau biodegradabile și utilizarea tehnologiei de imprimare 3D în

Img 5 / piesă industrială-  
frezare vs design generativ

take advantage, at least, of some of the benefits of Generative Design process (non-conventional shapes, less material usage) and thus we emulated *topology optimization* resulting aesthetics rather than true Generative Design, not wanting to be kept out of the process entirely. As designers, I believe we still need to be in control of the design process on a conceptual and creative level. One such assignment requested students to research both 3D printing technology (advantages, materials, costs etc. related to assignment requirements) and Generative Design process as ways to overcome creative limitations and apply what they learned into creating a 3D printable phone case that needed to be volumetric (so, not entirely functional but could be used as a table support case for mobile phone) and spectacular without using too much material (img.6). Students preparing final diploma projects have used same technique to create bold, rich volumetry and spectacularly detailed surfaces. Several such proposals have been awarded at INTERNATIONAL ART & DESIGN COMPETITION 2022 – Accademia Riace, Florence Italy<sup>[19]</sup> and two projects were awarded gold medals at SALONUL INTERNAȚIONAL DE INVENȚII ȘI INOVAȚII TRAIAN VUIA 2022 – Timișoara Romania, for innovative aesthetic language, incorporation of synthetic, recycled and/or biodegradable materials and the use of 3D printing technology in increasing



Img 6 / husa telefon Luminita Udrea (FAD,  
Design de Produs)

Img 7 / Autori masterandă COJOCARU Silvia  
Andreea, lect.univ.dr. BUNII Alexandru Cristian,  
drd. MIHAI Alexandru







Img 8 / Autori masterand GRANGURE Petru-Alin,  
lect.univ.dr. BUNII Alexandru Cristian, drd. MIHAI Alexandru



creșterea calității producției și a spectaculozității estetice permise pentru producția de serie (img.7) and (img.8).

Demn de menționat este acceptarea proiectului de licență al lui Petru-Alin GRANGURE (coord.lect.univ.dr. Alexandru Cristian BUNII) la DIPLOMA SHOW 2022, București care reunește “cele mai bune 125 de lucrări alese ale absolvenților facultăților cu profil vocațional-creativ din generația 2022” și, sub titulatura *Ce lucrări să nu ratezi la DIPLOMA Show 2022?*, aprecierea dlui. Dan PIERȘINARU, Fondator și Director AUTOR, MATERIA & NOEL la adresa proiectului *Reflecții din trecut – o viziune contemporană* “La această ediție a Festivalului Diploma, la secțiunea Ceramică – Sticlă – Metal pe care am jurizat-o, m-am bucurat să descopăr mai multe lucrări din partea studenților care aveau ca subiect bijuteria. În acest sens, lucrarea care mi-a plăcut cel mai mult și a rămas cu mine este cea a lui Petru-Alin Grangure, absolvent al Facultății de Arte și Design din Timișoara.

Lucrarea lui este o colecție de bijuterii care ilustrează o simbioză foarte frumoasă între bijuteria istorică, nobiliară, inspirată din stilul Carolingian, și o

the production quality and aesthetic spectacularity allowed for series production (img.7) and (img.8).

It is also worth mentioning the acceptance of the undergraduate project of Petru-Alin GRANGURE (coord.lect.univ.dr. Alexandru Cristian BUNII) at the DIPLOMA SHOW 2022, Bucharest which brings together “the best 125 selected works of graduates from faculties with vocational-creative profile from the 2022 generation” and, entitled *What works not to miss at the DIPLOMA Show 2022?* the appreciation of mr. Dan PIERȘINARU, Founder and Director of AUTHOR, MATERIA & NOEL addressing the work *Reflections from the past – a contemporary vision* “At this edition of the Diploma Festival, in the Ceramics-Glass- Metals section that I judged, I was happy to discover several works by students whose subject was jewelry. In this sense, the work that I liked the most and stayed with me is that of Petru-Alin GRANGURE, a graduate of the Faculty of Arts and Design from Timișoara.

His work is a collection of jewelry that illustrates a very beautiful symbiosis between historical, noble jewelry inspired by the Carolingian style and a

Img 9 / Reflecții din trecut – o viziune contemporană

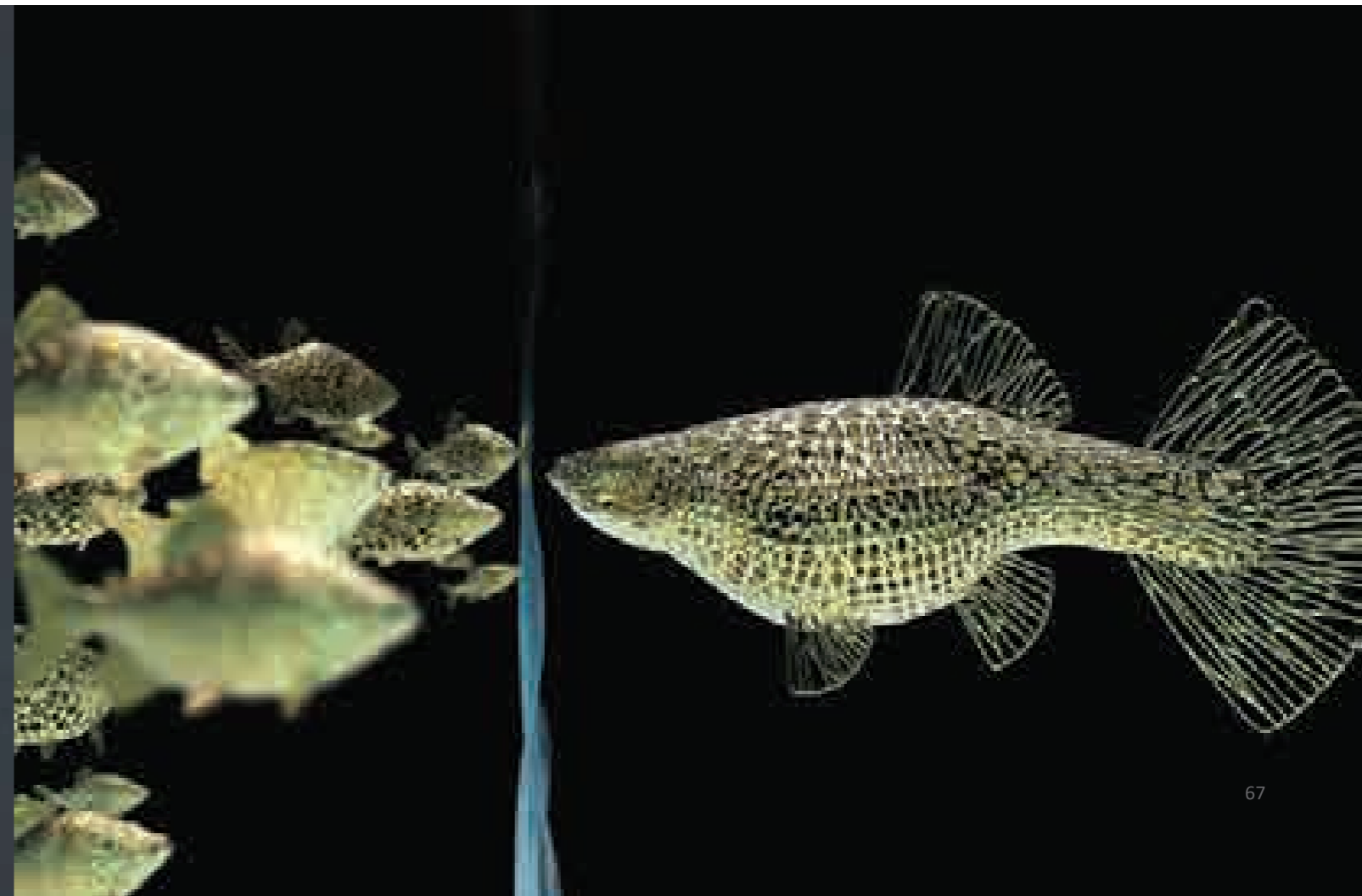


reinterpretare a ei într-o formă contemporană, folosind tehnici și metode moderne. Mi s-a părut o propunere coerentă și autentică, o surpriză plăcută apărută în peisajul nostru local de bijuterii.”<sup>[20]</sup> (img.9)

De asemenea, am experimentat și creat lucrări folosind o adaptare, o optimizare estetică, pentru a emula rezultatele obținute prin Designul Generativ, păstrând totuși controlul deplin asupra întregului proces. Astfel de lucrări au fost acceptate și expuse la IOAF2022 – Jeju Coreea de Sud (Asian Federation of Arts, Culture and Sciences)<sup>[21]</sup> (img.10), INTERDESIGN2022 - Timișoara România<sup>[22]</sup> și BIAMT2022 - Timișoara România<sup>[23]</sup> și au făcut parte din mai multe proiecte personale de design de bijuterie.

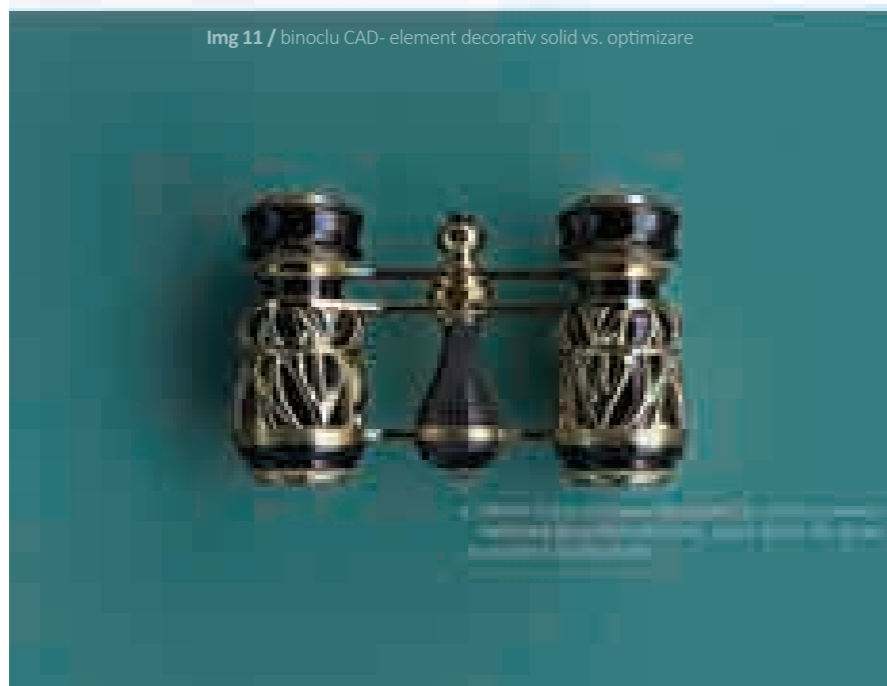
Este foarte încurajatoare reacția pozitivă a juriilor internaționale și naționale, formate din designeri și artiști profesioniști, prin nominalizarea și premiarea tinerilor studenți ce au ales o direcție de design mai puțin tradițională, valorificată printr-o estetică experimentală.

Img 10 / Alexandru BUNII- LIFE is balance (IOAF 2022)





Img 11 / binoclu CAD- element decorativ solid vs. optimizare

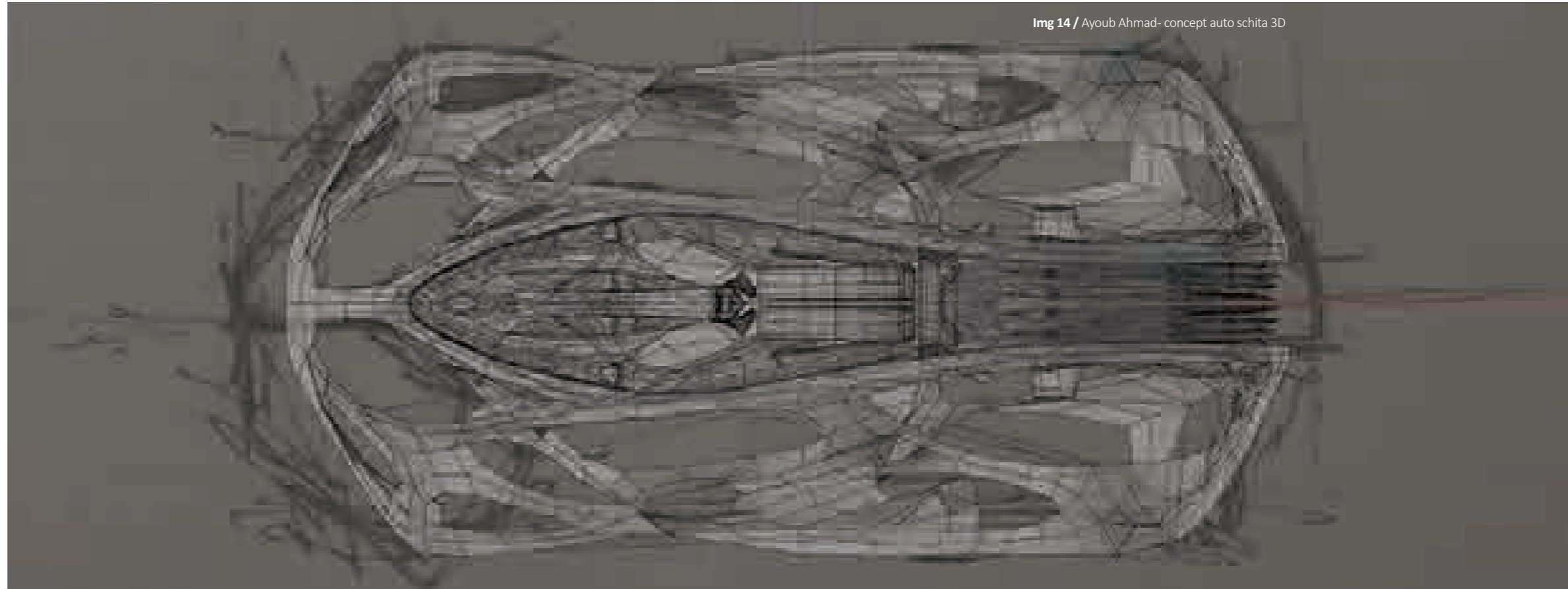


Img12 / binoclu CAD- element decorativ solid vs. optimizare



Img 13 / figurina pisica- element decorativ solid vs. optimizare

Discuția nu este doar despre estetică, această abordare poate fi tradusă în produse optimizate pentru a utiliza mai puțin material și a permite printări mai rapide. Ca exemplu, voi folosi 2 modele de test cu dimensiuni identice, dar modelul A este construit ca un volum solid în timp ce modelul B este optimizat (scuze, nu este cel mai bun design personal, este propus doar ca un model rapid pentru testare). Ambele variante vor fi modelate folosind Rhinoceros 3D și testate pentru utilizarea de material și durata de imprimare pe slicer-ul dedicat Creality 3040 PRO (img.11) and (img.12). Adevărat, modelul folosit pentru testare este unul de dimensiuni reduse și are o formă relativ simplă dar, și în acest context sunt sesizabile diferențe pentru timpul de imprimare și volumul materialului utilizat (filament PLA). Diferența de material folosit ar putea să nu pară una substanțială (2 g) dar, luând în considerare situația imprimării unor piese mai mari și mai complexe, economia de timp și material poate fi semnificativă. Pentru un al doilea test am folosit un model stoc găsit pe internet<sup>[24]</sup>. Figurina 3D nu este un model CAD, este doar un model realizat rapid pentru a fi folosit ca decor pentru vizualizările de design interior. Am adaptat dimensiunile și, din nou, am efectuat același test- modelul A este un volum solid în timp ce modelul B este optimizat- dar de data aceasta am



Img 14 / Ayoub Ahmad- concept auto schita 3D

But is not all about aesthetics, this approach can be translated into optimized products to use less material and allow faster prints. As example will use 2 test models – identical height, width, length and thickness but model A is built as a solid volume while model B is being optimized (sorry, not my best design, just a quick model for testing purposes). Both models will be modeled using Rhinoceros 3D and tested for material usage and printing time on Creality 3040 PRO slicer (img.11) and (img.12). Indeed, the model used for testing is small in size and relatively simplified shaped but there are differences for printing time and volume of material used (generic PLA). Used material difference might not be substantial (2g) but taking into consideration when printing larger, more complex parts, the economy in both time and material can be significant. For a second test I have used a stock model found on web<sup>[24]</sup>. 3D cat figurine is not a CAD model, merely a loose model to be used as decoration for interior design visualizations. I have adapted dimensions and again, performed same test - model A as a



Img 15 / Ayoub Ahmad- concept auto utilizand principiile ale Designului Generativ

folosit un software specializat pentru a verifica greutatea materialului – argint sterling 925- necesar a fi utilizat în fabricație (img.13). Diferențele de greutate a materialului sunt notabile în condițiile utilizării aceleși dimensiuni (82,75 x 117,50 x 27,00 mm) pentru cele 2 variante de test și au generat rezultatele: 132,52g argint sterling 925 pentru piesa solidă (mai puțin dacă ar fi o piesă scobită în interior) și 25,93g argint sterling 925 pentru piesa optimizată!

Prin utilizarea Designului Generativ, mulți se tem (din nou!<sup>[25]</sup>) că designerii nu se vor putea manifesta la adevăratul potențial creativ sau nu vor mai avea control deplin asupra procesului de design, dar asta nu înseamnă că nu ar trebui să încercăm să ne optimizăm conceptele, dacă nu în beneficiul producției în mod explicit (mă gândesc și la bijuterii) atunci, cel puțin în scopuri estetice, deoarece estetica este privită ca un principiu esențial pentru a defini una dintre calitățile designului. Ar trebui să îmbrățișăm noile tehnologii și materiale, să le adaptăm și să le încorporăm în noile concepte, pentru a sublinia noile capacități de proiectare, design și prototipare a ideilor care erau considerate prea sălbatice în urmă cu câțiva ani (img.14) și (img.15).

solid volume while model B is being optimized – but this time have used a specialized software to check silver weight to be used in fabrication (img.13). Weight differences are notable where same sizes (82.75 x 117.50 x 27.00 mm) have generated results: 132.52g sterling silver for the solid part (less if hollow) and 25.93g sterling silver for optimized part!

With using Generative Design many fear (again!<sup>[25]</sup>) designers will not be able to express their true creative potential or have full control over the design process but this doesn't mean we should not try to optimize our concepts, if not for manufacturing purposes explicitly (I'm thinking of jewelry also) at least for aesthetic purposes as aesthetics is viewed as an essential principle to define one of the design qualities. We should embrace new technologies and materials, adapt and incorporate them into new designs, to emphasize new capabilities of designing and prototyping ideas that were considered too wild just several years ago (img.14) si (img.15).

## NOTE / END NOTES

- [1] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.autodesk.com/solutions/generative-design/manufacturing>
- [2] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.ptc.com/en/products/creo>.
- [3] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.ansys.com/products/3d-design/ansys-discovery>
- [4] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.ntopology.com/design-automation-software/>
- [5] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.3ds.com/products-services/catia/>
- [6] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.altair.com/>
- [7] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.plm.automation.siemens.com/global/en/products/mechanical-design/modeling-technology-platform.html>
- [8] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.hexagon.com/products/msc-apex-generative-design>
- [9] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.synera.io/>
- [10] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.rhino3d.com/>
- [11] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.solidworks.com/>
- [12] Dezvoltator soluții software de proiectare: <https://www.autodesk.com/products/revit/overview?term=1-YEAR&tab=subscription>
- [13] Dezvoltator soluții software de proiectare: [https://communities.bentley.com/products/products\\_generativecomponents/w/generative\\_components\\_community\\_wiki](https://communities.bentley.com/products/products_generativecomponents/w/generative_components_community_wiki)
- [14] Akella, Ravi., *What Generative Design Is and Why It's the Future of Manufacturing* [Citat 06 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <https://www.industryweek.com/technology-and-iiot/article/22025329/what-generative-design-is-and-why-its-the-future-of-manufacturing>
- [15] *What is Generative Design – Simply Explained* [Citat 06 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <https://all3dp.com/2/generative-design-simply-explained/>
- [16] Bunii, Alexandru., *New Paradigms in Design and Art Symposium – octombrie 2021-* [Citat 06 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <https://cccadd.ro/new-paradigms-in-design-and-art-symposium-octombrie-2021/>
- [17] **Carla Sologuren**, Spania, din partea dezvoltatorului software McNeel Europe; **Pedro Cortes**, Spania, arhitect și reprezentant al dezvoltatorului software McNeel Europe; **Aaron Portfield**, SUA, product and computational designer.
- [18] *BMW Vision Next 100 Concept: the design* [Citat 06 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <https://www.carbodydesign.com/2016/03/bmw-vision-next-100-concept/>
- [19] INTERNATIONAL ART & DESIGN COMPETITION 2022 – Accademia Riace, Florence Italy [Citat 08 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <https://www.accademiariace.info/compfile2022/winners/>
- [20] Vancu, Anca., *DIPLOMA Show 2022. Ce lucrări să vezi la singurul festival dedicat noii generații de creatori români - Ce lucrări să nu ratezi la DIPLOMA Show 2022?* [Citat 08 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <https://zilesinopti.ro/2022/10/03/diploma-show-2022-ce-lucrari-sa-vezi/>
- [21] IOAF2022 – Jeju South Korea (Asian Federation of Arts, Culture and Sciences) [Citat 08 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <http://www.asianacs.com/ioaf2022>
- [22] INTERDESIGN2022 – Timișoara Romania [Citat 08 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <https://cccadd.ro/interdesign-2022/>
- [23] BIAMT2022 – Timișoara Romania [Citat 08 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <https://arte-fact.uvt.ro/project/biamt-2022/>
- [24] Model 3D piscă- N0802113 [Citat 08 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <https://archibase.net>
- [25] "Over the years, and especially when affordable and easier to use technology was introduced, the transition from traditional or conventional design process (library / art volumes / magazines research, hand drawn sketches for presentation and hand crafting a prototype) to the use of digital technology, as a way to efficientize the design process, has been feared as being a way to lose craft attributes and tacit qualities (N.W.C. Siu, C. Dilnot, *The challenge of the codification of tacit knowledge in designing and making: a case study of CAD systems in the Hong Kong jewellery industry*, Automation in Construction 10, 2001, p.703- [Citat 07 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0926580500000881>) and yet a necessary step towards achieving true freedom of expression and unmatched creativity within a controlled, predictable and forgiving environment (where we can undo any mistakes)." Bunii, Alexandru., *Digital Designer* [Citat 07 decembrie 2022], disponibil pe internet la adresa: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=922842> pp. 41-47.

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Akella, Ravi., *What Generative Design Is and Why It's the Future of Manufacturing.*, <https://www.industryweek.com/technology-and-iiot/article/22025329/what-generative-design-is-and-why-its-the-future-of-manufacturing>
2. *BMW Vision Next 100 Concept: the design.*, <https://www.carbodydesign.com/2016/03/bmw-vision-next-100-concept/>
3. Bunii, Alexandru., *Digital Designer.*, <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=922842>/ pp. 41-47.
4. Bunii, Alexandru., *New Paradigms in Design and Art Symposium – octombrie 2021.*, <https://cccadd.ro/new-paradigms-in-design-and-art-symposium-octombrie-2021/>
5. N.W.C. Siu, C. Dilnot, *The challenge of the codification of tacit knowledge in designing and making: a case study of CAD systems in the Hong Kong jewellery industry*, Automation in Construction 10, 2001, p.703., <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0926580500000881>
6. Vancu, Anca., *DIPLOMA Show 2022. Ce lucrări să vezi la singurul festival dedicat noii generații de creatori români - Ce lucrări să nu ratezi la DIPLOMA Show 2022?*, <https://zilesinopti.ro/2022/10/03/diploma-show-2022-ce-lucrari-sa-vezi/>
7. *What is Generative Design – Simply Explained.*, <https://all3dp.com/2/generative-design-simply-explained/>

# Diana ANDREESCU

## Cowork 15': O metodologie de cercetare de lucru hibrid și un concept pilot de coworking / *Cowork 15': A Hybrid work research methodology and a coworking pilot concept*

**Cuvinte cheie /** Muncă hibridă; Oraș de 15 minute; Loc de muncă; Coworking; Grădina comunitară; Mobilitate alternativă; Proiect comunitar;

**Rezumat /** Cowork15' este o componentă a celei mai mari platforme de cercetare și dezvoltare UrbanLink15' în parteneriat cu UVT Digital & Green Living Lab. Scopul cercetării UrbanLink15 este de a identifica stiluri de viață mai sănătoase și facilități durabile care sprijină rezidenții de impactul economic, social și de mediu. Contribuția la bunăstarea comunității este obiectivul final al UVT Digital & Green Living Lab. Inițiativa se concentrează atât pe promovarea muncii hibride dezvoltate ca relație între spațiile de lucru organizaționale, spațiile de locuit și spațiile de coworking interioare și exterioare din cartier, cât și (re)conexiunea cu soluțiile de mobilitate durabilă ale conceptului de „oraș de 15 minute”. Articolul prezintă metodologia cercetării Cowork 15, 2022 bazată pe interviuri cu lucrători de birou din cel mai important centru de afaceri al orașului Timișoara și lucrători dintr-un spațiu de coworking plus un focus grup cu oameni care lucrează într-un spațiu de coworking din Timișoara. Scopul cercetării Cowork15 este de a determina comportamentul de mobilitate a lucrătorilor între casă și locul de muncă și motivațiile de a schimba comportamentul actual de mobilitate cu moduri alternative de muncă și mobilitate mai sănătoase și mai ecologice. De asemenea, obiectivul articolului este de a defini un cadru pentru un concept de spațiu public de coworking interior și grădini comunitare urbane cu spații de coworking în aer liber dedicate ca proiect pilot.

**Keywords /** Hybrid Work; 15-Minute City; Workplace; Co-working; Community Garden; Alternative Mobility; Community Project; **Summary /** Cowork15' is a component of largest research and development platform UrbanLink15' in partnership with UVT Digital & Green Living Lab. The goal of UrbanLink15's research is to identify healthier lifestyles and sustainable facilities that support residents from the economic, social, and environmental impact. Contributing to community wellbeing is the ultimate goal of the UVT Digital & Green Living Lab. The initiative focuses both on promoting hybrid work developed as a relationship between organizational workspaces, living spaces, and neighborhood indoor plus outdoor coworking spaces, and the (re)connection with the sustainable mobility solutions of the concept of '15-minute city'. The article presents the methodology of the 2022 Cowork 15' research based on interviews with office workers from the most important Timisoara's town business center and workers from a coworking space plus a focus group with people that work in a coworking space from Timisoara. The aim of Cowork15' research is to determine the workers mobility behavior between home and workplace and motivations to change the current mobility behavior with alternative healthier and greener ways of working and mobility. Also, the article objective it is to define a frame for a concept of an interior Public Coworking Space and an Urban Community Gardens with dedicated outdoor co-working spaces as pilot project.

### 1. Introducere

Având în vedere inițiativa New European Bauhaus (NEB), lansată în 2020 de președintele Comisiei Europene von der Leyen <sup>[1]</sup>, ecosistemul activ la Timișoara în domeniul locurilor de muncă verzi, ergonomiei și dezvoltării durabile, și-a unit eforturile pentru a contribui la un context pentru Pactul ecologic european, într-un mod atractiv, inovator și centrat pe om. Accentul cercetării Cowork 15 este pe relația dintre spațiile de lucru organizaționale, spațiile de locuit și spațiile locale de coworking interioare și exterioare care răspund nevoii de relații profesionale, activități în aer liber, grile naturale verde-albastru și nevoia de îmbunătățire a comunității în zona orașului Timișoara <sup>[2]</sup>.

Sediul central a trecut de la declarația de putere corporativă la un centru social pentru coeziune culturală, învățare și împărtășire a valorilor. Locurile de muncă sunt

### 1. Introduction

In view of the New European Bauhaus (NEB) initiative, launched in 2020 by European Commission President von der Leyen <sup>[1]</sup>, the ecosystem active in Timișoara on the area of green jobs, ergonomic and sustainable development, joined efforts to contribute to an applied context for the European Green Deal, in an attractive, innovative and human-centred way. The focus of Cowork 15' research is on the relationship between organizational workspaces, living spaces and local indoor plus outdoor co-working spaces that meet the need for professional relationships, outdoor activities, natural green-blue grids, and the need of community enhancement in the area of Timișoara city <sup>[2]</sup>.

Head office has moved from statement of corporate power to social hub for cultural cohesion, learning and values sharing. Workplaces are more

mai fluide, resursele umane funcționează mai degrabă ca economia circulară a resurselor materiale. Ierarhiile rigide și complexe au fost măsurate, conducerea fiind redefinită ca un rol mai relațional. Funcțiile cheie sunt de a stimula scopul, de a inspira angajații și de a menține strategia agilă. Managementul este mai plat, puterea fiind transferată echipei și rețelei. Această autonomie este susținută de reguli și așteptări clare și transparente care se leagă direct de scopul și viziunea organizației<sup>[3]</sup>. Întâlnirile permanente sunt bine cunoscute ca o modalitate de a promova bunăstarea și ideile proaspete. S-a demonstrat chiar că ideile circulă cel mai liber în mediul rural. Majoritatea organizațiilor nu au acces ușor la spații vaste sălbatice, iar echipele de lucru sunt mai larg distribuite, astfel încât AR și VR ar putea ajuta<sup>[4]</sup>.

În acest context, lucrul de acasă și lucrul din cartier coworking în spiritul orașului de 15 minute, combinat cu întâlniri și evenimente periodice la centrul biroului clientului sau angajatorului, este un mod eficient de muncă și de viață durabil și de bunăstare<sup>[5]</sup>. Un oraș de 15 minute este un concept urban rezidențial în care majoritatea nevoilor zilnice pot fi îndeplinite fie prin mers pe jos, fie cu bicicleta de la casele rezidenților. Conceptul de oraș de 15 minute ca o modalitate de a se asigura că rezidenții urbani pot îndeplini șase funcții esențiale într-o plimbare de 15 minute sau cu bicicleta de la locuințele lor: locuință, muncă, comerț, asistență medicală, educație și divertisment. Cadrul acestui model are patru componente; densitate, proximitate, diversitate și digitalizare<sup>[6]</sup>.

Coworking-ul este un aranjament în care lucrătorii din diferite companii împart un spațiu de birou, permițând economii de costuri și comoditate prin utilizarea infrastructurilor comune, cum ar fi echipamente, utilități și servicii de recepție și custodie și, în unele cazuri, băuturi răcoritoare și servicii de acceptare a coletelor<sup>[7]</sup>. Printre companiile majore care oferă spațiu de coworking și birouri deservite se numără WeWork și IWG plc. În același timp, este vorba de un număr mare de spații de co-working pentru antreprenoriat independent sau de antreprenoriat social, sau chiar dezvoltări de spații publice de co-working.

Alături de instrumentele digitale și ecologice dedicate, sănătatea și bunăstarea sunt abordate de UVT Digital & Green Living Lab cu capacități legate de locuri de muncă verzi și ergonomie (Arte și Design, Psihologie Organizațională), psihoterapie și bunăstare spirituală (psihologie, teologie, arte), muzică și teatru), fizioterapie și telereabilitare (kinetoterapie și sport), sport și stil de viață sănătos, nutriție și dietetică, inclusiv alimente funcționale și compuși bioactivi (nutriție, biologie, chimie). Toate

fluid, human resources operate rather like the circular economy of material resources. Rigid and complex hierarchies have been swept away, with leadership redefined as a more relational role. Key functions are to drive purpose, inspire employees and keep strategy agile. Management is flatter, with power devolved to teams and networks. This autonomy is underpinned with clear and transparent rules and expectations that link back directly to the organization's purpose and vision<sup>[3]</sup>. Walkshops and standing meetings are well known as a way to promote wellbeing and fresh ideas. It has even been shown that ideas flow most freely in the countryside. Most organizations lack easy access to vast wilderness spaces and work teams are more widely distributed, so AR and VR could help<sup>[4]</sup>.

In this context work from home and work from neighborhood co-working in the spirit of 15-minute city combined with periodically meetings and events at the client or employer office hub it is an effective sustainable and well-being way of work and live<sup>[5]</sup>. A 15-Minute City is a residential urban concept in which most daily necessities can be accomplished by either walking or cycling from residents' homes. The 15-minute city concept as a way to ensure that urban residents can fulfill six essential functions within a 15-minute walk or bike from their dwellings: living, working, commerce, healthcare, education and entertainment. The framework of this model has four components; density, proximity, diversity and digitalization<sup>[6]</sup>.

Coworking is an arrangement in which workers of different companies share an office space, allowing cost savings and convenience through the use of common infrastructures, such as equipment, utilities, and receptionist and custodial services, and in some cases refreshments and parcel acceptance services<sup>[7]</sup>. Major companies that provide coworking space and serviced offices include WeWork and IWG plc. In the same time, it is a large number of independent entrepreneurship or social entrepreneurship co-working spaces, or even public co-working spaces developments.

Along with the dedicated digital and green tools, health and wellbeing is being addressed by the UVT Digital & Green Living Lab with capabilities related to green jobs & ergonomics (Arts and Design, Organisational Psychology), psychotherapy and spiritual wellbeing (psychology, theology, arts, music and theatre), physiotherapy and telerehabilitation (physical therapy and sports), sports and healthy lifestyle, nutrition and dietetics, including functional foods and bioactive compounds

aceste subiecte, împreună cu încorporarea conceptelor de economie circulară în Urban Community Gardens, sunt abordate cu proiectul pilot Urban Community Gardens, care are ca obiectiv să fie folosit și ca spațiu de lucru comun în aer liber de cartier<sup>[8]</sup>.

## 2. Conceptul de coworking public

Pe baza cercetării COWORK 15' și a traficului de date privind mobilitatea orașului Timișoara, o echipă de studenți ai Universității de Vest din Timișoara va propune un model de coworking social antreprenorial pentru a umple mai bine grila de 15 minute de coworking din Timișoara ca suport pentru munca hibridă și nu numai.

### 2.1. Soluții de produs pentru lucru hibrid

Mediile de lucru cu un design flexibil reunesc oamenii, spațiile și tehnologia și se adaptează la schimbările în modul în care, unde și când este efectuată munca. În timp ce tehnologia este software-ul angajatului, locul de muncă este hardware-ul lor: ușor de reconfigurat de către utilizatori, un spațiu dinamic găzduiește diferite moduri de lucru și activități multiple, un spațiu de lucru se poate transforma într-un spațiu de atelier sau o sală de ședințe într-o zonă de așteptare. Spațiile dinamice pot fi create în orice context și sunt relevante pentru toate sectoarele: birouri și spații publice, instituții educaționale sau sanitare. Noile dezvoltări au în comun o cerere de flexibilitate și calitate înaltă, ceea ce permite biroului post-Covid să se adapteze nevoilor în schimbare, semnalând în același timp valoare și apreciere utilizatorilor săi.

### 2.2. Spațiul dinamic

Provocarea designerilor, arhitecților și producătorilor este de a maximiza utilizarea spațiului limitat, generând în același timp un sentiment de siguranță și bunăstare și făcând loc pentru mai multe alegeri individuale pe măsură ce proiectăm, modelăm și construim casa dinamică de mâine. Spațiile dinamice sunt potrivite în special pentru companiile care urmăresc o abordare hibridă și doresc să-și reutilizeze facilitățile pentru a promova schimbul în persoană și colaborarea intermitentă. În consecință, spațiile dinamice pot fi planificate ca spații flexibile mai mici, care permit utilizatorilor să reutilizeze camera în funcție de nevoile lor imediate sau ca spații dinamice mai mari care sprijină diferitele faze ale echipelor de proiect. Ca atare, ele pot fi planificate ca parte a unui birou existent sau ca spațiu de lucru separat detașat de birou. Pentru a începe mic, cea mai simplă soluție este să crești o zonă suplimentară sau specifică într-un spațiu

(nutrition, biology, chemistry). All of these topics, along with embedding circular economy concepts in Urban Community Gardens, are tackled with the pilot Urban Community Gardens project that has the objective to be used also as neighborhood outdoor co-working space<sup>[8]</sup>.

## 2. Public coworking concept premises

Based on COWORK 15' research and Timisoara city mobility data traffic a West University from Timisoara students' team will propose a model of a social entrepreneurial co-working in order to fill better the 15 minutes coworking grid from Timisoara as support for hybrid work and more.

### 2.1. Product solutions for hybrid work

Work environments with a flexible design bring people, spaces, and technology together and adapt to changes in how, where and when work is performed. While technology is an employee's software, the workplace is their hardware: Easily reconfigured by its users, a dynamic space hosts different ways to work and multiple activities, a workspace can turn into a workshop space or a meeting room into a waiting zone. Dynamic spaces can be created in any context and are relevant for all sectors: offices and public spaces, educational or health facilities. The new developments have in common a demand for flexibility and high quality, which allows the post-Covid office to adapt to shifting needs while signaling value and appreciation to its users.

### 2.2. Dynamics Space

The designers, architects and manufacturers challenge are to maximize the use of limited space, while generating a sense of safety and well-being and making room for more individual choices as we design, shape and build the dynamic home of tomorrow. Dynamic spaces are particularly suitable for companies that pursue a hybrid approach and want to repurpose their facilities to promote in-person exchange and intermittent collaboration. Accordingly, dynamic spaces can be planned as smaller flexible spaces that enable users to repurpose the room according to their immediate needs or as larger dynamic spaces that support the different phases of project teams. As such, they can be planned as part of an existing office or as a separate workspace detached from the office. To start small the simplest solution is to create an additional or specific area within an existing work space or educational

de lucru sau un centru educațional existent. Ca soluție cuprinzătoare, spațiile dinamice oferă diferite tipuri de spațiu în același timp și oferă posibilitatea de a modifica medii întregi în funcție de nevoile actuale ale echipelor de proiect – de la spații de lucru la spații de colaborare.

Cultura DIY este un proces dinamic și în continuă evoluție, care ne poate ajuta să ne satisfacem nevoile de zi cu zi, să dezvoltăm organizații, să ne oferim propriul divertisment și educație. De fapt, principiul DiY poate fi folosit pentru a face orice. „Mișcarea de do-it-yourself nu este doar un hobby. Este adesea o contribuție plăcută și semnificativă la viața de familie”. Margaret Mead în 1957 [8]. Unul dintre cei mai influenți pionieri ai secolului XX, Victor J. Papanek (1923–1998) și lucrarea sa cheie, „Design for the Real World” despre o abordare a designului orientată social și ecologic începând cu anii 1960, rămâne cea mai citită carte despre design publicată vreodată. În ea, Papanek face o pledoarie pentru incluziune, justiție socială și sustenabilitate – teme de o mai mare relevanță pentru designul de astăzi decât oricând<sup>[9]</sup>.

Temele lucrării lui Papanek, inclusiv critica sa fundamentală la adresa consumerismului și angajamentul său cu minoritățile sociale, angajamentul său față de nevoile a ceea ce era cunoscut pe atunci sub denumirea de ecologie „Lumea a treia”, durabilitate și crearea culturii – creație și producție folosind propriile resurse – care și-a avut originile în mișcarea do-it-yourself din anii 1960. „Politica designului” ceea ce era revoluționar pentru vremea lui Papanek este acum general acceptat: designul nu înseamnă doar a da formă unui ceva; este un instrument de transformare politică care trebuie să ia în considerare punctele de vedere sociale și etice. Acest lucru este reflectat de faptul că dezbaterile de astăzi asupra unor teme precum designul social și gândirea designului se bazează pe ideile lui Papanek, în același timp, examinează modul în care designul angajat social al lui Papanek ne schimbă lumea de astăzi – precum și modul în care acesta poate face lumea mai bună.

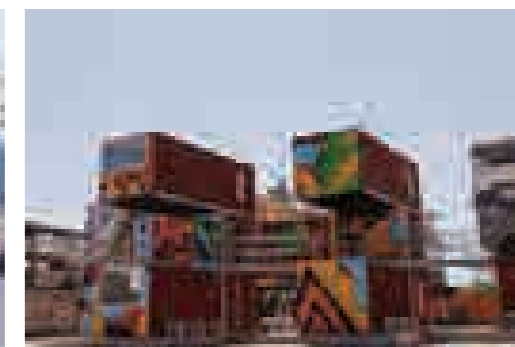
facility. As comprehensive solution dynamic spaces provide different space types at the same time and offer the ability to modify whole environments depending on current needs of the project teams – from workspaces to collaboration spaces.

DiY culture is a dynamic and ever-evolving process that can help meet our day-to-day needs, develop organizations, provide our own entertainment and education. In fact, the principle of DiY can be used to do anything. “The do-it-yourself movement is not just a hobby. It is often a pleasant and meaningful contribution to family life”. Margaret Mead in 1957 [8]. One of the twentieth century’s most influential pioneers Victor J. Papanek (1923–1998) and his key work, “Design for the Real World” about a socially and ecologically oriented approach to design beginning in the 1960s, remains the most widely read book about design ever published. In it, Papanek makes a plea for inclusion, social justice, and sustainability – themes of greater relevance for today’s design than ever before<sup>[9]</sup>.

Themes of Papanek’s work, including his fundamental criticism of consumerism and his engagement with social minorities, his commitment to the needs of what was then known as the “Third World” ecology, sustainability, and making culture – creation and production using one’s own resources – which had its origins in the 1960s do-it-yourself movement. “The Politics of Design” what was revolutionary for Papanek’s time is now generally accepted: design is not only about giving form to something; it is a tool for political transformation that must consider social and ethical points of view. This is reflected by the fact that today’s debates over themes such as social design and design thinking draw upon Papanek’s ideas as a matter of course at the same time, it examines how Papanek’s socially engaged design is changing our world today – as well as how it can make the world a better one.

Gândiți-vă la bricolaj pe care probabil vă imaginați că faceți și construiți singur lucruri - decorați sau așezați rafturi. Dar bricolajul merge cu mult dincolo de îmbunătățirile casei. Nu este atât o abilitate practică, cât o stare de spirit. Deși textele menționate mai sus de Starr și din „House Beautiful” asociază activitățile de bricolaj cu un sentiment de satisfacție interioară, face o legătură mai directă și mai emfatică între exercitarea DIY, identitatea socială și bunăstarea. Acest impuls este asociat cu psihicul masculin: faptul că „milioane de oameni găsesc bucurie în construirea nu este nimic nou”. Popularitatea extraordinară a fenomenului este în cele din urmă atribuită beneficiilor psihologice și terapeutice percepute. Într-adevăr, bricolajul a fost perceput de unii dintre cei care s-au făcut singuri ca fiind o prevenire a sinuciderii și a „căderii nervoase”. Puterea vindecătoare și medicinală a bricolajului se referă și la redirectionarea energiilor psihologice ale „pacienților” în muncă manuală și producție. Astfel, „în atelierul său de acasă, oricine, de la președinte până la funcționar de dosar, poate obține satisfacție de la masa, scaunul sau dulapul frumos care se conturează sub propriile sale mâini – și se umflă din nou de mândrie în timp ce le arată prietenilor”. Mai mult decât atât, bricolatorul din 1954 ar putea să se analizeze și să reconstruiască atât pe sine, cât și acasă, făcând referire la numeroasele și variatele publicații DIY disponibile atunci: „în biblioteca publică a orașului New York, există 3.500 de cărți practice [...] Există zeci de cărți despre Cum să cumperi o casă și cum să o îmbunătățești. Manuale confirmă, de asemenea, că, indiferent de diferența ideologică sau socială, bricolajul a fost legat de transformarea sinelui (individual și/ sau colectiv): fie că este vorba de soțul individual care scăpa de presiunile sale de birou legate de birou; familia nucleară unită în gospodărie; sau familia contraculturală alternativă legată prin viața comunală și autoproducție. În timp ce manualul contracultural poate fi poziționat ca o cooptiune radicală a formatului de catalog de vânzare

Think of DIY you probably imagine making and building things yourself—decorating or putting up shelves. But DIY goes far beyond home improvements. It isn’t so much a practical skill as a state of mind. Although the aforementioned texts by Starr and in “House Beautiful” associate DIY activities with a sense of inner satisfaction, makes a more direct and emphatic connection between DIY pursuit, social identity and well-being. This impulse is associated with the male psyche: that “millions find joy in building is nothing new”. The extraordinary popularity of the phenomenon is ultimately attributed to its perceived psychological and therapeutic benefits. Indeed, DIY was perceived by some do-it-yourselfers to be a preventive for suicide and ‘nervous breakdown’. The healing and medicinal power of DIY also relates to the redirection of a ‘patients’ psychological energies into manual labor and productive output. Thus, ‘in his home workshop, anyone from president down to file clerk can take satisfaction from the fine table, chair or cabinet taking shape under his own hands—and bulge with pride again as he shows them off to friends’. Moreover, the do-it-yourselfer of 1954 could analyze and reconstruct both self and home by referring to the many and varied DIY publications then available: ‘in New York City’s public library, there are 3,500 how-to books [...] There are dozens of books on How to Buy a House and how to make it better. Manuals also confirms that regardless of ideological or social difference, DIY was linked to the transformation of the self (individual and / or collective): be it the individual husband-handyman escaping his desk-bound office pressures; the nuclear family united in homemaking; or the alternative countercultural family bonded through communal life and self-production. While the countercultural manual may be positioned as a radical co-option of the mainstream retail catalogue format, it might







cu amănuntul, el ar putea fi înțeles în egală măsură ca o extensie a ideologiei de auto-transformare deja stabilită de manualele și cataloagele DIY din anii 1940 și 1950. Manualele contraculturale au încurajat un mod cuprinzător de a trăi prin cunoștințe, informații, produse și acțiuni, în același mod în care primele manuale de bricolaj asociau acțiunea și productivitatea DIY cu viața de familie.

Etica culturii DIY se referă la asumarea responsabilității pentru viața ta și pentru lumea din jurul tău prin acțiuni practice pozitive directe. Cultura Do It Yourself este motivul pentru care există Cultura Permanentă Acum. Este unul dintre cele mai puternice lucruri pe care le poate face un individ. Este un sistem de proiectare care creează

equally be understood as an extension of the ideology of self-transformation already established by the DIY manuals and catalogues of the 1940s and 1950s. The countercultural manuals encouraged a comprehensive mode of living through knowledge, information, products and action, in the same way that the early DIY manuals associated DIY action and productivity with the life of the family.

The ethics of DIY culture concern taking responsibility for your life and the world around you through positive practical direct action. Do It Yourself culture is the reason that Permanent Culture Now exists. It is one of the most empowering things that an individual can do. It is a design system that intentionally

în mod intenționat o integrare armonioasă a peisajului natural și a oamenilor ca mijloc de a asigura hrană, energie, adăpost și alte nevoi materiale și nemateriale într-un mod durabil. Este, de asemenea, proiectarea și întreținerea conștientă a ecosistemelor productive din punct de vedere agricol, care au diversitatea, stabilitatea și rezistența care se găsesc în ecosistemele naturale.

### 3. Conceptul de coworking public către

În conceptul COWORK15' Timișoara vom folosi conceptul pentru un spațiu public cu premisele mișcării DIY folosite voluntari internaționali, obiecte reciclate pentru amenajarea spațiului dar și produse inovatoare dezvoltate de studenții de la Universitatea de Vest

creates a harmonious integration of the natural landscape and people as a means of providing food, energy, shelter, and other material and non-material needs in a sustainable way. It is also the conscious design and maintenance of agriculturally productive ecosystems which have the diversity, stability and resilience that is found in natural ecosystems.

### 3. Cowork 15' Timișoara concept general frame

In the COWORK15' Timișoara concept we will use the concept for a public space with the premises of DIY movement used international volunteers work and recycled objects for furnishing the space but also innovative products developed by students from

Timișoara. Conceptul pilot va lua în considerare grila spațială de coworking din Timișoara, regulile orașului de 15 minute și ideea de proiectare a spațiilor de lucru în aer liber integrate într-o grădină comunitară urbană. Conceptul va fi aplicat unui spațiu transformat dintr-un punct termic parte a rețelei de termoficare a Timișoarei<sup>[10]</sup>.

Politica de urbanism este o politică de climă și, așa cum se întâmplă pe străzile noastre, la fel și planeta. Orașul Timișoara aduce în stradă lupta împotriva schimbărilor climatice cu strategii orientate către oameni, inovații în tranzit și transport activ și stabilește cursul către un viitor cu mai puțin carbon și mai multe oportunități. Orașul Timișoara ar trebui să acorde atenție în zona mobilității, atunci când creează un oraș conectat, în care oamenii de toate vârstele, abilitățile și mijloacele se pot bucura de o bună calitate a vieții. Știm că îmbunătățirea mobilității, inclusiv accesul la tranzit, este un factor critic în sprijinirea prosperității economice și în abordarea echității sociale în oraș și regiune. Ritmul de creștere al orașului Timișoara amplifică și mai mult nevoia de acțiuni semnificative.

Spațiile de coworking (CWS) sunt locuri de muncă create pentru a oferi infrastructură și oportunități de interacțiune între freelanceri și freelanceri. Acestea sunt rezultatul unei tendințe către misiuni flexibile și bazate pe proiecte, partajarea activelor durabile și schimbul de servicii.

Pornind de la conectarea resurselor orașului, analiza parcurilor, punctelor termice, canalul Bega, acoperișurile clădirilor durabile, se poate realiza o hartă circulară de legătură între cartiere pentru amplasarea Spațiilor de Cowork Urban, luând în considerare principiul celor 15 minute. Propunerile pot fi prezentate sub diverse forme de amplasare, conectate în jurul centrului istoric sau în zonele exterioare, diferența de confort fiind dată de ergonomia spațiului, dar și între fuziunea artistică cu funcțional. Propunem un studiu de mobilitate cu Vaporetto Timișoara + conexiune bicicleta/scooter printr-o aplicație Mobile App dedicată acestui nou timp de călătorie urbană în care Canalul Bega împarte orașul în 2 astfel încât ar putea fi un reper în propunerea noastră de dezvoltare durabilă.

Varianta de acoperiș sustenabil pentru diferite clădiri, dar și propunerea de containere cu mai multe etaje oferă o viziune industrială minimalistă care poate fi integrată în zona intermediară dintre cei doi poli (interior/exterior) ai orașului. Acest studiu reunește trei subiecte: reabilitarea urbană, inovarea socială și noi spații de lucru, având în vedere modul în care acțiunea

West University Timișoara. The pilot concept will take in consideration the Timișoara co-working spatial grid, the 15 minute city rules and the idea of design for outdoor working spaces integrated in a urban community garden. The concept will be applied to a space converted from a thermal point part of the district heating grid of Timișoara<sup>[10]</sup>.

Urban planning policy is a climate policy and, just as it goes on our streets, so does the planet. The city of Timișoara brings to the streets the fight against climate change with people-oriented strategies, innovations in transit and active transport and set the course for a future with less carbon and more opportunities. The city of Timișoara should pay attention in the area of mobility, when creating a connected city, where people of all ages, abilities and means can enjoy a good quality of life. We know that improving mobility, including access to transit, is a critical factor in supporting economic prosperity and addressing social equity in the city and region. The growth rate of the city of Timișoara amplifies even more the need for significant actions.

Coworking spaces (CWS) are jobs created to provide infrastructure and opportunities for interaction between freelancers and freelancers. These are the result of a trend towards flexible and project-based missions, the sharing of sustainable assets and the exchange of services.

Starting from the connection of the city resources, the analysis of the parks, the thermal points, the Bega canal, the roofs of the sustainable buildings, a circular connection map can be created between the neighbourhoods for the location of the Urban Cowork Spaces, taking into account the 15 minute principle. The proposals can be presented in various forms of location, connected around the historic center or in the outdoor areas, the difference in comfort being given by the ergonomics of the space, but also between the artistic fusion with the functional. Proposing a mobility study with Vaporetto Timișoara + bicycle / scooter connection through a Mobile App application dedicated to this new time of urban travel where the Bega Canal divides the city into 2 so it could be a landmark in our proposal for sustainable development.

The sustainable roof variant for different buildings, but also the proposal of multi-storey containers gives a minimalist industrial vision that can be integrated in the intermediate area between the two poles (interior / exterior) of the city. This study brings together three topics: urban rehabilitation, social innovation, and new workspaces, given how public

sectorului public le poate afecta pe toate trei într-un anumit oraș. Există un consens considerabil cu privire la necesitatea reabilitării și repopulării centrelor vechi ale orașelor- pe scurt, acest lucru este în concordanță cu viziunea post-modernă de 15 minute a orașului, sau chiar conceptul anterior de „unitate de cartier”. Condițiile impuse de COVID-19, de exemplu, blocajele și carantina, împreună cu absența navei zilnice, au sporit gradul de conștientizare a cartierelor.

Spațiile de coworking (CWS) sunt un fenomen urban recent; înțeles ca locuri de muncă create pentru a oferi infrastructură și oportunități de interacțiune pentru freelanceri și freelanceri. Ele reflectă o tendință în munca de cunoaștere către flexibilitate și sarcini bazate pe proiecte, în care munca se poate desfășura în mod autonom și în diferite locuri: birou, biblioteci, cafenele și zone comune, sau acasă.

CWS: Perspectivă pozitivă și negativă

Literatura CWS poate fi împărțită aproximativ în cinci teme principale:

- (a)** învățare, colaborare și partajare,
- (b)** tipologii,
- (c)** piața muncii și problemele informale,
- (d)** gestionarea infrastructurii
- (e)** Rezultatele CWS pentru mediul de învățare individual și urban.

CWS au fost legate de partajarea (sau colaborarea) economiei și sunt medii de lucru construite pe concepte precum comunitate, colaborare, deschidere, diversitate și durabilitate. Această viziune este legată de conceptul de societate în rețea în care activele și cunoștințele sunt împărțite, sporind utilizarea și eficiența economică a acestora. Această viziune optimistă este echilibrată de altul care înțelege CWS ca urmare a creșterii șomajului, asociat cu dominația muncii bazate pe proiecte, stimulată de tehnologia informației și profesioniștii care desfășoară activități independente ale căror relații oficiale de lucru cu companiile au fost întrerupte<sup>[11]</sup>.

Există două abordări diferite pentru analiza CWS:

-o perspectivă interioară, care pune accent pe componenta sa comunitară și una din exterior, care vede CWS ca parte a ecosistemelor de afaceri urbane, alături de facilități de producție, incubatoare și acceleratoare. În prima componentă sunt comparate comportamentele individualiste și comunitare, în timp ce în a doua,

sector action can affect all three in a given city. There is considerable consensus on the need to rehabilitate and repopulate old city centers- in short, this is in line with the 15-minute post-modern vision of the city, or even the earlier concept of "neighborhood unity". The conditions imposed by COVID-19, for example, blockages and quarantine, together with the absence of the daily commute, have increased public awareness of neighborhoods.

Coworking spaces (CWS) are a recent urban phenomenon; understood as jobs created to provide infrastructure and interaction opportunities for freelancers and freelancers. They reflect a trend in knowledge work towards flexibility and project-based tasks, in which work can be done autonomously and in different places: office, libraries, cafes and common areas, or at home.

CWS: Positive and Negative Outlook

The CWS literature can be roughly divided into five main themes:

- (a) learning, collaboration and sharing,
- (b) typologies,
- (c) labor market and informal issues,
- (d) infrastructure management
- (e) CWS outcomes for both individual and urban learning environment.

CWS have been linked to sharing (or collaborating) the economy and are work environments built on concepts such as community, collaboration, openness, diversity, and sustainability. This view is linked to the concept of a network society in which assets and knowledge are shared, increasing their use and economic efficiency. This optimistic view is balanced by another who understands CWS as a result of rising unemployment, associated with the dominance of project-based work, stimulated by information technology and self-employed professionals whose official working relationships with companies have been severed<sup>[11]</sup>.

There are two different approaches to analyzing CWS:

-an inside perspective, which emphasizes its community component and one on the outside, which sees CWS as part of urban business ecosystems, along with production facilities, incubators and accelerators. In the first component, individualistic and community behaviors are compared, while in the second, the

autorii dau sens varietății de locuri de muncă bazate pe colaborare și împărtășire care alcătuiesc calea de mijloc a marilor orașe. CWS, împreună cu incubatoarele și facilitățile de producție, fac parte din mediul urban, care susține ecosistemul urban, despre care se crede că aduce inovație și dezvoltare economică, precum și angajament și îmbunătățire socială. Popularitatea spațiilor de coworking a crescut semnificativ în ultimii ani și cu siguranță nu se va stinge prea curând, chiar și în contextul pandemiei de COVID-19. De acum, însă, se va pune mai mult accent pe spațiul personal și pe o anumită distanță socială pentru a menține sănătatea și, prin urmare, spațiile de coworking în aer liber ar putea deveni un nou mod, mai ales vara.

Iată câteva dintre tipurile de persoane care pot beneficia de coworking:

**Independent:** spațiile de coworking oferă liber profesioniștilor o alternativă ieftină la lucrul de acasă sau într-o cafenea.

**Startup-uri sau afaceri mici:** întreprinderile mici cu doar câțiva angajați pot folosi un spațiu de coworking pentru a economisi bani sau pentru a profita de o adresă mai prestigioasă. Beneficiile unui spațiu de coworking în ceea ce privește locația și evenimentele culturale pot atrage și lucrători mai buni.

**Călători:** oamenii de afaceri care călătoresc folosesc facilitățile de coworking ca loc de întâlnire pentru clienți și afaceri sau pentru a lucra în afara hotelurilor lor.

**Profesioniști de la distanță:** Oamenii care lucrează de la distanță folosesc facilități de coworking pentru a avea un mediu de birou și interacțiune pe care nu le pot obține cu compania lor.

**Corporații:** Unele corporații folosesc facilități de coworking pentru a oferi angajaților un loc în care să lucreze împreună, fără unele dintre dezavantajele de a veni la un birou corporativ, cum ar fi naveta sau politica de birou.

Fiind o propunere de spații exterioare pe lângă beneficiile de bunăstare (aer, verde, păsări, plimbare etc.) există posibilitatea ca aceste nuclee să organizeze în jurul lor un alt gen de activitate (grădinarit urban, cursuri de pictură, ședințe de yoga, fotografii pentru evenimente) ... etc), ceea ce înseamnă că cartierul este conectat în jurul propunerii acestui spațiu de lucru comun<sup>[12]</sup>.

authors make sense of the variety of jobs based on collaboration and sharing that make up the middle ground of big cities. CWS, together with incubators and production facilities, are part of the urban environment, which supports the urban ecosystem, which is believed to bring innovation and economic development, as well as commitment and social improvement. The popularity of coworking spaces has grown significantly in recent years and will certainly not be extinguished too soon, even in the context of the COVID-19 pandemic. From now on, however, more emphasis will be placed on personal space and some social distancing to maintain health, and therefore outdoor coworking spaces could become a new fad, especially in the summer.

Here are some of the types of people who can benefit from coworking:

**Independent:** Coworking spaces offer freelancers a cheap alternative to working from home or in a café.

**Startups or small businesses:** small businesses with only a few employees can use a coworking space to save money or take advantage of a more prestigious address. The benefits of a coworking space in terms of location and cultural events can also attract better workers.

**Travelers:** Traveling business people use coworking facilities as a meeting place for clients and business or to work outside their hotels.

**Remote Professionals:** People who work remotely use coworking facilities to have an office environment and interaction that they can't get with their company.

**Corporations:** Some corporations use coworking facilities to provide employees with a place to work together, without some of the disadvantages of coming to a corporate office, such as commuting or office politics.

Being a proposal for outdoor spaces besides the benefits of wellbeing (air, green, birds, walking, etc.) there is the possibility that these nuclei organize around them another kind of activity (urban gardening, painting classes, Yoga sessions, photos for events... etc), which means that the neighborhood is connected around the proposal of this Common Workspace<sup>[12]</sup>.

#### 4. Concluzii

Articolul prezintă întreaga metodologie specifică necesară pentru a efectua cercetări despre opțiunile hibride de lucru și coworking folosind în spiritul orașului 15minute ca aplicație pentru orașul Timișoara. Prezentul articol stabilește, de asemenea, cadrul teoretic complet necesar dezvoltării, pe baza și în rezultatul cercetării, a unui proiect pilot pentru un spațiu public de coworking cu funcții suplimentare ca facilități de lucru în aer liber și grădinarit urban comunitar. În urma rezultatelor sondajului, informațiile și corelațiile dintre motivații, ca factori umani, și politica de infrastructură plus resurse umane privind strategia organizațională la locul de muncă va fi mai mare în acest nou domeniu societal și științific de pionier.

#### 4. Conclusions

The article presents the entire specific methodology necessary to conduct research about hybrid work and coworking options using in the spirit of 15 minute city as application for Timisoara town. The current article establishes also the complete theoretical framework necessary to develop based also in the research result a pilot project for a public coworking space with supplementary functions as outdoor working facilities and community urban gardening. Following of the survey results, the information and correlations between motivations, as human factors, and the infrastructure plus human resources policy regarding of workplace organizational strategy it will be higher in this new pioneer societal and scientific field.

#### NOTE / END NOTES

- [1] Leyen, U. (2020, September). [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/ov/SPEECH\\_20\\_1655](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/ov/SPEECH_20_1655). Retrieved from [https://european-union.europa.eu/index\\_en](https://european-union.europa.eu/index_en).
- [2] Draghici, A., Berger, M., Vaduva, R., Capotescu, S., & Kirchberg, C. (Issue 22- 2022). *UrbanLink15' - A Collaborative Research on Hybrid Work and 15-Minute Cities*. Journal for Facility Management- TU Vienna, 9- 24.
- [3] Capotescu, S. (Issue 18- 2019). *Flexibility and Wellbeing for Office Performance on the Romanian Market*. Journal for Facility Management, TU Vienna, 7-23.
- [4] Kjaer, A. P. (n.d.). <https://global-influences.com/future-of-work-workplaces-2030-2/>. Retrieved from <https://global-influences.com>.
- [5] Gelber, S. M. (1999). *Hobbies: Leisure and the Culture of Work in America*. New York: Columbia University Press.
- [6] Moreno, C. (2021). *Introducing the "15-Minute City": Sustainability, Resilience and Place Identity in Future Post-Pandemic Cities*. MDPI, 10.3390/smartcities4010006.
- [7] <https://en.wikipedia.org/wiki/Coworking>. (2022).
- [8] <https://www.uvt.ro/ro/comunicare-presa/gradina-urbana-uvt-si-greenfeel-parte-din-proiectul-healthy-places-nominalizat-printre-finalistii-la-premiilor-new-european-bauhaus-2022-acordate-de-comisia-europeana/>. (n.d.). Retrieved from [www.uvt.ro](http://www.uvt.ro).
- [9] Papanek, V. (2005). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, Paperback. Chicago: Chicago Review Press. Document on the Internet
- [10] <https://fitt.ro/voluntariat-in-centrele-de-tineret-din-timisoara/>. (n.d.). Retrieved from <https://fitt.ro>.
- [11] Howell, T. (2022). *Co working spaces: An overview and research agenda*, Research Policy, Volume 51, Issue 2, 104447.
- [12] Kraus, S. (2022). *Co working spaces and makerspaces: Mapping the state of research*. Journal of Innovation & Knowledge, Volume 7, Issue 1, 100161.

#### BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Capotescu, S., Malaies, A., & Soim, H. (2020). *Generations at Work for a better future*. Springer, Cham., 417-429.
2. Mohora, I., Soim, H., & Capotescu, S. (Volume 4, Issue 1, 2020). *Generations at work in the post-pandemic time*. IETI Transactions on Ergonomics and Safety, 14-31.
3. <https://bigseventravel.com/europe-coworking/>. (n.d.).
4. <https://ergoworksociety.com/members/>. (n.d.). Retrieved from <https://ergoworksociety.com>.
5. <https://meaningandfusion.work/2021/12/05/outdoor-office-day-in-iulius-garden/>. (2021). Retrieved from <https://meaningandfusion.work/>.
6. <https://meaningandfusion.work/2021/12/06/international-outdoor-office-day-la-faber/>. (n.d.). Retrieved from <https://meaningandfusion.work/>.
7. <https://www.justcoglobal.com/sg/media-centre/justco-to-set-up-4th-and-biggest-centre-in-seoul>. (n.d.). Retrieved from <https://www.justcoglobal.com/sg/media-centre/justco-to-set-up-4th-and-biggest-centre-in-seoul>.
8. <https://www.retaildive.com/news/ll-bean-sets-up-camp-with-outdoor-co-working-pop-ups/526114/>. (n.d.).



# Gloria GRATI

Amprenta - cod unic, ca mijloc de exprimare plastică / *Imprint - unique code, means of plastic expression*

**Cuvinte cheie /** amprentă; simbol; artă; argilă; sculptură; unicitate;  
**Rezumat /** Conștiința de sine oferă omului posibilitatea alcătuirii unei proprii semnificații, astfel, fiecare își poate concepe un alfabet propriu de semnificații, iar prin grafia plastică și-l poate adapta, acesta ajungând să reprezinte un mijloc special de ilustrare al potențialului său spiritual. Despre motive și simboluri în artă se pot spune multe lucruri, acestea reprezentând în principal, legătura creatorului și a operei sale cu realitatea personală, oferind astfel privitorului șansa de a decoda misterul sau mesajul pe care artistul a dorit să îl transmită. Motivele decorative, semnele plastice și simbolurile sunt diferite în funcție de perioada temporală, zona geografică și cultura specifică, ele fiind unice și reprezentative, iar pentru decodarea acestora este importantă și necesară cercetarea istorică. Vorbind de unicitate în toate privințele la scară mare, similar, cu toată convingerea, putem face referire la particularitatea specifică a ființei umane care în aceeași măsură este diferențiată prin propria amprentă de semenii săi. Ajungem să exprimăm aceeași opinie și în comunitatea artistică, unde fiecare creator este original prin unicitatea amprentei personale.

**Keywords /** imprint; symbol; art; clay; sculpture; uniqueness;  
**Summary /** Self-awareness gives man the possibility of creating his own meaning, thus, each person can conceive his own alphabet of meanings, and through the plastic script he can adapt it, which ends up representing a special means of illustrating his spiritual potential. Many things can be said about motifs and symbols in art, they mainly represent the connection of the creator and his work with his personal reality, thus giving the viewer the chance to decode the mystery or the message that the artist wanted to convey. The decorative motifs, plastic signs and symbols are different depending on the time period, the geographical area and the specific culture, them being unique and representative, and for their decoding the historical research is important and necessary. Speaking of uniqueness in all aspects on a large scale, we can similarly, with all conviction, refer to the specific peculiarity of the human being who is equally differentiated by his own imprint from his peers. We end up expressing the same opinion in the artistic community too, where every creator is original through the uniqueness of his personal imprint.

Motivele decorative, semnele și simbolurile reprezintă indicii care ajută la o interpretare cât mai bună a unei opere de artă indiferent de tipul acesteia. Conștiința de sine oferă omului posibilitatea alcătuirii unei proprii semnificații, astfel, fiecare își poate concepe un alfabet propriu de semnificații, iar prin grafia plastică și-l poate adapta, acesta ajungând să reprezinte un mijloc special de ilustrare al potențialului său spiritual.

Fiecare operă de artă este construită pe baza unor elemente de limbaj plastic specifice disciplinei de manifestare artistică unde sursele de inspirație se concretizează deseori prin folosirea unor motive și simboluri. Despre motive și simboluri în artă se pot spune multe lucruri, acestea reprezentând în principal, legătura creatorului și a operei sale cu realitatea personală, oferind astfel privitorului șansa de a decoda misterul sau mesajul pe care artistul a dorit să îl transmită.

Suntem permanent înconjurați de semne și de simboluri. Alfabetele lumii, matematica, semnele de circulație, logo-urile, emoji-urile sau reclamele etc., toate aceste însemne reprezintă mijloace facile de transmitere a mesajelor a căror complexitate este redată prin specificul fiecărui simbolul vizual, utilizat sau acreditat oficial. El

Decorative motifs, signs and symbols are clues that help to interpret a work of art as best as possible, regardless of its type. Self-awareness gives man the possibility of creating his own meaning, thus, each person can conceive his own alphabet of meanings, and through the plastic script he can adapt it, which ends up representing a special means of illustrating his spiritual potential.

Each work of art is built on the basis of elements of plastic language specific to the discipline of artistic manifestation where the sources of inspiration are often materialized through the use of motifs and symbols. Many things can be said about motifs and symbols in art, they mainly represent the connection of the creator and his work with his personal reality, thus giving the viewer the chance to decode the mystery or the message that the artist wanted to convey.

We are constantly surrounded by signs and symbols. The alphabets of the world, mathematics, traffic signs, logos, emojis or advertisements, etc. all these signs represent easy means of transmitting messages whose complexity is rendered by the specifics of each visual symbol, used or officially accredited. It can indirectly

poate reprezenta indirect un obiect sau ființă, o stare, sentiment sau idee și poate fi utilizat în procesul de emiteră a unui mesaj, creând astfel calupuri de informații și canale de comunicare artistică criptată. Simbolurile și codurile reprezintă puncte de sprijin în realitatea concretă sau imaginară deopotrivă. Expresia simbolică conține funcția descifrării lui prin puterea semnificației. În zilele noastre mediul urban sau cel virtual a devenit suprasaturat de o multitudine de imagini care comprimă mii de simboluri în diverse reclame și transformă treptat mintea noastră într-un imens dicționar, creându-ne simultan diverse conexiuni personalizate.

Motivele decorative codificate în semne grafice specifice pot reprezenta structuri ample, dezvoltând teme complexe într-o operă de artă, totodată acele simbolurile ajutând artistul să își exprime mesajul, sentimentele, emoțiile sau ideile abstracte pe care dorește să le transmită prin creațiile sale.

Simbolul este un element individual al unei imagini sau al unei structuri, înțelegerea și interpretarea sa fiind adesea dificile datorită anumitor asocieri din realitatea fiecăruia. În teritoriul artelor vizuale, simbolurile sunt cele care ajută la realizarea unor originale interpretări ale operei de artă, reprezentând totodată cheia către descifrarea mesajului dorit a fi transmis.

Semnele plastice, motivele decorative și simbolurile sunt diferențiate în funcție de perioada temporală, zona geografică și cultura specifică, ele fiind unice și reprezentative, iar pentru decodarea acestora este importantă și necesară cercetarea istorică.

Vorbind de unicitate în toate privințele la scară mare, similar, cu toată convingerea, putem face referire la particularitatea specifică a ființei umane care în aceeași măsură este diferențiată prin propria amprentă de semenii săi. Ajungem să exprimăm aceeași opinie și în comunitatea artistică, unde fiecare creator este original prin unicitatea amprente personale.

În cazul de față, propun să parcurgem câteva etape de explorare și să trecem împreună din poziția de observator al lumii înconjurătoare pentru a descoperi un segment din universul sculptural al Ligiei Seculici. Artista interpretează lumea – exterioară sau interioară – codificând-o și o transmite prin reprezentare simbolică, o interpretare unică a stilului și personalității sale într-o serie de lucrări ceramice, prezentate în cadrul expoziției HYPOSTASIS. Așadar, în expoziția Ligiei Seculici sunt selectate lucrări din zone diferențiate stilistic, având același tip de conținut personal care generează teme cu mesaje profunde legate în principal de subiectul uman

represent an object or a being, a state, a feeling or an idea, and can be used in the process of sending a message, thus creating blocks of information and channels of encrypted artistic communication. Symbols and codes represent support points in both concrete and imagined reality. The symbolic expression contains the function of deciphering it through the power of meaning. Nowadays, the urban or virtual environment has become oversaturated with a multitude of images that compress thousands of symbols in various advertisements and gradually transform our mind into a huge dictionary, simultaneously creating various personalized connections for us.

Decorative motifs encoded in specific graphic signs can represent broad structures, developing complex themes in a work of art, while those symbols help the artist to express the message, feelings, emotions or abstract ideas he wishes to convey through his creations.

The symbol is an individual element of an image or a structure, its understanding and interpretation are often difficult due to certain associations in each person's reality. In the field of visual arts, symbols are the ones that help to create original interpretations of the work of art, at the same time representing the key to deciphering the desired message to be conveyed.

The decorative motifs, plastic signs and symbols are different depending on the time period, the geographical area and the specific culture, them being unique and representative, and for their decoding the historical research is important and necessary.

Speaking of uniqueness in all aspects on a large scale, we can similarly, with all conviction, refer to the specific peculiarity of the human being who is equally differentiated by his own imprint from his peers. We end up expressing the same opinion in the artistic community too, where every creator is original through the uniqueness of his personal imprint.

In the present case, I propose to go through several stages of exploration and to move together from the position of observer of the surrounding world to discover a segment of the sculptural universe of Ligia Seculici. The artist interprets the world- external or internal- codifying it and conveying it through symbolic representation, a unique interpretation of her style and personality in a series of ceramic works, presented in the exhibition named HYPOSTASIS. Therefore, in the exhibition of Ligia Seculici, the works are selected from stylistically differentiated areas, having the same type of personal content that generate themes with deep messages mainly related to the



Amprente, ceramică, detaliu Ligia Seculici (1)



Amprente, ceramică, detaliu Ligia Seculici (2)

sau umanist. Toate lucrările sale au semnificații simbolice purtând un conținut profund social spiritualizat, accentul principal fiind pus pe identitatea și unicitatea umană.

Ciclul de lucrări parietale denumite Amprente personalizează diverse ipostaze formale cu volume blânde și caracter organic, îmbrăcate cu un desen fin, construit dintr-un fir delicat de argilă. Acesta transfigurează cu eleganță materia transpusă într-o ipostază aproape imponderabilă - ca o broderie îngrijită, configurând nenumărate expresii personalizate.

Amprentele digitale sunt unice, la fel de singulare ca un fulg de zăpadă. Formate de la naștere, ele sunt unul dintre puținele aspecte ale fiziologiei noastre care rămân neschimbate de-a lungul vieții, acestea fiind antenele noastre tactile care ne pun în legătură cu lumea tangibilă ca un senzor. Amprentele umane sunt detaliate, dificil de modificat și durabile pe parcursul vieții unui om făcându-le potrivite ca markeri pe termen lung ai identității umane. Acestea pot fi folosite de autorități pentru a identifica persoanele care doresc să-și ascundă identitatea sau pentru a identifica persoanele decedate și, prin urmare, incapabile să se identifice, ținând locul unui cod personal unic.

Revenind la ciclul de lucrări ale Ligiei Seculici, remarcăm formele plastice tridimensionale cu accent puternic sculptural, ce sunt marcate de linii de forță în diverse jocuri de ritm sau structură, modelate în principal în material ceramic combinat adesea cu metal, lemn, diverse rășini sau fire textile. Aici sunt codificate elemente antropomorfizate, reprezentate prin module asamblate succesiv, sau forme monumentale singulare, exemplificând mesaje legate în principal de tema relaționării între oameni, relevante a fi Legături de diverse tipuri sau conținuturi în ipostaze separate.

În transpunerea lucrărilor, ea folosește tehnici și materiale, atât din zona tradiționalului, dând dovadă de măiestrie și cunoaștere, cât și experimentând îmbinarea diverselor materiale și patine.

Am cunoscut-o pe Ligia Seculici în perioada încheierii studiilor sale masterale, ea fiind absolventă a specializării Sculptură a Facultății de Arte și Design din cadrul Universității de Vest din Timișoara, în clasa profesorului Bela Szakacs. Astfel, deloc întâmplător, prinde gustul modelajului în lut. Fiind fascinată de acest material, și-a dorit să evidențieze valențele lui prețioase, transferându-l implicit în forma sa nobilă, gustând treptat din tehnicile ceramicii artistice. Urmează studiile doctorale, unde cercetează modelajul în argilă din perspectiva expresiei sculpturale, unde rolul de material finit este

human or humanistic subject. All her works have symbolic meanings carrying deep social spiritualized content, the main focus being on human identity and uniqueness.

The cycle of parietal works called Imprints personalizes various formal poses with soft volumes and organic character, embellished with a fine drawing, made from a delicate clay thread. It elegantly transfigures transposed matter into an almost weightless state - like a neat embroidery, configuring countless personalized expressions.

Fingerprints are unique, as singular as a snowflake. Formed from birth, they are one of the few aspects of our physiology that remain unchanged throughout life, they are our tactile antennae that connect us to the tangible world as a sensor. Human fingerprints are detailed, difficult to alter and durable throughout a person's lifetime making them suitable as long-term markers of human identity. They can be used by authorities to identify people who wish to hide their identity or to identify people who are deceased and therefore unable to identify themselves, taking the place of a unique personal code.

Back to the series of works by Ligia Seculici, we note the three-dimensional plastic forms with a strong sculptural accent, which are marked by lines of force in various games of rhythm or structure, modeled mainly in ceramic material often combined with metal, wood, various resins or textile threads. Here, anthropomorphized elements are encoded, represented by successively assembled modules, or singular monumental forms, exemplifying messages mainly related to the theme of relationships between people, revealed to be Links of various types or contents in separate poses.

In the transposition of her works, she uses techniques and materials, both from the traditional area, showing mastery and knowledge, as well as experimenting with the combination of various materials and patinas.

I met Ligia Seculici during the final period of her master's studies, graduating the Sculpture specialization of the Faculty of Arts and Design within the Western University of Timișoara, Romania, in the class of Professor Bela Szakacs. Thus, not by chance, she gets the taste of modeling in clay. Fascinated by this material, she wanted to highlight its precious valences, implicitly transferring it to its noble form, gradually tasting the techniques of artistic ceramics. She continued by pursuing her doctoral studies, where she researched modeling in clay from the perspective of sculptural expression, where the role of finished material is inevitably taken over by the field



Amprente, ceramică, detaliu Ligia Seculici (3)

preluat inevitabil de domeniul Artelor Focului. Studiază, cercetează și experimentează modelajul argilei în diverse ocazii, participând la simpozioane, expoziții și tabere de creație. Ligia rezonează cu materialul pământului cu toate elementele lui organice și dorința de a-l finaliza prin ardere. Influențele sale în ce privește legătura cu artele decorative pot proveni mai mult sau mai puțin conștient din copilăria sa din Tomești (Timiș), fiind aproape de tot ce însemna industria sticlei, unde lucrau ambii săi părinți, tatăl fiind o lungă perioadă directorul celebrei fabrici de sticlă.

Referitor la trecerea de la sculptură la obiectul sculptural, aceasta se produce în cazul în care ceramicii artistice i se oferă posibilitatea de a ambianta un spațiu, mizând pe structura simplă și fără multiplele detalii decorative a formei și a suprafețelor ce păstrează memoria gesturilor. Schimbând ramura de exprimare sau încercând o altă modalitate stilistică de evaluare a opțiunilor de structurare a imaginii, obiectul ceramic sculptural dobândește valențele obiectului de artă autonom ce devine un mijloc complex de comunicare vizuală.

Ampretele ce pot fi ușor recunoscutibile în exprimarea limbajului experimental din compozițiile parietale sau tridimensionale ne ghidează către cercetarea formei care transmite sentimente ca acelea de libertate sau de bucurie ce vin din subconștient ca o traiectorie transformațională. Lăsând la o parte tehnicile de execuție atât de bine stăpânite a formelor bidimensionale și a volumului în ceea ce privește sculptura ceramică, remarcăm diferitele moduri de exprimare care ne duc cu gândul la faptul că, indiferent de materialul folosit, compozițiile tematice, dar și toate creațiile în parte cu particularitățile lor distincte, ce reflectă contemplarea universului interior sau exterior al artistului, se aliniază oarecum tendințelor contemporane, totodată luându-și avânt din puterea de a visa a ființei umane.

of Fire Arts. The artist studies, researches and experiments with clay modeling on various occasions, participating in symposia, exhibitions and creative camps. Ligia resonates with the material of the earth with all its organic elements and the desire to complete it by firing. Her influences regarding the connection with decorative arts can come more or less consciously from her childhood in Tomești (Timiș, Romania), being close to everything that meant the glass industry, where both her parents worked, her father being the manager of the famous glass factory for a long time.

Regarding the transition from sculpture to the sculptural object, this occurs when artistic ceramics are given the opportunity to set up a space, relying on the simple structure and without the multiple decorative details of the form and surfaces that preserve the memory of the gestures. By changing the branch of expression or trying another stylistic way of evaluating the options for structuring the image, the sculptural ceramic object acquires the valence of the autonomous art object that becomes a complex means of visual communication.

The imprints that can be easily recognized in the expression of the experimental language from the parietal or three-dimensional compositions guide us towards the research of the form that conveys feelings such as those of freedom or joy that come from the subconscious as a transformational trajectory. Leaving aside the well-mastered execution techniques of two-dimensional forms and volume in terms of ceramic sculpture, we note the different modes of expression that lead us to think that, regardless of the material used, the thematic compositions, but also all the creations in part with their distinct particularities, which reflect the contemplation of the inner or outer universe of the artist, are somehow aligned with contemporary trends, at the same time taking inspiration from the power to dream of the human being.

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Adriana Crainic-Botez, *Arta formei*, Ed. Orator, București, 1993
2. Arnheim, Rudolf, *Arta și percepția vizuală*, Ed. Polirom, București, 2011
3. Constantin, Ion R.; Pășescu, Gheorghe, *Secretele amprentelor papilare*, Editura Național, 1996
4. Focillon, Henry, *Viața formelor*, Ed. Meridiane, București, 1995,
5. Neagu, Lucia, *Ceramica*, Ed. Monitorul Oficial, București, 2020
6. Read, Herbert, *Originile formei în artă*, Ed. Univers, București, 1971
7. Țușară, Pavel, *Brâncuși un sculptor de la răsărit*, Ed. Monitorul Oficial, București, 2020





# Daniela CATONA

## Ipostaze efemere ale ceramicii contemporane / *Ephemeral aspects of contemporary ceramics*

**Cuvinte cheie /** ceramică; conceptual; efemer; instalație; performance;

**Rezumat /** Textul de față își propune să abordeze tipuri de interacțiune neconvențională între artist și materialul ceramic. În aceste cazuri ceramica nu se mai definește doar ca obiect tridimensional cu destinații decorative și/sau utilitare, ci instrumentarul ceramic în sine devine un teritoriu de experimentare artistică. Interesul artistului pentru funcția conceptuală a operei definește însuși mediul de exprimare, acesta aflându-se adesea într-o formă reversibilă, cum este cea a lutului sau a altor mase ceramice nearse.

**Keywords /** ceramics; conceptual; ephemeral; installation; performance;

**Summary /** The present text aims to address unconventional types of interaction between the artist and the ceramic material. In these cases, ceramics is no longer defined only as a three-dimensional object with decorative and/or utilitarian purposes, the ceramic tools themselves becoming a territory of artistic experimentation. The artist's interest in the conceptual function of the work defines the medium of expression itself, which is often in a reversible form, such as clay or other unfired ceramic masses.

În arta modernă, interesul exacerbat pentru mediul de expresie care devine însăși cheia întregii opere, este prezent în creația lui Lucio Fontana încă din anii 50 ai secolului trecut. Fontana a revoluționat relația cu teritoriul de desfășurare fizică a picturii în seria *Concepte Spațiale*. Inițial, artistul avusese intenția de a se detașa de „autenticitatea corporală a picturii informale”<sup>[1]</sup>, prin tăietura care brăzdează suprafața pânzei pictate. În timp, artistul va renunța la suprafața pictată a pânzei, singurul element de intervenție fiind chiar tăietura. Efectul a fost cel de subordonare a mediului picturii, în același timp păstrându-se legătura cu spațiul din jur.<sup>[2]</sup>

În anii 60 ai secolului trecut, Piero Manzoni instrumentează diverse obiecte în relație cu aerul sau fluidele corpului său, într-o încercare de imortalizare simbolică a corporalității. Baloane de mari dimensiuni depozitează aerul respirat de artist, într-un fel de încercare disperată și totodată ironică de a forța permanența vieții.

În perioada anilor 1970, întâlnim tot mai multe situații în care opera artistică nu se mărginește a fi o formă care ocupă un spațiu clar determinat, ci este chiar actul performativ, care adesea are loc în fața unui public. Artă

In modern art, the exacerbated interest in the medium of expression, which becomes the key to the entire work, has been present in Lucio Fontana's creation since the 50s of the last century. Fontana revolutionized the relationship with the territory of physical development of painting in the *Spatial Concepts* series. Initially, the artist had intended to detach himself from the "corporeal authenticity of informal painting"<sup>[1]</sup>, through the cut that furrows the surface of the painted canvas. Over time, the artist will give up the painted surface of the canvas, the only element of intervention being the cut itself. The effect was that of subordinating the environment to the painting, while maintaining a connection with the surrounding space.<sup>[2]</sup>

In the 60s of the last century, Piero Manzoni instruments various objects in relation to the air or fluids of his body, in an attempt to symbolically immortalize corporeality. Large balloons store the air breathed by the artist, in a kind of desperate and at the same time ironic attempt to force the permanence of life.

During the 1970s, we encounter more and more situations in which the artistic work is not limited to being a form that occupies a clearly determined space, but is the performative act itself, which often takes place in front of

Changes, Performance with Drying Slip, 1972, Jim Melchert



Scores and Performances, 2013, Jim Melchert

performativă devine astfel unul din mediile predilecte de exprimare artistică de tip conceptual.

În acest context deopotrivă material dar și conceptual, mediul ceramiștilor devine un teritoriu de explorare paradoxal. Tehnologia ceramică este un domeniu cu reguli stricte, în care instrumentarul și etapele de lucru sunt respectate cu strictețe. Etapele prin care materialul ceramic se desăvârșește includ o serie de transformări care au loc într-o perioadă de timp bine delimitată. Eludarea anumitor etape tehnologice de realizare a obiectului ceramic poate compromite sau chiar rata întregul demers al ceramicii tradiționale. Ceramiștii moderni și contemporani se relaționează la realitatea acestor etape într-un mod aparte, supus uneori principiilor tehnologice, altele însă chiar provocându-le. Din punct de vedere ideatic, acest teritoriu de transgresare a tehnologiei ceramice include în mod automat o referire la arta conceptuală și la atributele spirituale ale obiectului artistic. Putem

an audience. Performance art thus becomes one of the preferred mediums of conceptual artistic expression.

In this context, both material and conceptual, the ceramists' environment becomes a paradoxical exploration territory. Ceramic technology is a field with strict rules, in which the tools and working steps are strictly respected. The stages through which the ceramic material is perfected include a series of transformations that take place in a well-defined period of time. Avoiding certain technological stages of making the ceramic object can compromise the entire process of traditional ceramics. Modern and contemporary ceramists relate to the reality of these stages in a special way, sometimes subject to technological principles, but sometimes even challenging them. From an ideational point of view, this transgressive territory of ceramic technology automatically includes a reference to conceptual art and the spiritual attributes of the artistic object. We can consider that it is a relation of



Long Distance, William Cobbing

considera că este vorba de o relaționare a filonului deschis de lucrările suprematiste ale lui Malevici, care a trasat o direcție care marchează conceptualismul ca unul din atributele artei vizuale. O diminuare a spectacolului vizual în favoarea unui minimalism care face trimitere la valoarea esenței formelor, dar și a trărilor subtile care decurg din acest proces. „Pătratul negru pe fond alb a fost prima formă de expresie a sensibilității nonobiective: pătrat = sensibilitate, fond alb + Nimicul, adică ceea ce este în afară sensibilității.”<sup>[3]</sup>

the vein opened by the Suprematist works of Malevich, who traced a direction that marks conceptualism as one of the attributes of visual art. A diminution of the visual show in favor of a minimalism that refers to the value of the essence of the forms, but also of the subtle feelings that arise from this process. "The black square on a white background was the first form of expression of non-objective sensitivity: square = sensitivity, white background + Nothing, meaning what is outside of sensitivity."<sup>[3]</sup>

Ceramica contemporană face un joc permanent între ecuațiile tehnologice prestabilite și explorarea tehnologică fondată pe atitudini experimentale. De multe ori chiar vulnerabilitatea materialului ceramic poate determina teritorii de explorare adiacente căilor tradiționale de instrumentare a materialului ceramic: jocul cu fragilitatea, cu caracteristicile materialului înainte de ardere: permeabilitate, reversibilitate, reconfigurabilitate. Un alt teritoriu este format de funcția de amprentare a materialului ceramic, în acest caz experimentele incluzând

Contemporary ceramics play a permanent game between predetermined technological equations and technological exploration based on experimental attitudes. Many times even the vulnerability of the ceramic material can determine territories of exploration adjacent to the traditional ways of instrumenting the ceramic material: playing with the fragility, with the characteristics of the material before firing: permeability, reversibility, reconfigurability. Another territory is formed by the function of imprinting the ceramic material, in this



Displacement, Nicole Seisler



Materia Prima, Karolina Gardzilewicz



Materia Prima, Karolina Gardzilewicz



Acum, Dana Catona, Galeria Galateea, 2019

factorul timp. De multe ori aceste abordări se transformă în acțiuni de tip performativ.

Atelierul de lucru al ceramiștilor devine scena spectacolului artistic, adeseori prin folosirea unor materiale care nu devin obiecte finite din punct de vedere tehnologic. Jim Melchert realizează în 1972 împreună cu Hetty Huisman o acțiune performativă în care alături de lichidul de material ceramic, barbotina, capetelor prietenilor săi. Fiecare dintre participanții la eveniment își scufunda capul în lichidul umed, rămânând în acea stare până la uscarea barbotinei, asemeni unei încercări de immortalizare a capetelor într-o sculptură vie. Mai recent, Melchert își elaborează lucrările prin reconfigurarea unor fragmente de plăci ceramice arse și apoi sparte. Obiectul rezultat se dezvăluie din punct de vedere estetic, dar totodată ne duce într-o zonă conceptuală de regândire a ceea ce considerăm a fi obiect ceramic finit. Sadashi Inuzuka este preocupat de instrumentarea materialelor ceramice în forma lor brută, nefinită. În seria *Nature of Things*, cantități enorme de masă ceramică lichidă au fost turnate pe pavimentul galeriei și lăsate să se usuce, dezvăluind vizitatorilor procesul de transformare al materialului.

Clare Twomey transformă în *Counsciousness/Conscience* spațiul galeriei într-un teritoriu al unui performance continuu, în care pașii vizitatorilor care parcurg drumul ca să poată citi etichetele lucrării distrug plăcile fragile de ceramică nearsă așezate pe paviment.

case the experiments including the time factor. Many times these approaches turn into performative actions.

The workshop of the ceramists becomes the scene of the artistic performance, often by using materials that do not become finished objects from a technological point of view. In 1972, Jim Melchert together with Hetty Huisman performs a performative action in which he joins the liquid ceramic material, the slip, to the heads of his friends. Each of the participants at the event dipped their heads in the wet liquid, remaining in that state until the slip dried, like an attempt to immortalize the heads in a living sculpture. More recently, Melchert elaborates his works by reconfiguring fragments of fired and then broken ceramic tiles. The resulting object reveals itself from an aesthetic point of view, but also takes us into a conceptual area of rethinking what we consider to be a finished ceramic object. Sadashi Inuzuka is also concerned with tooling ceramic materials in their raw, unfinished form. In the *Nature of Things* series, enormous amounts of liquid ceramic mass were poured onto the gallery floor and left to dry, revealing to visitors the transformation process of the material.

In *Counsciousness/Conscience*, Clare Twomey transforms the gallery space into a territory of a continuous performance, in which the footsteps of visitors walking along the road to read the labels of the work destroy the fragile unfired ceramic tiles placed on the pavement.

William Cobbing folosește masa maleabilă a lutului și o transformă în cadrul acțiunilor sale performative în actor principal. În lucrarea *Long Distance* alături de două figuri umane cu capetele acoperite și totodată unite, printr-un cilindru de lut. Așa cum spune și artistul, între personaje există o dorință de contact, dar și alienare. [4]

Pentru alți artiști, explorarea mediului urban devine o sursă de abordare creativă prin folosirea metodei amprentării. Nicole Seisler și Liene Bosquē<sup>[5]</sup> sunt autoarele unui proiect intitulat *City Souvenirs*, în care ceramica și calitățile legate de amprentare ale acestui mediu devin mijloace de operare concretă, dar și conceptuală. Proiectul a fost demarat în 2009 și constă în relaționarea la clădirile spațiului urban prin amprentarea, respectiv luarea negativului reliefurilor unor construcții urbane. Cu ajutorul amprentelor sunt recreate formele inițiale din material ceramic, iar acestea vor fi ulterior expuse în galerii. Proiectul este interactiv, având și un rol social, publicul fiind invitat să participe la amprentarea fragmentelor arhitectonice, transformând acțiunea într-o multiplă interacțiune cu spațiul citadin.

Într-o retorică a nostalgiei care atinge problematici legate de timp și efemeritate, Nicole Seisler plasează într-un spațiu exterior câteva sute de obiecte, mici recipiente din ceramică nearsă pe care le lasă în voia condițiilor meteorologice. În timp, ploaia și vântul modifică structura masei ceramice prin transformarea acesteia într-un praf

William Cobbing uses the malleable mass of clay and transforms it into the main actor within his performative actions. In the work *Long Distance*, he joins two human figures with their heads covered and at the same time united, through a clay cylinder. As the artist says, between the characters there is a desire for contact, but also alienation. [4]

For other artists, the exploration of the urban environment becomes a source of creative approach by using the imprinting method. Nicole Seisler and Liene Bosquē<sup>[5]</sup> are the authors of a project called *City Souvenirs*, in which ceramics and the imprinting qualities of this medium become means of concrete, but also conceptual, operation. The project was started in 2009 and consists in relating to the buildings of the urban space by imprinting, respectively taking the negative of the reliefs of some urban constructions. With the help of the fingerprints, the initial forms of ceramic material are recreated, and these will later be exhibited in the galleries. The project is interactive, having a social role as well, the public being invited to participate in the imprinting of the architectural fragments, transforming the action into a multiple interaction with the city space.

In a rhetoric of nostalgia related to time and ephemerality, Nicole Seisler places several hundred objects in an outdoor space, small unfired ceramic containers that were subjected to the weather conditions. Over time, rain and wind changed the structure of the ceramic mass by turning it into a dust that leads us to think of dissolution.



Recycle, PEND 2, Facultatea de Arte și Design, 2019

care ne duce cu gândul la disoluție. *Displacement* este un alt proiect al Nicolei Seisler, un montaj video în care artista este filmată înconjurată de suprafețe albe care se acoperă succesiv de fragmente de lut modelat și de urme ale acestuia pe suprafețele albe. Montajul conține doar scenele în care artista este filmată în mișcare, dar fără a manevra bucățile de lut, singurul element care sugerează contactul cu materialul ceramic fiind culoarea palmelor sale, devenite tot mai închise. Preocuparea artistei pentru mediul de lucru și efemeritatea acestuia revine și în acțiunile în care materialul ceramic este înlocuit de zăpadă, în instalațiile urbane din seria *Snow Growth*.

Opera Katinkăi Bock este marcată de o atitudine poetică, materializată în instalațiile sale sculpturale. Artista este preocupată de dimensiunea telurică a materialului, transformat în martor al unor transformări, cum se întâmplă în *Consolation puddles*, o instalație realizată din plăci ceramice dreptunghiulare, a căror denivelare adăpostește fiecare o anumită cantitate de apă care este lăsată să se evapore, urmele evaporării rămânând vizibile pe suprafața materialului ceramic. Majoritatea lucrărilor lui Bock sunt caracterizate de un anumit tip de dispunere a suprafețelor, adesea plăci ceramice, dar și a volumetriilor, amplasarea în spațiul expozițional fiind făcută cu o subtilitate care are la bază o atitudine poetică. Artista certifică această viziune într-un interviu, arătând că „asociază lucrările cuvintelor, și expozițiilor, textele”.<sup>[6]</sup>

Karolina Gardzilewicz se relaționează la același material natural al lutului în instalația site specific intitulată *Materia Prima*. Artista expune recipiente din lut nears de mari dimensiuni într-un spațiu natural care are legătură cu locul în care trăiește. Gândită ca o lucrare în desfășurare, *Materia prima* exploatează dimensiunea reversibilă a lutului în formula naturală și felul în care factorii ca ploaia sau vântul contribuie la revenirea la starea originală a materialului.

Recycle este un proiect realizat în cadrul proiectului PEND la Facultatea de Arte și Design din Timișoara, la inițiativa masterandei Oana Opincă. Lucrarea pune în discuție chestiuni legate de refolosirea lucrărilor considerate rebuturi sau chiar deșeuri. În prealabil a avut loc o discuție care a problematizat ceea ce înseamnă pentru fiecare lucrările vechi și cum se raportează la ele.

A fost un proiect performativ în care studenții au distrus lucrări considerate a fi inutilizabile și ale căror resturi le-au reconfigurat, acțiunea fiind documentată și video. Proiectul a avut un fundament conceptual atât prin problematizarea ideii de reciclare a lucrărilor, stimulând ideile legate de sustenabilitate, cât și prin faptul că rămas

*Displacement* is another project by Nicole Seisler, a video film where the artist is filmed surrounded by white surfaces that are successively covered with fragments of modeled clay and traces on the white surfaces. The film montage contains only the scenes in which the artist is filmed in motion, the only element that suggests contact with the ceramic material being the color of her palms, which have become increasingly dark. The artist's concern for the working environment and its ephemerality also returns in the actions where the ceramic material is replaced by snow, in the urban installations from the *Snow Growth* series.

Katinka Bock's work is marked by a poetic attitude, materialized in her sculptural installations. The artist is concerned with the telluric dimension of the material, transformed into a witness of some transformations, as happens in *Consolation puddles*, an installation made of rectangular ceramic plates, the unevenness of which each houses a certain amount of water that is allowed to evaporate, the traces of evaporation remaining visible on the surface of the ceramic material. Most of Bock's works are characterized by a certain type of arrangement of surfaces, often ceramic tiles, but also of volumes, the placement in the exhibition. The artist certifies this vision in an interview, showing that she "associates works with words, and exhibitions, texts".<sup>[6]</sup>

Karolina Gardzilewicz relates to the same natural clay material in the site-specific installation titled *Materia Prima*. The artist exhibits large unfired clay containers in a natural space that is related to the place where she lives. Conceived as a work in progress, *Materia prima* exploits the reversible dimension of clay in its natural formula and the way in which factors such as rain or wind contribute to the return of the material to its original state.

Recycle is a project carried out within the PEND project at the Faculty of Arts and Design in Timisoara, at the initiative of master's student Oana Opincă. The project discusses issues related to the reuse of works considered waste or even waste. Beforehand, there was a discussion that problematized what the old works mean for the students and how they relate to them.

Then the destroyed works considered unusable were reconfigured, the action being documented on video. The project had a conceptual foundation both by problematizing the idea of recycling the works, stimulating ideas related to sustainability, and by the fact that it remained open, questioning the relationship

deschis, punând în discuție relația dintre efemeritatea și durabilitatea actului artistic.

În creația personală sunt preocupată de subiectul relației dintre efemeritatea și durabilitatea materialului ceramic prin explorări care ating adeseori un substrat poetic. Lucrarea intitulată '*acum*' este o lucrare în care repetiția cuvântului din titlu, *acum*, scris din litere ceramice, devine un element conceptual cu valențe paradoxale și chiar inefabile. Lucrarea este fondată pe contrastul dintre acțiunea de a modela spontan literele și încremenirea acestui gest prin materialul ceramic, rezultatul fiind o pletoară care amintește de caracterul paradoxal al timpului.

În fiecare din lucrările prezentate mai sus întâlnim această relaționare, alături de balansul dintre partea conceptuală și cea palpabilă, a materialității operei artistice. Așa cum spune și Beuys, este vorba de a traduce gândul în acțiune și acțiunea în obiect<sup>[7]</sup>, efemeritatea operei fiind o constantă a acestui circuit complex.

between the ephemerality and the durability of the artistic act.

In my personal creation, I am preoccupied with the subject of the relationship between the ephemerality and durability of the ceramic material through explorations that often reach a poetic substratum. The work entitled '*now*' is a work in which the repetition of the word in the title, *now*, written in ceramic letters, becomes a conceptual element with paradoxical and even ineffable valences. The work is based on the contrast between the act of spontaneously shaping the letters and the freezing of this gesture through the ceramic material, the result being a plethora that recalls the paradoxical character of time.

In each of the works presented above, we find the balance between the conceptual and the tangible part of the materiality of the artistic work. As Beuys says, it is about *translating thought into action and action into object*<sup>[7]</sup>, the ephemerality of the work being a constant of this complex circuit.

## NOTE / END NOTES

- [1] Anthony White, *Industrial Painting's Utopias: Lucio Fontana's "Expectations"*, 2008, pg. 105.
- [2] *Idem*, pg. 108.
- [3] *Avangarda artistică a secolului XX*, Mario de Micheli, Editura Meridiane, București, 1968, pg. 344.
- [4] <https://www.stirworld.com/see-features-the-performative-clay-works-of-william-cobbing>
- [5] <https://citysouvenirs.wordpress.com>
- [6] <https://www.art-agenda.com/features/240706/katinka-bock-s-smog>
- [7] Beuys, *interview with Willoughby Sharp*, 1969, in Kuoni, ed., 1990, p.92, apud Joseph Beuys, *Actions, Vitriens, Environments, The Menil Collection*, Houston, 2005.

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Beuys, Joseph, *Actions, Vitriens, Environments, The Menil Collection*, Houston, 2005.
2. Greenhalgh, Paul, *Ceramic Art and Civilization*, Bloomsbury Visual Arts, London 2021.
3. Micheli, de, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968.
4. White, Anthony, *Industrial Painting's Utopias: Lucio Fontana's "Expectations"*, MIT Press Massachusetts 2008
5. <https://art.washington.edu/news/2016/03/28/directions-cloud-crowd>
6. <http://jimmelchert.com/artwork/>
7. <https://citysouvenirs.wordpress.com>
8. <https://www.art-agenda.com/features/240706/katinka-bock-s-smog>
9. [http://www.claretwomey.com/projects\\_-\\_consciousnessconscience.html](http://www.claretwomey.com/projects_-_consciousnessconscience.html)



# Cristina DAJU, Smaranda Sabina MOLDOVAN

Ciclicitate în creație – Din stradă în galerie,  
din galerie în stradă / *Cyclicity in Creation -  
From Street to Gallery, from Gallery to Street*

**Cuvinte cheie /** decontextualizare; apropiere; galerie; artă stradală; recontextualizare; hybridreadymade;

**Rezumat /** În orice fel am vorbi despre artă, problematica acesteia presupune un anumit nivel de ambiguitate. Ambiguitatea este dată de dihotomia prin care este privită: prin stratul iconografic și cel conceptual. Acestea fiind spuse, putem considera că va fi dificil să menținem o obiectivitate absolută pe parcursul cercetării.

Lucrarea își propune să abordeze ciclicitatea mediilor, a contextului și a obiectelor în arta contemporană, ca subiect recurent încă de la opera lui Duchamp. Aceste chestiuni ale artei contemporane cu încercările sale din trecutul recent sunt relevante în România, deoarece ridică întrebări legate de decontextualizare și recontextualizare, sau mai degrabă poziția artistului de a decide ce devine obiect artistic și ce nu.

Începutul cercetării a fost influențat de călătoria autorilor la Barcelona în primăvara anului 2021 și de dialogul acestora pe marginea unor evenimente trecute, cum ar fi expoziția cadrelor didactice ale Facultății de Arte și Design, Universitatea de Vest din Timișoara, intitulată Anexa.5.1. la Galeria Helios în 2019.

**Keywords /** decontextualization; appropriation; gallery; street art; recontextualization; hybridreadymade;

**Summary /** In any way we talk about art, we can say that we can talk about a certain level of ambiguity. Ambiguity is given by the dichotomy through which it is seen: through the iconographic and the conceptual layer. That said, we can consider that it will be difficult for us to maintain absolute objectivity during the research. This paper aims to address the cyclicity of mediums, context and objects in contemporary art as a recurring topic since Duchamp's work. These matters of contemporary art with its trials in the recent past are relevant in Romania because they raise questions related to decontextualization and recontextualization, or rather the artist's position to decide what becomes an artistic object and what not.

The beginning of the research was influenced by the author's visit to Barcelona in the spring of 2021 and their dialogue on past events such as the exhibition of the Faculty of Arts and Design's staff members, West University of Timisoara, entitled Anexa.5.1. at the Helios Gallery in 2019.

## Introducere

Termenul de *ciclicitate* implică mai multe semnificații. El poate fi înțeles pornind de la semnificația sistemului, a structurii, a configurației interne sau prin intermediul ariei sale semantice. Prin alăturarea cuvântului *creație*, titlul primește în mod evident un câmp semantic mai larg, evidențiind aspectul totalitar al artelor contemporane de astăzi. Acest aspect își are rădăcinile în discursul lui Joseph Beuys, care a afirmat că arta nu poate porni decât din interdisciplinaritatea cu alte domenii precum cel social, economic, politic. (*Joseph Beuys: Interviu cu Frans Haks (1976)*, n.red.) Drept urmare, menționăm că totalitatea creației nu trebuie înțeleasă ca un bloc, un întreg indivizibil, ci la rândul ei este alcătuită din părți care formează sisteme și ale căror transformări au loc din interior, fără a depăși limitele sistemului. Creația prin creație devine o structură a structurii, ca în teoria *Gestalt*-ului. Această cercetare își propune să continue o parte internă a creației, și anume ciclicitatea acesteia. Pe măsură ce problemele de ciclicitate în creație se adâncesc, domeniul nostru de cercetare își îndreaptă atenția către procesul de obținere a materialelor din

## Introduction

The term *cyclicity* implies several meanings. It can be understood starting from the meaning of the system, structure, internal configuration or through its semantic area. By joining the word *creation* it obviously receives a wider semantic field. This title is intended to highlight the totalitarian aspect of contemporary arts today. This aspect has its roots in Joseph Beuys' speech in which he stated that art can only start in interdisciplinarity with other fields such as social, economic, political. (*Joseph Beuys: Interview With Frans Haks (1976)*, n.d.) We must mention that the totality of creation must not be understood as a block, an indivisible whole, but in its turn is made up of parts that form systems and whose transformations take place from within, without exceeding the boundaries of the system. Creation through its creation becomes a structure of structure as in *Gestalt* theory. This research aims to continue an internal part of creation, namely its cyclicity. As the problems of cyclicity in creation deepen, our research field turns its attention to the process of obtaining materials from social

mediile sociale, în vederea actului creativ. Acesta implică adesea intervenția cunoscută sub numele de decontextualizare. Propunem o abordare mai amplă în ceea ce privește acest proces și o privim nu doar în termeni de obiecte găsite, ci și de obiecte artistice care sunt decontextualizate și primesc un nou sens, precum *L.H.O.O.Q* sau *Fântâna* de Marcel Duchamp. Alte exemple de decontextualizare se pot referi la poemele dadaiste precum *Die Blume Anna: Die neue Anna Blume*, Kurt Schwitters, unde poemul este reprezentat printr-o pictogramă vizuală, litera germană I, fiind o literă decontextualizată. (Duchamp, 2021)

Așadar, subtitlul ales aparține cercetării vizate, referindu-se nu doar la obiectele brute care devin obiecte artistice și apoi, prin expunere și contemplare, obiecte estetice, ci și la alte obiecte artistice și estetice care devin obiecte brute, material de creație. (Niță, 2016)

Recontextualizarea explorează capacitățile semnificative ale aceluiași obiect sau imagine, dar semnificațiile sale pot fi adesea conflictuale. Eșantionarea unei imagini pentru a o folosi ca material pentru crearea unei opere de artă poate fi privită pe etape; în prima etapă se regăsește în zona decontextualizării prin izolarea acesteia din contextul său predefinit. În etapa intermediară se regăsește în procesul de lucru al artistului, în zona de nedefinit, de non-artă, în care există posibilitatea de a o redefini în multiple moduri. Ultimul său stadiu, care constă din introducerea sa într-un nou context, coincide cu modificarea sau atribuirea unui nou sens și a unei noi semnificații. Andy Warhol extrage imagini preexistente din realitatea urbană și comercială imediată, cum ar fi *Conservele de supă Campbell* sau *Cutiile Brillo*, și le introduce în galeria de artă; ideea de imagine cotidiană se regăsește în opera de artă a lui Banksy, *Show Me the Monet*, înclinată spre o parodie a tabloului *Water Lilies* al lui Monet, prin copierea acestuia și includerea cărucioarelor de supermarket și a unui con de trafic pe jumătate scufundat în lac. *Show Me the Monet* face parte din seria de picturi *Crude Oil*, care reprezintă un remix al unor opere de artă iconice. Adrian Villar Rojas, în instalația sa complexă și amplă *The Theater of Disappearance*, construită în relație contextuală cu spațiul de la The Geffen Contemporary at MOCA, creează un nou mediu folosind materiale rămase din alte proiecte din diferite părți ale lumii, reciclându-le într-o nouă artă: lemn pietrificat din Torino, coloane stratificate din Sharjah și matrice de silicon din Istanbul, devenind, de exemplu, o *Roată de bicicletă* corodată

environments in the view of the creative act. This creative act often involves the intervention known as decontextualization. We propose a wider approach regarding this procedure, and look at it not only as in terms of found objects but also as artistic objects that are decontextualized and receive a new meaning as *L.H.O.O.Q* or *The Fountain* by Marcel Duchamp. Other examples of decontextualization may refer to dadaist poems such *Die Blume Anna: Die neue Anna Blume*, Kurt Schwitters, where the poem represented by a visual icon, the German letter I, is a decontextualized letter. (Duchamp, 2021)

So the chosen subtitle belongs to the targeted research, not only referring to raw objects becoming artistic objects and then by exhibiting and contemplating them as aesthetic objects, but also to other artistic and aesthetic objects that are becoming raw objects, material for creation. (Niță, 2016)

Recontextualization explores significant capabilities of the same object or image, but its meanings can often be conflicted. Sampling an image for using it as a material for creating an artwork can be viewed on stages; in the first stage it's found in the area of decontextualization by isolating it from its predefined context. In the intermediate stage it can be found in the working process of the artist, in the area of undefined, of non-art, in which there exists the possibility of redefining it in multiple ways. Its last stage, which consists of introducing it in a new context, coincides with altering or assigning a new meaning and significance. Andy Warhol extracts preexisting images from the immediate urban and commercial reality of *Campbell Soup Cans* or *Brillo Boxes*, and makes their way into the art gallery; the idea of everyday image is found in Banksy's artwork *Show Me the Monet*, leaning towards a parody of Monet's *Water Lilies*, by copying it and including supermarket trolleys and a traffic cone half submerged in the lake. *Show Me the Monet* is part of the *Crude Oil* series of paintings which is a remix of iconic works of art. Adrian Villar Rojas in his complex and wide installation *The Theater of Disappearance*, constructed in contextual relation with the space at The Geffen Contemporary at MOCA, creates a new medium by using leftover materials from other projects in different parts of the world, recycling them into a new art: petrified wood from Turin, stratified columns from Sharjah, and silicone molds from Istanbul, becoming for example a corroded *Bicycle Wheel* of Duchamp which seems

după Duchamp, care pare a fi extrasă din adâncurile mării, plasată pentru păstrare într-o vitrină frigorifică. Toate acestea sunt destinate unei noi vieți prin călătoria de la artă la non-artă și din nou spre artă, consolidând relația dintre ceea ce este temporar, impermanent și acordarea de valori și semnificații nepieritoare lumii din jurul nostru. (Adrián Villar Rojas: *The Theater of Disappearance*, s.n.) Din perspectiva faptului că delimitările dintre artă și non-artă sunt atât de flexibile, pe cât intenționează artistul să fie, filosoful Morris Weitz a afirmat că trăsăturile evidențiate ale artei pot fi atribuite lucrurilor considerate non-artă. (Goldblatt et al., 2017)

Arta stradală a devenit o parte a culturii de masă, a culturii populare. Primind din ce în ce mai multă atenție din partea pieței de artă, a lumii artei și a instituțiilor de artă contemporană, ea s-a dezvoltat progresiv, evoluția sa continuând și astăzi. Lucrările artiștilor de pe scena artei stradale au fost apoi preluate și expuse în muzee, galerii și chiar scoase la licitație. Unii artiști au fost comisionați pentru crea proiecte artistice la scară monumentală. În același timp, documentarea fotografică la scară largă a operelor stradale și circulația imaginilor online pe rețelele de socializare au oferit artiștilor un potențial public global. În anii 1970, stilul graffiti bazat pe litere a explodat ca mișcare pe trenurile de metrou din New York. Subculturile graffiti s-au dezvoltat la mijlocul anilor 1980 în numeroase centre urbane din întreaga lume. Etichetele graffiti se bazează de obicei pe literele alfabetului și sunt considerate acronimul sau semnătura unui scriitor/artist graffiti. Pe de altă parte, picturile murale derivate din graffiti sunt opere de artă mai complexe, care încorporează adesea elemente picturale și redarea tridimensională a formelor textuale. Prin procesul de transformare prin abstractizare, fiecare tag de graffiti devine o imagine vizuală individuală.

Un atribut important și esențial al graffiti-ului, în primul rând al etichetei, este stăpânirea cunoștințelor și a mișcărilor de desen care implică viteză și fluiditate. Sistemul de semnături graffiti se dezvoltă într-un context social strâns legat de cultura pop, de criminalitate, de nevoia de a ieși în evidență și de a urca pe scara socială prin faima anonimului/acronimului care nu oferă prea multe informații despre artistul în cauză. Este un instrument de creare și negociere a identității vizuale pentru indivizi, ca apartenență socială. Există, de asemenea, o relație destul de tensionată între

to be extracted from the depths of the sea, placed for safekeeping into a refrigerated display case. They are all destined to a new life through the journey from art to non-art and again towards art, strengthening the relation between what is temporary, impermanent and granting imperishable values and meanings to the world around us. (Adrián Villar Rojas: *The Theater of Disappearance*, n.d.) From the perspective of the fact that the boundaries between art and non-art are as flexible as the artist intends to be, the philosopher Morris Weitz stated that the art highlights can be attributed to things considered non-art. (Goldblatt et al., 2017)

Street art has become part of mass culture, popular culture. Receiving more and more attention from the art market, the art world and contemporary art institutions, it developed progressively, its development continues even today. The works of artists from the street art scene were then taken over and exhibited in museums, galleries, and even auctioned. Some artists were proposed to create projects on a monumental scale. At the same time, the large-scale photographic documentation of street works and the circulation of online images on social media provided artists with a potential global audience. In the 1970s, the letter-based graffiti style exploded as a movement on subway trains in New York. Graffiti subcultures developed in the mid-1980s numerous urban centers around the world. Graffiti tags are usually based on letters of the alphabet and are considered the acronym or signature of a graffiti writer/artist. On the other hand, murals derived from graffiti are more complex works of art, often incorporating pictorial elements and the three-dimensional rendering of textual forms. Through the process of transformation by abstraction each graffiti tag becomes an individual visual image.

An important and essential attribute of graffiti, predominantly of etiquette, is the mastery of knowledge and drawing movements that involve speed and fluidity. The graffiti signature system develops in a tight social context related to pop culture, crime, the need to stand out and climb the social ladder through the fame of anonymity/acronym which did not offer much information about the artist in question. It is a tool to create and negotiate visual identity for individuals as social belonging. There is also a rather tense relationship between the graffiti



cultura graffiti și relația acesteia cu centrele legitime, cum ar fi muzeele și galeriile, tocmai din cauza istoriei sale de ilegalitate. În timp ce subculturile graffiti bazate pe litere și text continuă să prospere și astăzi, se poate observa o creștere a practicilor internaționale de artă stradală. Astfel, din punct de vedere urban, atunci când rolul picturii ca artă publică este ajustat la nevoile sociale, apare arta stradală. Spre deosebire de graffiti-ul tradițional, arta stradală folosește predominant figurativul, *lizibilul* și o relevanță socio-politică, comunică artistic cu cetățenii, integrează și modelează structura unui oraș. Ubicuitatea copleșitoare a acestor genuri de artă coexistente confirmă faptul că pictura urbană este o mișcare artistică a secolului XXI prin excelență.

#### Metode de cercetare

Cercetarea artei stradale ca domeniu relativ nou în arta contemporană se bazează pe noțiunea de *lume a artei* a sociologului american Howard S. Becker ca punct de plecare central. Astfel, încercăm să caracterizăm arta stradală prin studierea și participarea la interacțiunea zilnică dintre artiști, galeriști, colecționari, critici, curatori, bloggeri și pasionați de artă stradală care alcătuiesc mediul social sau lumea artei stradale, în care sensul termenului de artă stradală este dezvoltat continuu, ne vom concentra pe propria cercetare artistică și vizuală folosind ca instrumente metodologice experimentul și cercetarea empirică. (Becker, 2008).

Artă activistă reflectă și cuprinde evoluții estetice, sociopolitice și tehnologice care au încercat să pună sub semnul întrebării limitele convenționale și scara socială a culturii, așa cum sunt definite de cei aflați la putere. (Graf, 2022). Imaginile stradale pot fi, de asemenea, încorporate în arta activistă și au conotații de temporalitate și un concept bine definit. Fie că este vorba de un manifest intenționat sau de o imagine declarativă, se presupune că aceasta există pentru o perioadă limitată de timp. Mostrele recontextualizate ale imaginii de artă stradală pot fi urmărite mai des de-a lungul timpului în operele de artă expuse în muzee, galerii, târguri de artă etc.

"Prin intermediul metodologiilor și din cauza multiplelor schimbări de paradigme interpretative în artele creative, ar putea exista o diferență ce creează tensiune, între rezultatele creative și cele reflexive în cadrul practicii. Practica, privită ca mod de cercetare, este identificată ca un instrument "generator". " (Feyerabend, n.red.)

culture and its relationship with legitimate centers such as museums and galleries, precisely because of its history of illegality. While the graffiti subcultures based on letters and text continue to thrive today, one can see an increase in international street art practices. Thus, from an urban point of view, when the role of painting as public art is adjusted to social needs, street art appears. Unlike traditional graffiti, street art predominantly uses figurative, the *readable*, and a socio-political relevance, it communicates artistically with citizens, it integrates and shapes the structure of a city. The overwhelming ubiquity of these coexisting genres of art confirms that urban painting is a quintessential art movement of the 21st century.

#### Research Methods

The investigation of street art as a relatively new field in contemporary art is based on the notion of the *art world* by the American sociologist Howard S. Becker as a central starting point. Thus, we try to characterize street art by studying and participating in the daily interaction between artists, gallery owners, collectors, critics, curators, bloggers and street art enthusiasts who make up the social environment or the world of street art, in which the meaning of the term street art is continuously revealed, we will focus on our own artistic and visual research using as methodological tools the experiment and empirical research. (Becker, 2008).

Activist art mirrors and comprises aesthetic, sociopolitical, and technological developments that have attempted to call into question the conventional boundaries and social scale of culture as defined by those in power. (Graf, 2022). Street imagery can also be incorporated in activist art and has temporality connotations and a well defined concept. Either intentional manifesto or statement image, it is assumed to exist for a limited period of time. Re-contextualized samples of street art imagery can be traced more often over time in artworks flowing in museums, galleries, art fairs etc.

"Through the methodologies and because of multiple shifts of interpretive paradigms in the creative arts, there could be a difference, creating tension, between the creative and reflective outcomes within the practice. Practice as research is identified as a 'generating' instrument. " (Feyerabend, n.d.)

Imagistica protestelor poate fi subiectul unei referințe improprii ca artă de protest. Deși este un mijloc tradițional de comunicare, având scopul clar de a transmite un mesaj, de a informa, de a convinge, de a exprima, este o formă de disidență, care necesită resurse financiare reduse, luând deseori, prin tehnicile sale, forma performance-ului, a artei stradale și a graffiti-ului. Oportunitatea așa-numitei arte de protest rezidă în instrumentul care acționează pentru a crește conștiința socială, operează eficient și dezvoltă rețele folosind semne, bannere și texte pentru a afișa și transmite un anumit mesaj și crez. (Chaffee, 1993). De obicei, aceste lucrări nu sunt create sau deținute de o singură persoană, tendința lor caracteristică este de a fi colective și răspândite pe scară largă pentru ca mesajul să fie popularizat. O altă trăsătură este condiția lor efemeră, care se referă la faptul că sunt de folosință limitată și portabile sau, în cazul graffiti-ului, pot fi acoperite cu o nouă vopsea. Unele dintre rezultatele artei de protest pot fi asociate cu artiști vizuali, însă majoritatea materialelor imagistice emise nu necesită elementele de bază ale unei pregătiri profesionale. Scopul este acela de a ajunge la un public larg și la popularitate, iar din acest motiv imaginile artei de protest se sustrag instituțiilor de artă consacrate.

Obiectele ready-made pot crea viziuni alternative asupra obiectelor obișnuite care ne înconjoară și care fac parte din spațiul și contextul nostru cotidian. După epoca lui Duchamp, observăm că istoria artei ce a urmat, a fost alcătuită din relansări și inovații care au ca bază continuitatea, o secvență de reevaluare a valorilor în direcția supra-gândirii. Deconstrucția obiectelor comune, pentru a fi transformate în obiecte ready-made, poate fi văzută ca o metodologie similară martirajului. Linia de demarcație dintre instalație și ready-made devine din ce în ce mai fină, mai ales atunci când instalațiile sunt realizate din obiecte ready-made care sunt combinate cu alte medii și sfârșesc prin a forma un nou tip de produs artistic hibrid. (Derado, 2023) Acest lucru este demn de menționat, deoarece lucrările Smarandei Moldovan ar putea fi etichetate ca atare.

#### Din stradă în galerie

Contextul imaginii-sursă s-a format în cadrul protestelor din România începând cu anul 2017 împotriva corupției guvernului; majoritatea protestatarilor fiind tineri, s-a creat un bagaj

The imagery of protests can be the subject of improper reference as protest art. Although it is a traditional means of communication, having the clear purpose of sending a message, inform, persuade, express, it is a form of dissent, which requires low financial resources, often taking the shape of performance, street art and graffiti through its techniques. The opportunity of so called protest art resides in its tool which acts to raise social consciousness, operate efficiently and develop networks using signs, banners, and text to display and transmit a particular message and creed. (Chaffee, 1993). Usually these works are not authored or owned by one person, their characteristic tendency is to be collective and widely spread in order for the message to be conveyed to a large number of the population. Another feature is their ephemeral condition, which is about being disposable and portable, or in case of the graffiti, it can be covered by a new paint. Some of the protest art outcomes can be associated with visual artists, but most of the imagery materials issued do not require the basics of a professional training. The purpose of it is to reach a wide audience and popularity, and for this reason the protest art imagery evades the established art institutions.

Ready-made objects can create alternative views on the usual objects that surround us and are part of our normal space and context. After the Duchamp's era we notice that the following art history was made up of revivals and innovations that are backgrounded in continuation, a sequence of reevaluation of values with and added overthinking direction. The deconstruction of common objects, in order to be transformed as a ready-made object can be seen as a methodology similar to martyrism. The line between installations and ready-mades is becoming more soft, especially when the installations are made out of ready-made objects that are combined with other mediums and end up to form a new type of hybrid artistic product. (Derado, 2023) This is worth mentioning as the work of Smaranda Moldovan could be labeled as such.

#### From Street to Gallery

The context of the source image was shaped in Romanian protests starting in 2017 against the corruption of the government, the majority of protesters were young, so a particular baggage

particular de imagine-manifest, care a apărut simultan în diferite orașe din România. În primele luni ale anului 2017 a apărut textul nuanțat ironic *loc de oftat* în spațiul public, pe zidurile cladirilor din Timișoara, Brașov, București, Ploiești, Pașcani etc. Cuvintele *loc de oftat*, pot fi considerate ca o versiune extinsă a originalului *The Bridge of Sighs*, regăsit ca motiv în poezii, legende, arhitectură din Veneția, Oxford, Cambridge, dezvoltând noi semnificații în funcție de amplasarea sa în spațiul public, urban, conectate în cadrele protestelor, cu conotațiile instituționale cărora li se adresa. Aceste proteste au continuat sporadic până în 2019, când semnele și imagistica sa au devenit deja o priveliște familiară, încorporată astfel în cultura stradală.

Cercetarea vizuală, folosind orice text, însemn sau graffiti din Timișoara ca resursă, ca o realitate urbană imediată, cea pe lângă care oamenii trec zilnic, conduce la abordarea unor studii și teme dezvoltate împreună cu studenții prin documentarea unor mostre și fragmente de artă stradală prin fotografiere și apoi prin transpunerea lor în contextul intim al pânzei sau hârtiei, recompunând și interiorizând imaginea prin redesenare sau șablon. Aceste rezultate ale cercetării conduc la abordarea lucrării artistice *Loc de oftat*, prin eșantionarea inscripției de pe peretele public și transferarea ei pe pânza albă, destinată a fi expusă în interiorul instituției, respectiv galeria de artă.

#### **Din galerie în stradă**

Punctul de cotitură în dezvoltarea conceptului de galerie ce reasează un obiect la locul său, în acest caz străzile Barcelonei, a fost decisiv pentru faptul că nici un mediu nu era suficient de puternic pentru a reda sentimentul din acel moment, și anume senzația plimbării nocturne pe străzile orașului catalan. Forța momentului constă în imposibilitatea de reproducere a faptului în sine, astfel încât întoarcerea la desen a fost necesară. Pentru a crea o cale spre desen, intervenția unui alt mediu era potrivită: fotografia. Conceptul operează cu analogii, deoarece conștiința se mișcă în timp având un caracter ambivalent: se mișcă și în același timp rămâne nemișcată într-o paralizie a minții.

Experimentul a constat în a merge pe străzile unui cartier din Barcelona, în luna mai 2021, și a trăi atmosfera locului. În această plimbare, a fost observată pe stradă o grămadă de deșeuri, iar printre obiecte se afla un anumit tub. Artista l-a luat și și-a continuat călătoria cu acest obiect, purtând

of manifest-image was created, which appeared simultaneously in different Romanian cities. In the first few months of 2017 emerged the ironically nuanced text *loc de oftat* (*place of sigh*) in public space, on the walls of Timișoara, Brașov, București, Ploiești, Pașcani, etc. The words *place of sigh*, can be considered as an extended version of the original *The Bridge of Sighs*, found as a motif in poems, legends, architecture in Venice, Oxford, Cambridge, develops new branches of meanings depending on its location in public, urban space, connected in the frames of the protests, with the institutional connotations to which it was addressed. These protests continued sporadically until 2019, when its signs and imagery became already a familiar sight, thus incorporated in street culture.

Visual research, using any text, insignia or graffiti from Timisoara as a resource, as an immediate urban reality, the one people are passing nearby everyday, lead to approach studies and topics developed with students by documenting samples of street art fragments thorough photography and then transposing them in the intimate context of canvas or paper, recomposing and internalize the image by redesigning or stenciling it. These research outcomes lead to the approach of the artwork *Loc de oftat*, by sampling the inscription from the public wall and transferring it on the white canvas, intended to be exhibited in the interior of the institution, namely the art gallery.

#### **From Gallery to Street**

The turning point in developing the concept of the gallery rendering an object back to its place, in this case the streets of Barcelona, was decisive for the fact that no medium was powerful enough to bring back the feeling of wandering on the streets at night at that time. The power lies in the impossibility of reproducibility of the fact, so the return to drawing was necessary. In order to create a path to drawing, the intervention of another medium was suitable: photography. The concept operated analogues as the consciousness moves in time having an ambivalent character: moving and yet staying still in a mind paralysis at the same time.

The experiment consisted in walking by the streets of a local neighborhood in Barcelona, in May 2021, and feeling the atmosphere of the place. At one point there was a pile of trash and among the objects there was a specific tube. The artist took it and continued her journey on the street with the object,

conversații despre artă, rolul artei în societate și viitorul artei. Titlul obiectului provine de la fraza folosită de chelnerul care a servit cina în acea seară și care întreba constant: "Todo bien?".

Obiectul este legat de sfera conceptuală și nu este doar un ready-made în sine, deși autoarea a continuat să pună în discuție rolul artistului ca și creator în relația cu pictura, sculptura și spațiul expozițional. Cu toate acestea, ea s-a apropiat de folosirea ready-made-ului prin intermediul fotografiei, imortalizând obiecte cotidiene pe care nu mai dorea să le păstreze, cum ar fi tuburi vechi, doar pentru a le salva memoria înainte de a le arunca. Obiectul *Todos bien* a fost lăsat în Barcelona pe balconul apartamentului închiriat și probabil că a fost aruncat ulterior la gunoi. Obiectul a fost poate, din nou abandonat pe străzi. Nu a fost niciodată expus.

Procesul apare ca o combinație dintre fotografie și ready-made-uri asistate care pot fi legate de *Roata de bicicletă* a lui Duchamp și un fel de *trash art* straniu combinat cu desene din memorie bazate pe intuiție.

Rezultatele pot fi observate în cele două studii de caz prezentate mai jos: *Loc de oftat* de Cristina Daju și *Obiect din Barcelona* sau *Todos Bien* de Smaranda Moldovan.

#### **Rezultate**

##### ***Loc de oftat de Cristina Daju***

Lucrarea *Loc de oftat* de Cristina Daju (Foto 1) a fost expusă în 2019, la Galeria Helios din Timișoara, în cadrul expoziției de grup *Anexa 5.1*.

Chiar dacă tendința conceptului de a sugera ironie a fost prezentă, mesajul nu a fost perceput neapărat ca o critică instituțională care se referea la faptul că Uniunea Artiștilor Plastici din Timișoara, de care aparține Galeria Helios, s-a confruntat cu probleme dificile, devenite publice la vremea respectivă, privind managementul defectuos al fostei conduceri. În acest caz, procesul artistic al lucrării *Loc de oftat* are o relevanță accentuată, mai degrabă decât lucrarea finală recontextualizată, care aproape că generează o funcție performativă și propune un nou proces.

De la eșantionarea textului prin fotografie, aspect echivalent al decontextualizării sale, lucrarea a parcurs mai multe etape de la printare, decupare, editare și transpunerea șablonului cu spray pe pânza

having conversations about art, the role of art in society and the future of art. The title of the object derives from the phrase used by the waiter serving the dinner that night and that he would constantly ask: "Todo bien?".

The object is related to the conceptual sphere and not just being a ready-made per se, though the artist did continue to question the role of the artist as a creator in the relation with painting and sculpture and with the exhibition spaces. She did, however, come close to creating ready-mades with photography in which she combined everyday objects she no longer wanted to keep, such as old tubes, just to save their memory before discarding them. The object *Todos bien* was left in Barcelona on the balcony of her rented apartment and was probably later thrown in the trash. The object was maybe, again, abandoned on the streets. It was never exhibited.

The process emerges as a combination of photography, assisted ready-mades that can be related to Duchamp's *Bicycle Wheel* and a strange sort of *trash art* combined with intuitive based memory drawings.

The results can be seen in the two study cases presented below : *Loc de oftat* by Cristina Daju and *Object from Barcelona* or *Todos Bien* by Smaranda Moldovan.

#### **Results**

##### ***Loc de oftat by Cristina Daju***

The artwork *Loc de oftat* by Cristina Daju (Photo 1) was exhibited in 2019, at Helios Gallery from Timisoara, in the group exhibition named *Anexa 5.1*.

Even though the tendency of the concept to suggest irony was present, the message was not necessarily perceived as an institutional critique which addressed to the fact that, the Artists Union of Timisoara branch, to which Helios Gallery belongs, had confronted difficulty issues which became public at the time, concerning former management's faulty leadership. The artistic process of the work *Loc de oftat* has an enhanced relevance in this case, rather than the recontextualized final artwork, which almost generates a performative function and proposes a new process.

From sampling the text by photography, the equivalent aspect of its decontextualization, it browsed a number of work stages from printing, cut out, adjust, and stencil transposition with



albă. Fiind prezentă în interiorul unei galerii, pictura se adresează unui public restrâns, urmărind să transmită mesajul în cheie ironică, dar în esență să ridice întrebări despre relația artistului cu instituțiile din lumea artei despre care se presupune că au rolul de a susține drepturile acestora.

În această etapă, recontextualizarea imaginii sursă în scopul creării unei noi obiectivări, contribuie la o alterare a sensului, pentru că un rezultat al protestelor de stradă cu caracter politic infiltrat în interiorul unei instituții de artă, pune în discuție tocmai această relație. Inscripția a devenit astfel mobilă, nu prin multiplicare, ci prin capacitatea sa de a se deplasa; pânza poate fi plasată în expoziții organizate de diverse instituții, reflectând dificultățile acestora prin indicativul că fiecare dintre aceste entități poate deveni, la rândul său, un loc de oftat. Lucrarea lasă loc interpretărilor conflictuale, deoarece ridică implicit întrebarea dacă pânza este locul de oftat pentru artist în relația sa cu arta. Astfel, prin caracterul mobil, semnificația sa devine versatilă, folosind strategia artistică de împrumut intenționat, reciclare, eșantionare, alterare a imaginilor preexistente și a ideilor sale.

#### **Obiect din Barcelona sau Todos Bien de Smaranda Moldovan**

Dacă primul caz arată că relația dintre realitatea străzii și galeria de artă este reciprocă, cel de-al doilea încearcă să dezvăluie modul în care se desfășoară procesul în revers, dinspre galerie spre stradă. Artiștii moderni lucrează în contextul așa-numitei comunități *Street Art*. Diferența dintre galerie și arta stradală este că ceea ce este pe stradă tinde să fie văzut ca fiind mai viu, mai real, și nu `o simplă copie a trecutului mort` (Grois, 2008, 25). Ca în orice mișcare artistică, există o provocare pentru o contramișcare. În cazul Smarandei Moldovan, ea încearcă să insereze ca subiectivă și unilaterală lucrarea dezvoltată în Barcelona, sub titlul *Todos Bien*. (Foto 2,3) Această decizie provine din conversațiile care au avut loc cu Cristina Daju, în prezența obiectului găsit, cu privire la instinctul natural de a se angaja în pluralismul artei de astăzi și condițiile frustrante ale membrilor lumii artei, care sunt de cele mai multe ori forțați să ia o parte în favoarea alteia, în probleme de gen și feminism. Ideea de la care a pornit căutarea obiectelor estetice

spray paint on white canvas. Being present inside a gallery, the artwork addresses a limited audience, aiming to get the message across in its ironic key, but essentially to raise questions about the artist's relation with allegedly rights supportive art world institutions.

At this stage, the recontextualization of source image having the purpose of creating a new objectification, contributes to an alteration of meaning, because a result of the street protests with a political character, infiltrated in the interior of an art institution, is questioning this very relationship. The inscription thus became mobile, not by multiplying it, but by its capacity of moving; the canvas can be placed in exhibitions held by various institutions and claim their difficulties by indicating that each of these entities can become a place of sigh by turn. The artwork leaves room for conflicted interpretations because implicitly raises the question if the canvas is the place of sigh for an artist through his relationship with art. Thus through its mobility, its meaning becomes versatile, using the artistic strategy of intentional borrowing, recycling, sampling, altering of preexisting images and its ideas.

#### **Object from Barcelona or Todos Bien by Smaranda Moldovan**

If one case shows that the relationship between street reality and gallery is mutual, the second tries to reveal the insight of the process from the gallery back to the street. The modern artists are working in the context of the so-called *Street Art* community. The difference between the gallery and the street art is that what it is on the street is tend to be seen as more alive, more real, not `just a copy of the dead past` (Grois, 2008, 25). As in every art movement there is a provocation for a countermovement. In the case of Smaranda Moldovan, she attempts to insert as a subjective and one sided work developed in Barcelona 2021, under the title *Todos Bien*. (Photo 2,3) This decision comes from the conversations that took place with Cristina Daju, in the presence of the found object, regarding the natural instinct to engage in the pluralism of art today and the frustrating conditions of the artworld members, who are mostly forced to take one side in favor of another, gender and feminism issues. The idea from which the search for the aesthetic objects started was born in dialogue in



s-a născut în dialogul legat de galerie ca spațiu de expunere, mai exact din cercetarea artistului legată de zona obiectelor și de condiția artistului în ceea ce privește întrebarea "Ce voi expune în acest spațiu?" (având în vedere că există diferențe între mediile tradiționale și cele noi, cum ar fi: orice instalație se construiește în funcție de spațiu, iar în cazul picturii, nu spațiul este cel care decide pictura, ci pictura este cea care decide ce spațiu este mai adecvat).

Trecerea de la spiritual la material prin intermediul artei tradiționale, cum ar fi desenul, nu a fost suficientă în cazul obiectului *Todos bien* și al conceptului său de fundal. Avea nevoie de mai mult, era necesar locul ca și context pentru a nu rămâne înafara înțelegerii unui posibil public. Devine astfel un obiect invizibil care este decontextualizat și recontextualizat pentru o perioadă scurtă de timp, ca o cale spirituală pentru a evolua și a reveni din nou în mintea artistului la mediul tradițional, cum ar fi linia desenului, cu ajutorul memoriei prin intermediul fotografiei documentare.

*Todos bien* apare ca o combinație de medii mixte care pornește de la o fază conceptuală și apoi coboară în mersul și observarea intuitivă a unor locuri noi, dialoguri interne și externe, intervenții în mediul stradal (acțiunea de a alege din deșuri), recontextualizare temporară asemenea unui act performativ și decontextualizare prin aducerea obiectului în interiorul apartamentului și fotografierea acestuia. Este conceput ca artă din deșuri propriu-zisă, prin obiectul primar, întrucât atunci când a fost găsit era deja considerat inutil și a devenit și mai inutil atunci când funcțiile sale artistice și estetice au fost eliminate (ca un ready-made), după ce a suferit transformările și alterările artistice documentate în mediul fotografic. Obiectul, ca obiect artistic, își continuă călătoria fiind folosit ca element al memoriei în seria de desene ale obiectelor: *Serie de Obiecte cu 3 găuri*, 2021-2022.

### Concluzii

Ambele cazuri sunt prezentate cu elemente comune și cu un proces care implică un traseu din sfera străzii până în galerie, ca în cazul *Loc de oftat*, dar și invers, ca în cazul *Todos bien*. Elementele care fac parte din procesul ciclic sunt: decontextualizarea și recontextualizarea obiectelor primare, artistice și estetice.

Alte întrebări/ probleme pentru lumea artei și/sau piața de artă, și nu numai, pot fi observate

the gallery, outside the gallery, but about the gallery, more precisely from the artist's research related to the area of objects and the artist's condition regarding the question "What will I exhibit in this space?" (considering that there are differences between the traditional and the new media such as: any installation is built according to space, and in the case of the painting, it is not the space that decides the painting, but the painting that decides which space is better).

The transition from spiritual to material through traditional art such as drawing was not enough in the case of the *Todos bien* object and its background concept. It needed more, it required the place as the context in order not to remain beyond the comprehension of a possible audience. It is an invisible object that is decontextualized and recontextualized for a short period of time as a spiritual path to evolve and return again in the artist's mind to the traditional medium such as the line of the drawing with the help of memory through documentary photography.

*Todos bien* appears as a mixed mediums combination that starts from a conceptual phase and then goes down on the intuitive walking and observation of new places, internal and external dialogues, interventions on the street environment (the action of choosing from the trash), temporary recontextualization almost as a performative act, and decontextualization by bringing the object in her apartment and photographing it. It is conceivable as actual trash art in the primary object, since when it was taken it was already considered useless and was made even more useless when its artistic and estetical functions were disposed (as a ready-made), after it underwent their artistic transformations and alterations as being documented in photographic medium. The object, as an artistic object, continues the journey by being used as a remembered item in the series of drawings of the objects: *Series of Objects with 3 Holes*, 2021-2022.

### Conclusions

Both cases are presented with common elements and a process that involves a route from the street area to the gallery, as in the case of *Loc de oftat*, but also viceversa, as in the case of *Todos bien*. Elements that are part of the cyclic process are: decontextualization and recontextualization of primary, artistic and aesthetic objects.

Other questions/issues for the art world and/or art market, and not only, can be noticed

și urmează a fi dezvoltate și analizate mai departe. Acestea sunt: ecologia prin reciclare, obiectele abandonate, condiția artistului contemporan și relația sa cu instituția artei, publică și privată, contextul și diferențele culturale, drepturile autorilor anonimi, valul vast de influență în scena artei contemporane care originează din spațiul public, mobilitatea diferitelor medii artistice și libertatea de exprimare a artistului în prezent.

and hopefully be developed and analyzed further. These are: ecology by recycling, abandoned objects, the condition of the contemporary artist and his relation with the institution of art, public and private, cultural context and differences, the rights of anonymous authors, the vast wave of influence in the contemporary art scene that is arising from the public space, mobility of different art mediums and freedom of expression of the artist today.

### BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Adrián Villar Rojas: *Teatrul dispariției*. (n.red.). MOCA. Recuperat la 17 ianuarie 2023, de la <https://www.moca.org/exhibition/adrian-villar-rojas-the-theater-of-disappearance>
2. Becker, H. S. (2008). *Lumile artei*. University of California Press.
3. Chaffee, L. G. (1993). *Protestul politic și arta stradală: Instrumente populare pentru democratizare în țările hispanice*. Greenwood Press.
4. Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (Eds.). (2013). *Strategies of Qualitative Inquiry (Strategii de cercetare calitativă)*. SAGE Publications.
5. Derado, D. (2023, 6 ianuarie). *Adaptări moderne și contemporane ale strategiei readymade în practicile sculpturale de la "periferia" Europei*. Rețeaua de sculptură. Retrieved January 12, 2023, from <https://sculpture-network.org/en/Ready-made-Strategie>
6. Duchamp, M. (2021, 25 noiembrie). *Decontextualizare vs Recontextualizare*. Post. Retrieved December 12, 2022, from <http://post-what.com/2021/11/decontextualization-and-recontextualization/>
7. Feyerabend, P. (n.d.). Document EPGAD. Carole Gray. Recuperat la 10 ianuarie 2023, de la <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/epgad.pdf>
8. Goldblatt, D., Blankenship-Brown, L., & Patridge, S. (2017). *Estetica: A Reader in Philosophy of the Arts*. Taylor & Francis Group.
9. Graf, S. (2022, 23 iulie). *O introducere în arta activistă*. TheCollector. Retrieved January 12, 2023, from <https://www.thecollector.com/introduction-to-activist-art/>
10. Grois, B. (2008). *Puterea artei*. MIT Press.
11. *Ideologie cu un /i/: Citind Dada cu Kurt Schwitters | Modernism / Modernity Print+*. (2020, 19 noiembrie). Modernism/modernity. Retrieved 10 ianuarie 2023, 2023, from <https://modernismmodernity.org/articles/pelcher-ideology>
12. Joseph Beuys: *interviuri cu Frans Haks* (1976). (n.red.). Neugrafic. Recuperat la 10 ianuarie 2023, de la <http://www.neugraphic.com/beuys/beuys-text14.html>
13. Niță, B. (2016). *Ontologia operei de artă*. Institutul European.



# Cristina LAZĂR

## Contextul general al modei viitorului / *General context of future fashion*

**Cuvinte cheie /** inovație, sustenabilitatea în modă, comportamentul consumatorului, ciclul vieții;  
**Rezumat /** Reactualizarea contextului general al modei contemporane analizând evoluția și etapele de realizare a produsului vestimentar. Preocuparea generală este dată de conștientizarea efectelor pe plan global ale industrializării excesive, moda și trendurile fiind generatoare și consumatoare de resurse. Identificarea soluțiilor date de designeri vremii în simbioză cu ultimele inovații tehnologice, dar mai ales cu natura urmărind încadrarea în trendul modei sustenabile.

**Keywords /** innovation, sustainability in fashion, consumer behavior, life cycle;  
**Summary /** Updating the general context of contemporary fashion by analyzing the evolution and stages of making the clothing product. The general concern is given by the awareness of the global effects of excessive industrialization, fashion and trends being generative and consuming resources. Identifying the solutions given by the designers of the time in symbiosis with the latest technological innovations, but especially with nature, aiming to fit into the sustainable fashion trend.

Contextul general al modei globale este dat de preocuparea asiduă pentru identificarea soluțiilor și a strategiilor optime în realizarea unui design vestimentar sustenabil. Aspirațiile contextului contemporan sunt întâmpinate și susținute de mișcarea generată și denumită anti *fast fashion*. Preocuparea generală este dată de conștientizarea efectelor pe plan global ale industrializării excesive, moda și trendurile fiind generatoare și consumatoare de resurse. *Fast fashion* este un termen care surprinde viteza în realizarea pieselor vestimentare ale afacerilor de profil, care preiau idei de design și de material din ultimele colecții lansate pe podium. Replicarea și multiplicarea la scară mare a ideilor de design, urmărind costul scăzut al producției și vânzarea rapidă, reprezintă esența acestui sistem atât de combătut în ultima perioadă de timp.

Designul contemporan pune accent pe inovație și pe procesul de dezvoltare a conceptelor, fiind eminentemente preocupat de analiza și evoluția tehnologiei la nivel de țesătură, materiale și fibre. Evoluția tehnologică este în strânsă legătură cu creșterea mișcărilor de consumatori anti *fast fashion*. Conștientizarea pericolului la care ne supune consumerismul excesiv a fost surprins foarte

The general context of global fashion is given by the assiduous concern for identifying optimal solutions and strategies in achieving a sustainable fashion design. The aspirations of the contemporary context are met and supported by the movement generated and called anti *fast fashion*. The general concern is given by the awareness of the global effects of excessive industrialization, fashion and trends being generative and consuming resources. *Fast fashion* is a term that captures the speed in the creation of clothing pieces of profile businesses, which take design and material ideas from the latest collections launched on the catwalk. Large-scale replication and multiplication of design ideas, aiming at low cost of production and quick sale, is the essence of this system so fought over in recent times.

Contemporary design emphasizes innovation and the process of developing concepts, being eminently concerned with the analysis and evolution of technology at the level of fabric, materials and fibers. Technological evolution is closely related to the growth of anti-*fast fashion* consumer movements. The awareness of the danger to which excessive consumerism subjects us was



Aroussiak Gabrielian, *Human (un)limited* din Beijing.



Aroussiak Gabrielian, *Human (un)limited* din Beijing.

bine în documentarul *The True Cost* din anul 2015 dar și în diferite anchete guvernamentale sau ale unor asociații de profil. Prezentarea impactului și a daunelor provocate planetei de către industria textilă, fiind unul dintre cei mai mari poluatorii ai planetei, a metodelor de exploatare a personalului angajat în procesul de producție, un pericol pentru animale și al habitatului lor natural.

Danny Sriskandarajah, directorul executiv al Oxfam GB, a declarat: „Suntem într-o urgență climatică – nu mai putem închide ochii la emisiile produse de hainele noi sau să ne întoarcem spatele lucrătorilor din confecții care nu își pot câștiga ieșirea din sărăcie indiferent de câte ore lucrează. Aceste fapte uluitoare despre impactul modei asupra planetei și a celor mai săraci oameni din lume ar trebui să ne facă pe toți să ne gândim de două ori

captured very well in the documentary *The True Cost* from 2015, but also in various government investigations or some profile associations. Presentation of the impact and damage caused to the planet by the textile industry, being one of the biggest polluters of the planet, the methods of exploitation of the personnel engaged in the production process, a danger to animals and their natural habitat.

Danny Sriskandarajah, chief executive of Oxfam GB, said: "We are in a climate emergency - we can no longer turn a blind eye to the emissions produced by new clothes or turn our backs on garment workers who cannot earn their way out of poverty no matter how much hours work. These startling facts about fashion's impact on the planet and the world's poorest people should make us all think twice before buying something

înainte de a cumpăra ceva nou de îmbrăcat. În calitate de consumatori, stă în puterea noastră să facem o diferență reală.”<sup>[1]</sup> Distanța dintre clasele sociale este prezentă, astfel confecționerul „modei rapide” (*fast-fashion*) produce articolele vestimentare în condiții greu de imaginat pentru cumpărător și nu este recompensat conform muncii depuse. Sistemul utilizează lanțuri de aprovizionare și distribuție foarte complicate, subcontractând multe dintre procesele de execuție astfel se pierde transparența întregului proces de producție. Un pas important pentru conștientizarea problemelor a fost făcut atunci când s-au introdus cerințele de etichetare prin care se putea afla originea locului de producție. Consumatorii devin conștienți de condițiile grele de muncă în fabricile de producție odată cu tragediile prezentate în mass-media; în

new to wear. As consumers, it is in our power to make a real difference.”<sup>[1]</sup> The distance between social classes is present, thus the "*fast-fashion*" manufacturer produces the clothing items in conditions that are hard to imagine for the buyer and is not rewarded according to the work done. The system uses very complicated supply and distribution chains, subcontracting many of the execution processes thus losing the transparency of the entire production process. An important step towards raising awareness of the issues was made when labeling requirements were introduced to identify the place of origin. Consumers are becoming aware of the harsh working conditions in manufacturing plants with the tragedies presented in the media; in 2013, a multi-storey building in Dhaka, Bangladesh (also known as



Vivienne Westwood, Spring 2023  
RTW, credit Sabina Schreder

2013, o clădire cu mai multe etaje din Dhaka, Bangladesh (cunoscută și sub numele de Rana Plaza), s-a prăbușit și peste 1.110 de muncitori au fost uciși și mulți alții răniți.<sup>[2]</sup>

Motto-ul designerului britanic Vivienne Westwood „cumpără mai puțin, alege bine, fă-l să reziste” este exemplul elocvent al mesajului promotor al mișcării sustenabilității în modă. Brandul independent al designerului Vivienne Westwood a conștientizat direcția greșită pe care moda prin procesul ei de la crearea produsului, distribuirea, folosirea de scurtă durată și renunțarea/distrugerea piesei vestimentare toate având un impact negativ asupra mediului înconjurător.<sup>[3]</sup> Ultima colecție lansată de casa Vivienne Westwood intitulată *Born To Rewild SS 2023 RTW* a subliniat încă odată și a consolidat traiectoria bătorită în toți anii de activitate urmărind cu sfințenie procesul de sustenabilitate în care sprijinul comunității, a mediului înconjurător și salvarea animalelor au fost o prioritate a brandului său.

Producția vestimentară devine un sistem toxic pentru mediu prin cantitatea de deșeurile generate, utilizarea substanțelor chimice în procesul de producție, prin utilizarea apei potabile, a emisiilor de gaze cu efect de seră, etc. În urma analizelor făcute la nivel global de către Comisia Economică pentru Europa a Națiunilor Unite s-a concluzionat că 20 % din apele reziduale și 8% din emisiile globale de gaze cu efect de seră sunt produse de industria textilă.<sup>[4]</sup>

Procesul de design a unui produs vestimentar și textil sustenabil este urmărit în toate etapele existenței lui de la producerea fibrei textile necesare, de la realizarea/proiectarea designului, producerea piesei vestimentare, distribuire, vânzare, perioada de utilizare, depozitare/distrugere. Articolul vestimentar considerat sustenabil are la bază o analiză de impact asupra mediului dată de parametri materialului din care este confecționat. Selecția tipului de fibră utilizat, metoda de formare a firului, realizarea țesăturilor textile, procesarea și metoda de vopsire sunt esențiale pentru întreaga strategie de implementare a designului durabil.

Obiective necesare pentru implementarea proceselor sustenabile în moda vestimentară au fost structurate și centralizate în câteva normative care susțin realizarea unui design cu impact redus asupra mediului, design pentru circularitate, design pentru producție etică și designul pentru reducerea consumului. Strategiile sunt folosite pentru analiza și implementarea soluțiilor optime care ajută noile modele de afaceri și facilitează noile practici de utilizare.<sup>[5]</sup>

Rana Plaza) collapsed and over 1,110 workers were killed and many others injured.<sup>[2]</sup>

The motto of the British designer Vivienne Westwood "buy less, choose well, make it last" is the eloquent example of the promoting message of the sustainability movement in fashion. Designer Vivienne Westwood's independent brand has recognized the misdirection that fashion is taking through its process from product creation, distribution, short-term use and disposal/destruction of the garment all having a negative impact on the environment.<sup>[3]</sup> The last collection launched by the house of Vivienne Westwood entitled *Born To Rewild SS 2023 RTW* once again underlined and consolidated the trajectory set in all the years of activity by following with sanctity the sustainability process in which the support of the community, the environment and the rescue of animals were a priority of his brand.

Clothing production becomes a toxic system for the environment through the amount of waste generated, the use of chemicals in the production process, through the use of drinking water, greenhouse gas emissions, etc. Following global analyzes by the United Nations Economic Commission for Europe, it was concluded that 20% of wastewater and 8% of global greenhouse gas emissions are produced by the textile industry.<sup>[4]</sup>

The design process of a sustainable clothing and textile product is followed in all stages of its existence from the production of the necessary textile fiber, from the realization/projection of the design, the production of the garment, distribution, sale, period of use, storage/destruction. The article of clothing considered sustainable is based on an environmental impact analysis given by the parameters of the material from which it is made. The selection of the type of fiber used, the method of yarn formation, the making of the textile fabrics, the processing and the dyeing method are essential to the whole strategy of implementing sustainable design.

Objectives necessary for the implementation of sustainable processes in clothing fashion have been structured and centralized in several norms that support the realization of a design with low impact on the environment, design for circularity, design for ethical production and design for reducing consumption. Strategies are used to analyze and implement optimal solutions that support new business models and facilitate new usage practices<sup>[5]</sup>





Vivienne Westwood, Spring 2023 RTW, credit Sabina Schreder



The design in support of sustainability is made of innovative products that use technology to make the manufacturing process more efficient, uses integrated technology, dyeing fabrics without water, tailoring and finishing products with the help of laser. Zero-waste design is the process of making pieces without waste of material when cutting/tailoring and using recyclable materials obtained from a circular process such as recycled polyester, thus becoming a renewable source. In order to support a sustainable process, consistent changes in the manufacturing,



Vivienne Westwood, Worlds End Collection



Loewe, Spring-2023, menswear,  
Foto Gorunway (1, 2, 3, 4)

articolelor vestimentare. Slow Design este considerat un design etic, care pune în valoare calitățile și capacitatea de producție, urmărind încetinirea ciclurilor modei de până acum. Designerul care dorește să se includă în marea mișcare a modei contemporane trebuie să urmărească diminuarea risipei de resurse, micșorând consumul de materiale și energie. „Acest lucru poate fi realizat prin proiectare de lungă durată, întreținere, reparare, reutilizare, re-manufacturare, recondiționare și reciclare,”- Martin Geissdoerfer.<sup>[6]</sup>

Atribute necesare articolelor vestimentare care să se afle în tandem cu calitățile ce se bazează pe funcționalitate, estetic și tehnic sunt cele de natură emoțională care dau durabilitatea în timp a designului prin atașament. Slow fashion propune realizarea produselor de o calitate ridicată, inovative la nivel de design care să producă o conexiune emoțională cu clientul și să obțină o durată mai mare de utilizare. Valorile ridicate de design sunt îmbogățite de utilizarea materialelor inovative, de inserarea elementelor multifuncționale, de calitatea estetică dar și tehnică în proiectarea articolelor vestimentare. Produsele obținute prin această strategie transmit emoțional o stare de satisfacție care duce la atașament și la o utilizare multiplă atât de necesară procesului de sustenabilitate.

Colecția prezentată pe podium de către casa de modă Loewe pentru primăvară/vară 2023 la Paris a adus în față un concept actual al raportului dintre natură și tehnologie căutând o „fuziune între organic și fabricat” după cum susținea directorul de creație, designerul britanic Jonathan Anderson. Show-ul a pus în mișcare articole vestimentare proiectate folosind mijloace de realizare tipice vestimentației de bază în relație cu elemente naturale care erau atașate de piese și de accesorii. Designerul spaniol de textile Paula Ulargui Escalona a cercetat o tehnică proprie în perioada studiului academic de la Istituto Europeo di Design. (IED) din Madrid unde a studiat design vestimentar și comunicare. Piesele vestimentare și accesoriile Loewe au fost realizate în colaborare cu Paula Ulargui Escalona care afirmă că „am petrecut patru luni testând diferite articole de îmbrăcăminte și accesorii până ne-am hotărât pe care le dorim și ce plante folosim” și prezenta colaborarea cu echipa de creație ca fiind „foarte dificil deoarece sunt în Spania, așa că a trebuit să le cultiv aici și apoi să le trimit la Paris în 24 de ore. A existat întotdeauna această tensiune de a vedea dacă vor fi încă buni când au sosit.”<sup>[7]</sup>

Conceptul sustenabilității prezentat prin legătura dintre natură și tehnologie/modă în acest proiect necesita o atenție deosebită pentru a oferi

production and use of clothing are required. Slow Design is considered an ethical design that emphasizes quality and production capacity, aiming to slow fashion cycles so far. The designer who wants to be included in the great movement of contemporary fashion must aim to reduce the waste of resources, reducing the consumption of materials and energy. "This can be achieved through long-term design, maintenance, repair, reuse, re-manufacturing, reconditioning and recycling," Martin Geissdoerfer.<sup>[6]</sup>

Attributes necessary for clothing items to be in tandem with the qualities based on functionality, aesthetic and technical are those of an emotional nature that give the durability of the design over time through attachment. Slow fashion proposes the creation of high quality, innovative design products that produce an emotional connection with the customer and achieve a longer duration of use. The high design values are enriched by the use of innovative materials, the insertion of multifunctional elements, the aesthetic and technical quality in the design of clothing items. The products obtained through this strategy convey an emotional state of satisfaction that leads to attachment and multiple use so necessary to the sustainability process.

The collection presented on the catwalk by fashion house Loewe for spring/summer 2023 in Paris brought forward a current concept of the relationship between nature and technology, seeking a "fusion between the organic and the manufactured" as claimed by the creative director, British designer Jonathan Anderson. The show set in motion garments designed using means of production typical of basic clothing in relation to natural elements that were attached to pieces and accessories. Spanish textile designer Paula Ulargui Escalona researched a technique of her own during her academic studies at the Istituto Europeo di Design. (IED) in Madrid where he studied fashion design and communication. The Loewe garments and accessories were made in collaboration with Paula Ulargui Escalona who stated that "we spent four months testing different garments and accessories until we decided which ones we wanted and which plants to use" and presented the collaboration with the creative team as being "very difficult because I'm in Spain, so I had to grow them here and then send them to Paris within 24 hours. There was always this tension to see if they were still going to be good when they arrived." <sup>[7]</sup>

The concept of sustainability presented by the connection between nature and technology/fashion in this project required special attention to provide the

condițiile necesare de dezvoltare a plantelor. Oferindu-le umiditate, temperatură și nutrimentele necesare pentru a se asigura că plantele au condițiile potrivite de dezvoltare, dar cu atenție sporită să nu deterioreze materialul. „Scopul meu când am început acest proiect a fost să subliniez cum este timpul să mă reconectam cu natura, să am grijă de ea și să înțeleg cu adevărat că moda trebuie să fie mai durabilă”, spune Ulargui Escalona .

Colecția Loewe prin piesele vestimentare atipice create își propune să susțină o tendință actuală care urmărește să minimizeze impactul pe care creație vestimentară îl are asupra mediului înconjurător. Propunerile urmăresc transmiterea unui confort psihic pe care doar legătura cu natura îl poate propaga. „De fapt, cred că ar putea fi super terapeutic pentru o persoană să aibă o astfel de haină, de care trebuie să ai grijă. Este despre construirea unei conexiuni. Cred că de asta avem nevoie în acest moment: consumatorii să fie mai conștienți, să aibă grijă de lucrurile pe care le avem și să încerce să se reconecteze cu natura” spune bio-designerul Ulargui Escalona. <sup>[8]</sup>

Designerul britanic Jonathan Anderson a dorit ca prin show-ul de modă să crească gradul de conștientizare a legăturii omului cu natura și a modului de interacțiune dăunătoare cu aceasta. Spectacolul distopic a fost pus în scenă la Paris și a explorat concepte în design redând dualitatea dintre organic versus robotic<sup>[9]</sup>. Confrontarea naturii cu tehnologia este privită și din perspectiva unor direcții pozitive, care poate prin intervențiile realizate să ducă la progres.

Jonathan Anderson-“A fusion of the organic and the fabricated.”

Designerul Aroussiak Gabrielian a prezentat în expoziția *Human (un)limited* din Beijing viziunea sustenabilă a vestimentației viitorului. Propunerea lui are la bază ideea reconectării producătorului și consumatorul de sursa de alimente, o legătură care pornește tot din tema actuală a modei contemporane a reconectării tehnologiei cu natura. Schimbările climatice ne obligă să devenim mult mai conștienți de mediul înconjurător și de nivelul de producție al surselor de hrană. Designerul propune o vestă ca o grădină, care este gândită să se întrețină și să se dezvolte din propriile deșeuri. Vesta își propune să întrețină purtătorul fiind gândită să ducă la dezvoltarea ecosistemului. Vestimentația susține un stil de viață sănătos, alimentație sănătoasă și mișcarea în aer liber, care

necessary conditions for plant development. Providing them with the necessary humidity, temperature and nutrients to ensure that the plants have the right conditions for development, but with great care not to damage the material. "My goal when I started this project was to emphasize how it's time to reconnect with nature, take care of it and really understand that fashion needs to be more sustainable," says Ulargui Escalona.

The Loewe collection, through the atypical clothing pieces created, aims to support a current trend that seeks to minimize the impact that clothing creation has on the environment. The proposals aim to transmit a psychological comfort that only the connection with nature can propagate. "I actually think it could be super therapeutic for a person to have a coat like that, that you have to take care of. It's about building a connection. I think that's what we need right now: for consumers to be more aware, to take care of the things we have and to try to reconnect with nature" says bio-designer Ulargui Escalona. <sup>[8]</sup>

The British designer Jonathan Anderson wanted the fashion show to raise awareness of man's connection with nature and the harmful way of interacting with it. The dystopian show was staged in Paris and explored concepts in design by rendering the duality of organic versus robotic<sup>[9]</sup>. The confrontation between nature and technology is also viewed from the perspective of positive directions, which can lead to progress through the interventions made.

Jonathan Anderson- "A fusion of the organic and the manufactured."

Designer Aroussiak Gabrielian presented the sustainable vision of future clothing at the *Human (un)limited* exhibition in Beijing. His proposal is based on the idea of reconnecting the producer and the consumer with the source of food, a connection that also starts from the current theme of contemporary fashion of reconnecting technology with nature. Climate change is forcing us to become much more aware of our environment and the level of production of our food sources. The designer proposes a vest like a garden, which is thought to maintain and grow from its own waste. Vesta aims to maintain the wearer and is thought to lead to the development of the ecosystem. Clothing supports a healthy lifestyle, healthy eating and outdoor movement, which are both necessary

sunt atât de necesare dezvoltării normale a individului cât și a vestimentației vii.<sup>[10]</sup>

Noile tehnologii de care dispun designeri sunt tot mai frecvent întâlnite în propunerile lor și oferă o interacțiune directă cu cumpărătorul care este în creștere continuă. Impactul tehnologiei este resimțit în numărul de piese vândute, fiind un rezultat direct al globalizării și digitalizării. Dezvoltarea industriei este susținută de distribuirea creativității și inovației pe rețelele de socializare astfel fiind ușurată interacțiunea dintre client- vânzător / designer. Moda în ansamblul ei este tot mai introspectivă, punând accent pe inovație și tehnologie. Colecțiile propuse de designeri nu mai sunt analizate doar ca fiind compuse din articole vestimentare inovative, ele pun accent pe tematică și pe conceptul general. Dezvoltarea noilor tehnologii extrapolează și impactează direct propunerile vestimentare ale modei contemporane.

for the normal development of the individual and living clothing.<sup>[10]</sup>

The new technologies available to designers are increasingly common in their proposals and offer a direct interaction with the buyer that is constantly growing. The impact of technology is felt in the number of parts sold, being a direct result of globalization and digitization. The development of the industry is supported by the sharing of creativity and innovation on social networks thus facilitating the interaction between the customer- seller / designer. Fashion as a whole is increasingly introspective, emphasizing innovation and technology. The collections proposed by the designers are no longer analyzed only as being composed of innovative clothing items, they emphasize the theme and the general concept. The development of new technologies extrapolates and directly impacts the clothing proposals of contemporary fashion.

## NOTE / END NOTES

- [1] Jon Slater, Oxfam, <https://www.oxfam.org.uk/mc/wk76b9/>, 2019
- [2] Kaiser,Susan&Green, Denise, *Fashion Cultural Studies*, Bloomsbury Visual Art, 2021
- [3] <https://www.viviennewestwood.com/en/sustainability/2022>
- [4] [5] [6] Payne, Alice, *Designing fashion's future*, Bloomsbury Visual Art, 2021
- [7] McLaren,A.et al, Nottingham Trent University, June 2015, [https://www.academia.edu/15172979/Clothing\\_longevity\\_perspectives\\_exploring\\_consumer\\_expectations\\_consumption\\_and\\_use](https://www.academia.edu/15172979/Clothing_longevity_perspectives_exploring_consumer_expectations_consumption_and_use)
- [8] Chan, Emily,- <https://www.vogue.co.uk/fashion/article/loewe-ss22-menswear-plants/amp?>, 2022
- [9] Price, Oliver, Mailonline, <https://www.dailymail.co.uk/>, 2022
- [10] Marchese, Kieron, <https://www.designboom.com/technology/aroussiak-gabriellan-wearable-garden-vest-grows-crops-nourished-by-your-own-waste-12-20-2019/>, 20dec2019

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Chan, Emily,- <https://www.vogue.co.uk/fashion/article/loewe-ss22-menswear-plants/amp?>, 2022
2. Kaiser,Susan&Green, Denise, *Fashion Cultural Studies*, Bloomsbury Visual Art, 2021
3. LEITCH, LUKE, *Vogue Magazine*, September 20, 2022, <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2023-ready-to-wear/vivienne-westwood>
4. McLaren, A.et al, Nottingham Trent University, June 2015, [https://www.academia.edu/15172979/Clothing\\_longevity\\_perspectives\\_exploring\\_consumer\\_expectations\\_consumption\\_and\\_use](https://www.academia.edu/15172979/Clothing_longevity_perspectives_exploring_consumer_expectations_consumption_and_use)
5. Slater, Jon, Oxfam, <https://www.oxfam.org.uk/mc/wk76b9/>, 2019
6. Price, Oliver, Mailonline, <https://www.dailymail.co.uk/>,
7. Payne, Alice, *Designing fashion's future*, Bloomsbury Visual Art, 2021
8. Westwood, Vivienne, <https://www.viviennewestwood.com,2022>

# Reka ADORJANI-GYORGYPAL

## Textul în arta textilă contemporană / *Talking Textiles in Contemporary Art*

**Cuvinte cheie /** text; artă textilă; contemporan; probleme sociale; probleme politice; autoexprimare; umor;

**Rezumat /** În această lucrare este prezentată o sinteză asupra lucrărilor artiștilor contemporani din domeniul textilelor care încorporează textul în creația lor. Putem descoperi diverse interpretări, de la cele pur estetice, naive, până la reprezentări conceptuale. Poate fi atât o expresie personală, cât și o remarcă asupra societății, și pentru majoritatea observatorilor va fi provocatoare. Putem afirma că, în general, arta textilă este admonestată ca fiind o muncă strict feminină, o muncă domestică, caracterizată ca un mod primitiv de creație. Dar prin acest articol voi încerca să arăt că arta textilă din zilele noastre, e mai bogată, cu posibilități mai extinse, în care multiplicitatea tehnicilor se combină cu fluiditatea barierelor clasice. Sau, în unele cazuri, alegerea materialelor sau a tehnicilor folosite sunt destul de comune, dar conceptul are o perspectivă prolifică asupra artei contemporane.

**Keywords /** text; textile art; contemporary; social issues; political issues; self-expression; humour;

**Summary /** An overview on the contemporary textile artists' works dedicated to text in their creation is presented in this paper. We can discover various interpretations from purely aesthetic, naïve to conceptual representations. Both can be a personal expression and also a remark on society, and for sure for most observers, it will be provoking. We can claim that textile art is generally admonished as a strictly women's job, a domestic labor, characterized as a primitive way of creation. But with this article I will try to show that textile art in our days, is more challenging, with more expanding possibilities, where the multiplicity of the techniques is combining with the fluidity of the classical barriers. Or, in some cases the choice of materials or techniques used are quite common, but the concept has a prolific perspective on contemporary art.

"Textul se referă la textură și la textile și se referă la texo- a țese, raportându-se la modul în care cuvintele și propozițiile sunt țesute împreună. Vorbim despre țeserea unei povești sau despre împletirea unui fir"<sup>[1]</sup>. Deci putem spune că totul este legat unul de celălalt. "Faptul că materialele, uneltele și tehnicile sunt familiare, domestice și au fost mijloacele de producție practică a țesăturilor de-a lungul istoriei omului, este atât un atu al mișcării, cât și o problemă al acestuia. Fibra este un material natural pentru om, firul este o utilizare a fibrei inventată de om, iar țesătura este ceva ce toată lumea folosește. Fibrele stabilesc o legătură imediată cu lumea naturală, din care facem parte în mod indisolubil. Prin urmare, este un mediu foarte sensibil, poate mai apropiat decât pigmentul sau piatra și asemănător cu componentele de bază ale omului însuși. Datorită acestor caracteristici, ideile extrem de abstracte găsesc un canal de comunicare fără probleme prin intermediul acestui mediu."<sup>[2]</sup> În anii 1960 și 1970 au apărut tendințe denumite în general artă din fibre. Din acel moment, arta textilă a renunțat treptat la tipul de relație de uniune cu meșteșugurile și aceste lucrări încep să fie privite într-o nouă lumină, începând o revoluție a explorării fibrelor. De aici a fost o

"Text relates to texture and textile and traces back to texo- to weave, referring to the way words and sentences are woven together. We speak of weaving a tale or spinning a yarn"<sup>[1]</sup>. So we can say that everything is related to each other. "The fact that the materials, tools, and techniques are familiar, domestic, and have been the means of practical fabric production throughout man's history, is both the movement's asset and its problem. Fiber is material natural to man, yarn is a use of fiber that man has invented and the fabric is something that everyone uses. Fiber establishes an instant link with the natural world, of which we are an indissoluble part. It is therefore a very sympathetic medium, more immediate perhaps than pigment or stone and akin to the basic components of the man himself. Because of these characteristics, extremely abstract ideas find a smooth channel of communication through this medium."<sup>[2]</sup> In the 1960s and 1970s appeared tendencies generally called fiber art. From that moment textile art gradually gave up the union kind of relationship with crafts and these works started to be seen in a new light starting a revolution of exploring fibers. From that, it was a straight line to the

linie dreaptă până la apariția textului în operele de artă. Aceste lucrări au întotdeauna un mesaj clar, o intenție, o convingere politică, socială sau personală și, de obicei, inspiră un răspuns. Unii dintre artiști folosesc avantajul umorului, al ironiei și chiar al absurdului. Alți artiști își creează un limbaj personal, îndemnând la căutarea unor semnificații subînțelese. Tehnicile de realizare a textului pe țesături sunt foarte variate, de la cusut manual, la soluții de imprimare digitală, dar în prezent uniformitatea perfectă a literelor realizate manual este mai atrăgătoare, dezvăluind un mod de abordare mai personal.

"Textul și textilele sunt o combinație puternică și deschisă la straturi complexe de interpretare. Cuvintele sunt elementele constitutive ale limbajului, baza întregii comunicării umane. Ele transmit semnificații și, în societățile contemporane, au o formă vizuală. Scrisul este o dezvoltare sofisticată și relativ recentă, dar este totuși legată de o dorință umană fundamentală de a face semne."<sup>[3]</sup> Astăzi depindem de mesaje rapide, de răspunsuri aproape imediate, așa că ideea de scris de mână captează, măsurând cumva fluxul timpului. Artiștii care lucrează mai ales în alte medii, atunci când încep să folosească textul în lucrările lor, o fac pentru a sublinia, este ca o nouă declarație pentru ei. Cel mai cunoscut exemplu este poate Tracey Emin, una dintre cele mai faimoase artiste din Marea Britanie și păturile ei cu aplicații. Acestea sunt sensibile, expuse și intime. Piesele acestea de mari dimensiuni invită privitorii la o călătorie interioară în care dialogurile scrise greșit extind posibilitățile de interpretare. În întreaga sa creație, tema patului poate fi văzută ca un leitmotiv, din cauza dramelor personale, a agresiunilor pe care le-a suferit în copilărie. "Pentru Emin, a cărei operă explorează ideea de confesiune, de expunere, de luptă personală și de emoție făcută publică, dormitorul și patul sunt subiecte interesante, oferind o fascinație și, în același timp, un dezgust natural sau un sentiment de voyeurism. Majoritatea spectatorilor vor simți un disconfort în a fi invitați într-o relație atât de intimă cu artistul, iar pentru Emin, acest lucru pare să fie parte integrantă din opera sa."<sup>[4]</sup>

O altă artistă care folosește textul în arta sa este Rosana Palazyan, o artistă mixed-media din Rio de Janeiro, a cărei descendență armeană se regăsește în întreaga sa operă. Ea reprezintă preocupări politice și sociale complexe, care pot fi înțelese ca o călătorie, sau ca o memorie descriptivă cu multiple aluzii și posibile interpretări. "O batistă brodată de bunica artistei în timp ce era refugiată în Salonic traversează întreaga narațiune. Transformat în fiecare episod,

appearance of text in the artworks. These works have always a clear message, intention, and political, social, or personal belief and usually, they inspire a response. Some of the artists are using the advantage of humor, irony and even absurd. Other artists are making up their own personal language, urging so to seek unnoticeable meanings. Techniques for text making on fabrics are wide-ranged, from handstitched to digital printing solutions, but nowadays the perfect uniformity of the handmade lettering is more appealing, revealing a more personal way of approach.

"Text and textiles are a potent combination and open to complex layers of interpretation. Words are the building blocks of language, the basis of all human communication. They convey meaning and in contemporary societies have a visual form. Writing is a sophisticated and comparatively recent development, but is nevertheless connected to a fundamental human desire to make marks."<sup>[3]</sup> Today we are depending on fast messages, almost immediate answers so the idea of handwriting is capturing, somehow measuring the flow of time. Artists who mostly work in other media when they start using text in their pieces, it is to emphasize, it is like a new statement for them. The most well-known example is maybe Tracey Emin, one of the UK's most famous artists, and her appliqued blankets. They are sensitive, exposed, and intimate. These big pieces invite the viewers to an inner journey where misspelled dialogs expand the possibilities for interpretation. Throughout her works, topic of bed it can be seen as a leitmotiv, due to her personal dramas, assaults that she suffered in early childhood. "For Emin, whose work explores the idea of confession, of exposure and personal struggle and emotion made public, the bedroom and the bed are interesting subject matters, providing a fascination and at the same time a natural distaste or feeling of voyeurism. Most viewers will feel a discomfort with being invited into such an intimate relationship with the artist and for Emin, this seems to be an integral part of her work."<sup>[4]</sup>

Another artist who is using text in her art is Rosana Palazyan, she is a mixed-media artist based in Rio de Janeiro, being an Armenian descent goes through her whole artwork. She is representing complex political and social concerns, which can be understood as a trip, or like a descriptive memory with multiple allusions and possible interpretations. "A handkerchief embroidered by the artist's grandmother whilst a refugee in Thessaloniki runs through the narrative. Transformed in each episode, the object retraces her origins



Tracey Emin, Mad Tracey from Margate <sup>[5]</sup>

obiectul reface originile ei din Konya, viața ei în Grecia, până la sosirea la Rio de Janeiro și noua ei viață."<sup>[6]</sup> Făcând parte din diaspora armeană, lucrările sale au fost expuse în cadrul expoziției de grup "Armenity" la Pavilionul Național al Republicii Armenia la cea de-a 56-a ediție a Bienalei de la Veneția din 2015, care amintește de centenarul genocidului armean. Intitulate Por que Daninhas? (De ce buruieni?), lucrările au fost expuse într-o mănăstire fondată de un călugăr armean. O broderie delicată pe o țesătură transparentă care reprezenta plante, buruieni, iar în locul rădăcinilor a brodat citate din tratate de agronomie, folosind propriul păr, combinând astfel gena umană și cea vegetală. "Citatele-rădăcini evocă rezonanțe pregnante: sunt nedorite și trebuie distruse, sunt considerate dușmani care trebuie controlați, concurează pentru spațiu și nutrienți sau în locul lor ar putea fi cultivat ceva de o frumusețe mai exuberantă.

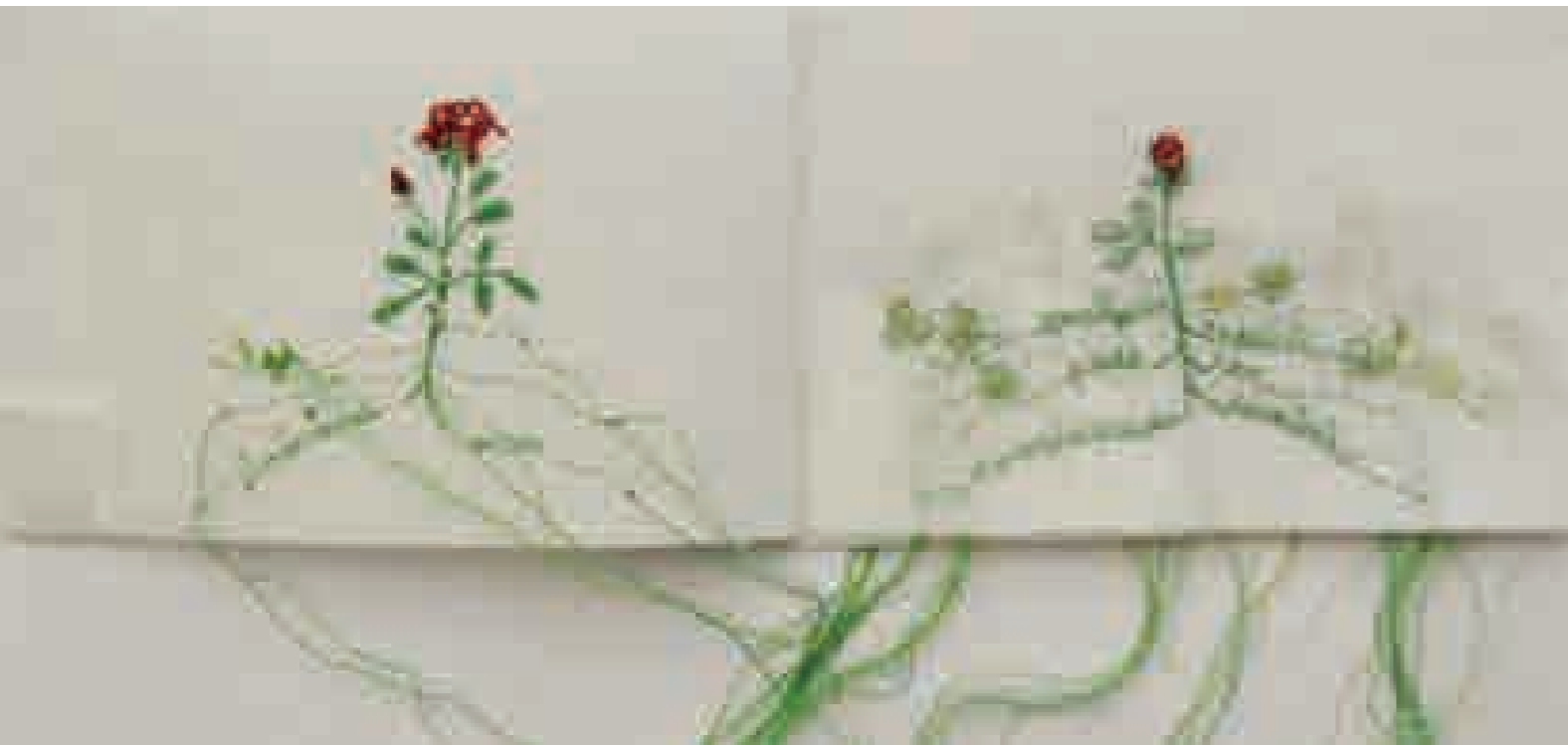
from Konya, her life in Greece, to the arrival in Rio de Janeiro and her new life."<sup>[6]</sup> Being part of the Armenian diaspora, her work was exhibited at the group exhibition "Armenity" at the National Pavilion of the Republic of Armenia at the 56th Venice Biennale in 2015, remembering the centenary of the Armenian Genocide. Entitled Por que Daninhas? (Why weeds?) the work was exhibited in a monastery founded by an Armenian monk. A delicate needlework on a transparent fabric represented plants and weeds, and in place of roots, she embroidered quotes from agronomic tracts, using her own hair, thus combining human and plant genes. "The root-quotes evoke poignant resonances: are undesired and need to be destroyed, are seen enemies to be controlled, compete for space and nutrients or something of a more exuberant beauty could be grown in its place. These references to destruction, opposition, and erasure compound the delicacy of these works, fragile materials held in the balance by brutal words". In addition to this one,

Aceste referințe la distrugere, opoziție și ștergere agravează delicatețea acestor lucrări, materiale fragile ținute în echilibru de cuvinte brutale".<sup>[7]</sup>

Lucrările de artă brodate la scară mare ale Jessicai Rankin sunt "hărți ale creierului", așa cum le numește ea. Hărțile imaginare sunt combinate cu forme abstracte, semne celeste, caligrafie chinezească și alte

since then other works, experiments continue to be carried out in this coexistence with plants, using diverse materials and means.<sup>[7]</sup>

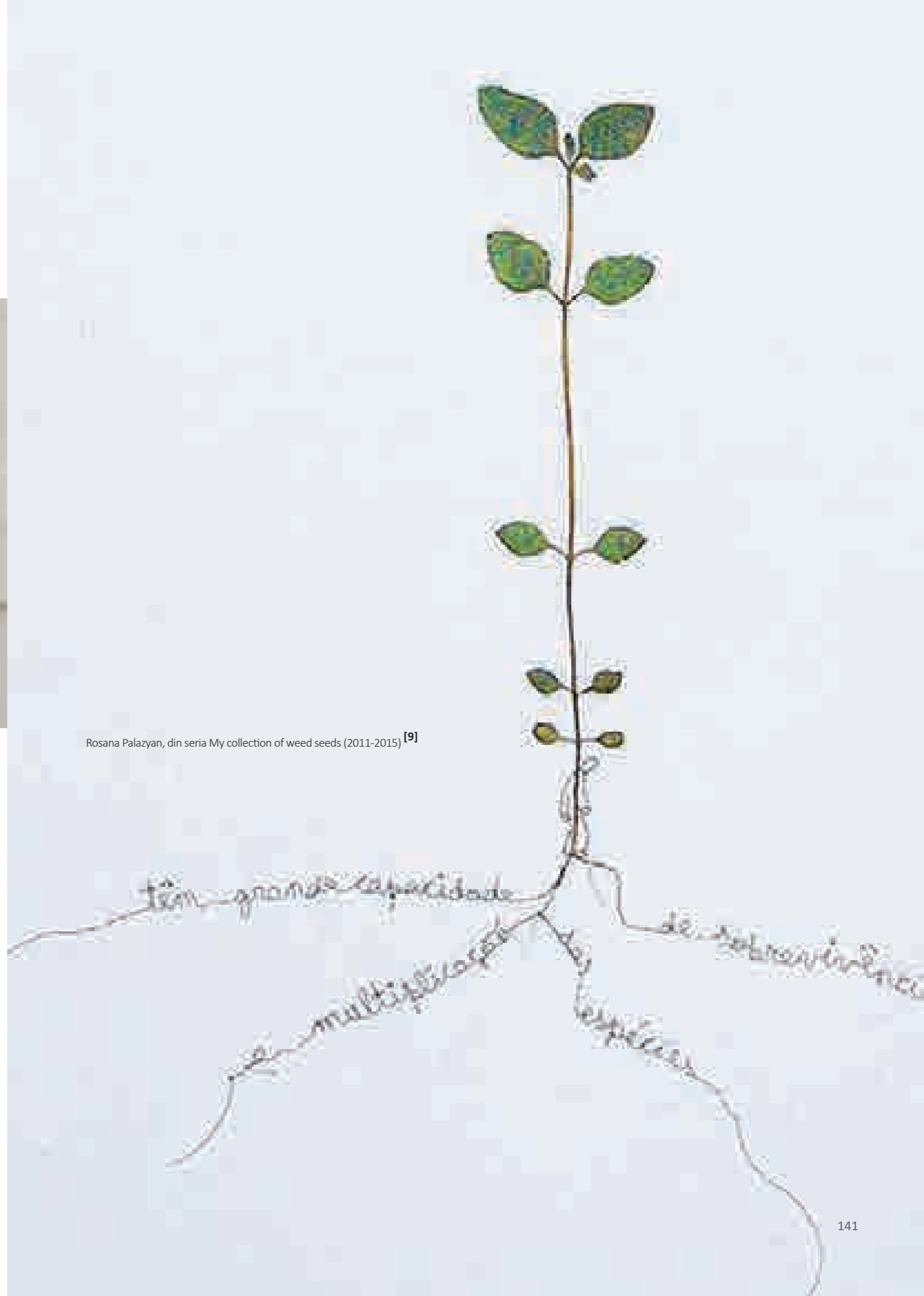
Jessica Rankin's large-scale embroidered artworks are "brain maps" as she calls them. Imaginary maps are combined with abstract forms, celestial signs, Chinese calligraphy, and other types



Rosana Palazyan, Rosa Daninha? / Rose Weed? (2012/2013) <sup>[8]</sup>

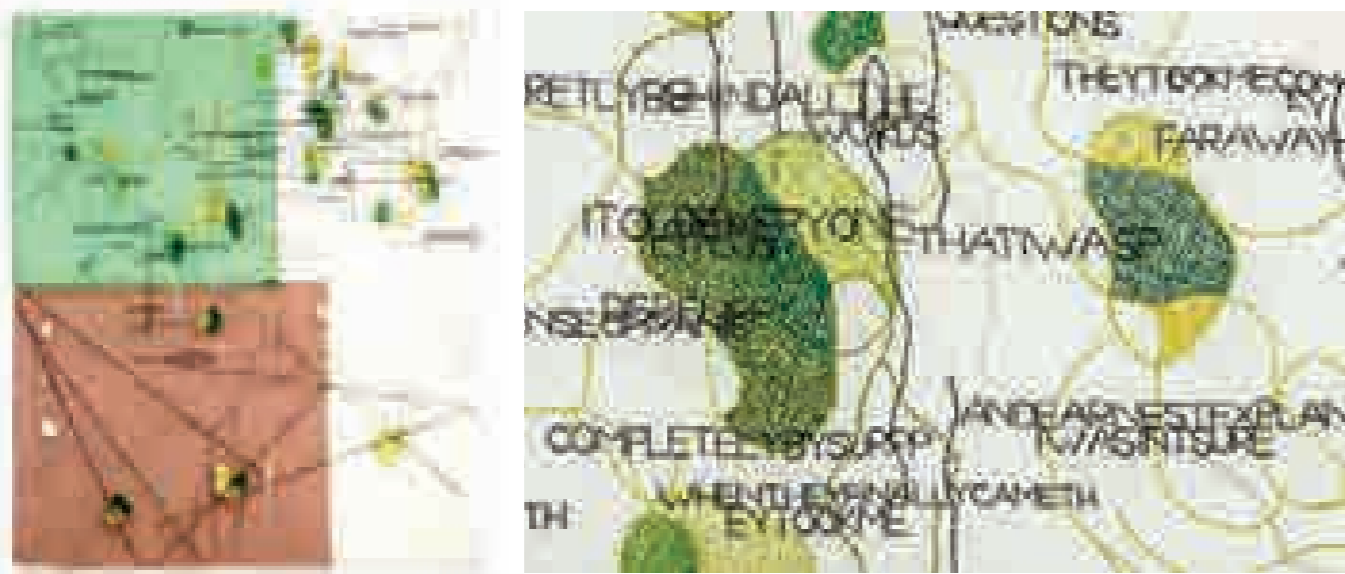
forme de scriere caracterizează operele sale de artă. Vocabularul său vizual, alternat cu poezia reală, este cusut cu fir de culoare închisă, unele dintre ele sunt întrerupte, altele sunt suprapuse și, spre deosebire de alți artiști din domeniul textil, ea nu își folosește arta pentru a demonstra probleme de tip gender. Ele au mai degrabă semnificații conceptuale, decât sociale sau politice. "Cu siguranță că există un meșteșug, dar lucrurile la care mă gândesc au legătură în proporție de nouăzeci și cinci la sută cu filozofia și limbajul"<sup>[10]</sup>, după cum declara ea într-un interviu pentru W Magazine în 2009. Literele și textele încorporate dau o notă în plus acestor lucrări profund inconfundabile. Noile ei serii sunt mai abstracte, mai vii, în care stropii de culoare, petele sunt combinate cu cusături energice, iar între aceste forme dinamice putem găsi câteva litere și cuvinte minuscule care se strecoară într-o structură narativă.

of writing describing her artworks. Her own visual vocabulary alternately with real poetry is sewn in dark thread, some of them are discontinuous, others are doubled, and unlike other textile artists, she is not using her art to demonstrate gender issues. They have more conceptual than social or political meanings. "Certainly there's a craft to it, but the things I'm thinking about are ninety-five percent to do with philosophy and language,"<sup>[10]</sup> as she said in an interview for W Magazine in 2009. Incorporated letters and text are giving an extra twist to these profoundly distinctive works. Her new series is more abstract, and fresh where color splashes and stains are combined with energetic stitches and in between these dynamic forms we may find some tiny letters and words slipping into a narrative structure.

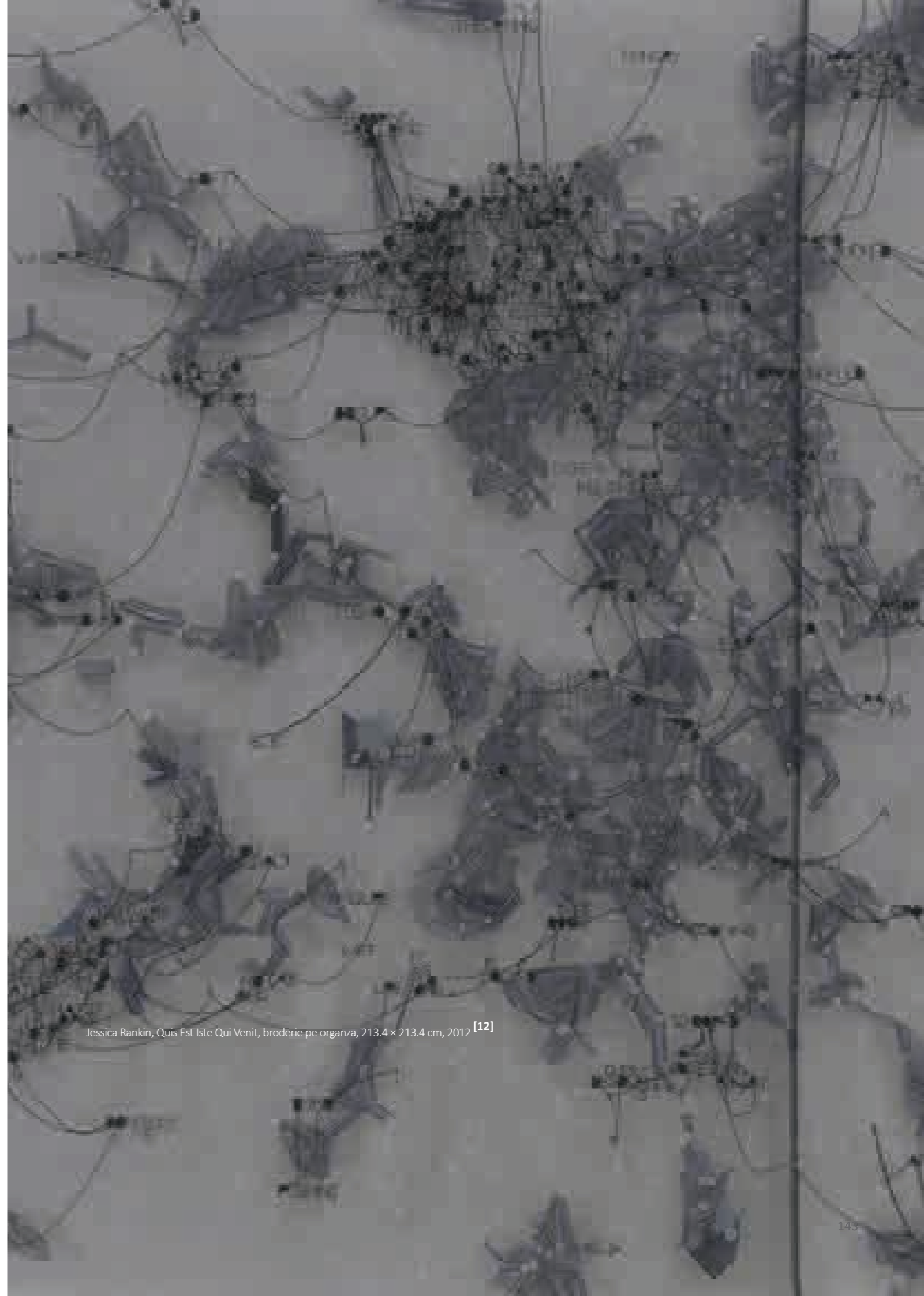


Rosana Palazyan, din seria My collection of weed seeds (2011-2015) <sup>[9]</sup>

Jessica Rankin, Hour, broderie pe organza, 220,3 x 187,7 cm, 2007 [11]



Jessica Rankin, Hour, detalii, broderie pe organza, 220,3 x 187,7 cm, 2007 [12]



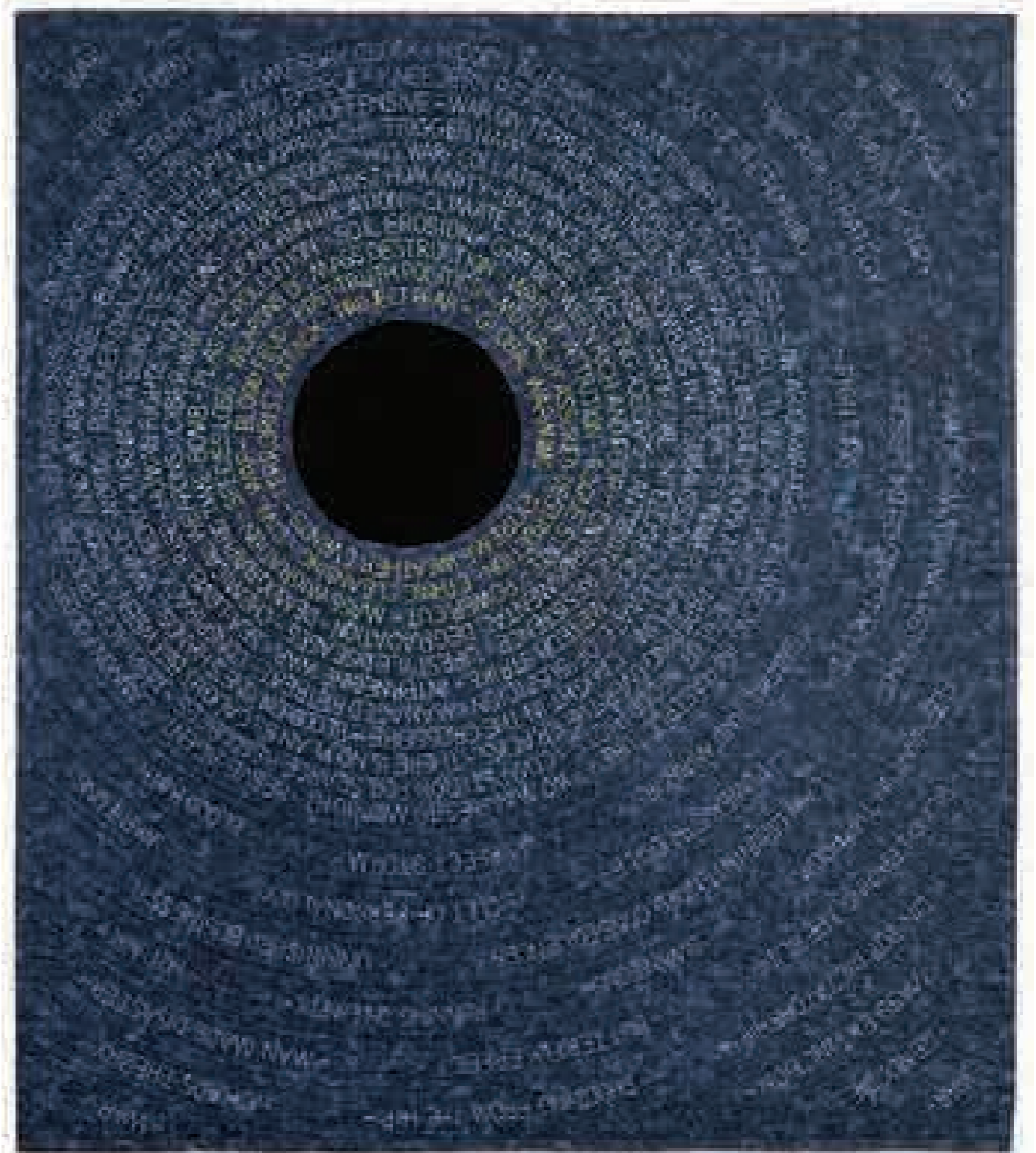
Jessica Rankin, Quis Est Iste Qui Venit, broderie pe organza, 213.4 x 213.4 cm, 2012 [12]



Sara Impey, Bitter Pills, 95x147 cm, 2012 [15]



Sara Impey, Project Fear, Cotton, velvet, 106x123 cm [16]



Un alt nume important în acest domeniu este Sara Impey, care a scris și ea o carte pe această temă. Opera ei este cu totul deosebită și cu un caracter personal, inspirată în principal din istoria individuală. În cuverturile sale, ea folosește fraze din unele scrisori pe care le-a găsit după moartea mamei sale. "Îmi place să cred că aspectul vizual al literelor de aici are un ecou al semnificației. Este cel mai asemănător cu a scrie poezie concretă pe care am ajuns să o scriu!"<sup>[14]</sup> Corelația dintre limbaj, sens și aspect este o problemă importantă de investigat. Potrivit artistei, dacă un cuvânt este repetat la nesfârșit, el devine de neînțeles, dar actul de coasere poate oferi o perspectivă mai profundă. Ea este inspirată și de problemele globale care amenință omenirea, cum ar fi suprapopularea, sărăcia, războiul, bolile. Bitter Pills explorează capsule de medicamente colorate în contrast cu subiectele amare cu care se confruntă societatea. Pentru a răsturna această listă sumbră, ea a adăugat o pastilă monocromă cu inscripția umor negru ca piesă finală a lucrării sale.

### Concluzie

Lista acestor artiști care lucrează cu text în arta textilă este destul de sumară. Posibilitățile de dezvoltare sunt infinite, iar tehnicile digitale, care se dezvoltă rapid, adaugă o oportunitate în plus. De asemenea, perspectivele care sunt demonstrate sunt importante pentru societate, deoarece reflectă o altă viziune asupra realității. De la ilustrativ la propagandă, la simboluri asemănătoare logo-urilor sau la jurnalul narativ, putem găsi cu siguranță unele care ne intrigă.

Another important name in this field is Sara Impey who had also written a book on this topic. Her work is exceptionally personal, mainly inspired by individual history. In her quilts, she uses phrases from some letters she found after her mother's death. "I like to think that the visual appearance of the letters here echoes the meaning. This is the closest I have come to writing concrete poetry!"<sup>[14]</sup> The correlation between language, sense, and aspect is an important issue to investigate. According to the artist, if a word is repeated over and over again, it becomes incomprehensible, but the act of stitching may give some deep insight. She is inspired also by global issues threatening humanity such as overpopulation, poverty, war, and diseases. Bitter Pills explores colorful drug capsules in contrast to the bitter subjects facing society. To overthrow this gloomy list, she added one monochrome pill with the inscription of black humor as the final piece of her work.

### Conclusion

This list of these artists who are working with text in textile art is quite sketchy. The revealing possibilities are endless and the fast-developing digital techniques are adding an extra opportunity to it. Likewise, the perspectives that are demonstrated are important for society because it reflects another view of reality. From illustrative to propaganda, to logo-like symbols, or to narrative journal, we can find for sure some that intrigue us.

### NOTE / END NOTES

- [1] <https://scroll.in/article/772019/text-texture-textile-what-words-about-writing-really-mean/03.01.2023>
- [2] Irene Waller, *Textile Sculptures*, Taplinger Publishing Company, 1977, p. 6.
- [3] Sara Impey, *Text in textile art*, Batsford, London, 2013, p.14.
- [4] <https://www.artdependence.com/articles/symbolism-in-art-tracey-emin-s-beds/06.01.2023>
- [5] <https://www.mrxstitch.com/tracey-emin/28.11.2022>
- [6] <https://www.standart-armeniatriennale.net/rosana-palazyan-brazil/28.11.2022>
- [7] Louisa Elderton and Rebecca Morrill, *Vitamin T, Threads and textiles in contemporary art*, Phaidon, 2019, p.218.
- [8] <http://rosanapalazyan.blogspot.com/2015/04/por-que-daninhas-why-weeds-56th-venice.html>, 28.11.2022
- [9] <https://mondediplo.com/2015/08/11biennale>, 25.11.2022
- [10] <https://www.wmagazine.com/story/art-rankin>, 03.01.2023
- [11] Louisa Elderton and Rebecca Morrill, *Vitamin T, Threads and textiles in contemporary art*, Phaidon, 2019, p.232.
- [12] Louisa Elderton and Rebecca Morrill, *Vitamin T, Threads and textiles in contemporary art*, Phaidon, 2019, p.232.
- [13] [https://whitecube.com/artists/artist/jessica\\_rankin/03/01/2023](https://whitecube.com/artists/artist/jessica_rankin/03/01/2023)
- [14] Sara Impey, *Text in textile art*, Batsford, London, 2013, p.34.
- [15] *Ibidem*, p.49.
- [16] <https://www.saraimpey.com/project-fear/03/01/2023>

### BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Hannah Lamb, *Poetic Cloth*, Batsford, London, 2019
2. Irene Waller, *Textile Sculptures*, Taplinger Publishing Company, 1977
3. Louisa Elderton and Rebecca Morrill, *Vitamin T, Threads and textiles in contemporary art*, Phaidon, 2019
4. Sara Impey, *Text in textile art*, Batsford, London, 2013
5. Jessica Rankin, <https://www.wmagazine.com/story/art-rankin>
6. Jessica Rankin, [https://whitecube.com/artists/artist/jessica\\_rankin](https://whitecube.com/artists/artist/jessica_rankin)
7. Rosana Palazyan, <https://www.standart-armeniatriennale.net/rosana-palazyan-brazil>
8. Rosana Palazyan, <http://rosanapalazyan.blogspot.com/2015/04/por-que-daninhas-why-weeds-56th-venice.html>
9. Sara Impey, <https://www.saraimpey.com/project-fear>
10. <https://mondediplo.com/2015/08/11biennale>
11. Tracey Emin, <https://www.mrxstitch.com/tracey-emin/>
12. Tracey Emin, <https://www.artdependence.com/articles/symbolism-in-art-tracey-emin-s-beds/>
13. <https://scroll.in/article/772019/text-texture-textile-what-words-about-writing-really-mean/>

# Carla Cezara PĂDUREAN

## Expresii în alb / *Blank expressions*

**Cuvinte cheie /** alb; abstract; concept; moduri de expunere; nuanțe; tușe; cromatică; alb optic; emoție; esență; estetic; pur; curat; mediu de expresie; pătrat; fond; vid; nul – complex; Malevici; Ryman; vizibil;

**Rezumat /** ALB - minciună sau adevăr?

Încă de la început, de la prisma lui Newton care ne-a făcut să medităm asupra faptului că albul este amestecul tuturor culorilor am fost ghidați astfel spre un neadevăr. Adevărat fiind totuși că albul are puterea de a reda esența în procesul de abstractizare, confirmarea poate fi urmărită în două lucrări distincte ( Kazimir Malevici "Pătrat alb pe fond alb"; "Fără titlu #17" a lui Robert Ryman) în care albul trece de la registrul de non-culoare la scenariul de mediu, expresie, concept.

**Keywords /** white; abstract; concept; modes of exposure; shades; tints; chromatics; optical white; emotion; essence; aesthetic; pure; clean; medium of expression; square; background; void; null-complex; Malevich; Ryman; visible;

**Summary /** WHITE- lie or truth?

From the very beginning, from Newton's prism that made us ponder on the fact that white is the mixture of all colours, we have been guided to an untruth. True though it is that white has the power to render essence in the process of abstraction, confirmation can be traced in two distinct works ( Kazimir Malevich's "White square on white background"; Robert Ryman's "Untitled #17") in which white moves from the register of non-colour to the scenario of medium, expression, concept.

Artistul american Robert Ryman<sup>[1]</sup> și-a construit o carieră din pictura în alb și cu alb. Albul este atât subiectul, cât și mediul lucrărilor lui. Lucrările lui nu sunt povești, nu sunt imagini, nu sunt aluzii și nici metafore, sunt doar mostre de vopsea aplicată pe diferite suprafețe. Alburi diferite, aplicate diferit, pe diferite suporturi în moduri diferite de expunere și dezvoltare. La Ryman<sup>[2]</sup> nu găsești decât nuanțe mai albe de pal și nuanțe mai pale de alb.

În cartea "Culorile. Pasiune și mister" de David Scott Kastan și Stephen Farthing<sup>[3]</sup> capitolul nouă îi este dedicat albului și este corelat cu minciuna. Deoarece încă de la început, de la prisma lui Newton<sup>[4]</sup> care ne-a făcut să medităm asupra faptului că albul este amestecul tuturor culorilor am fost ghidați astfel spre un neadevăr. Newton<sup>[5]</sup> a arătat cum lumina "albă" poate să fie divizată într-un continuum de culori mai mult sau mai puțin distincte, dar nu și că toate culorile laolaltă rezultă curatețea albului, acest fapt fiind constatat de către oricine a amestecat vreodată, între ele mai multe vopseluri de pictură.

American artist Robert Ryman<sup>[1]</sup> has built a career on painting in white and white. White is both the subject and medium of his work. His works are not stories, they are not images, they are not allusions or metaphors, they are just paint samples applied to different surfaces. Different whites, applied differently, on different media in different ways of exposure and revelation. At Ryman<sup>[2]</sup> you find only whiter shades of pale and paler shades of white.

In the book "Colours. Passion and Mystery" by David Scott Kastan and Stephen Farthing<sup>[3]</sup> chapter nine is devoted to white and is correlated with lying. Because from the very beginning, from Newton's<sup>[4]</sup> prism which made us ponder on the fact that white is the mixture of all colours we were thus guided to an untruth. Newton<sup>[5]</sup> showed how "white" light can be divided into a continuum of more or less distinct colours, but not that all colours together result in the whiteness of white, a fact that has been ascertained by anyone who has ever mixed several paint colours together.

Dar ce e albul atunci, o minciună sau un adevăr?

Ryman<sup>[6]</sup> nu pretinde că transmite adevăruri prin arta lui, prețul acestei sincerități se poate să fie austeritatea câmpului vizual din picturile sale, absența culorii. Adevărurile sunt vizuale, ele se nasc din culoare, nu din culoarea a ceva și nici din culoarea care înseamnă ceva. Pur și simplu din culoare, pur și simplu din alb. Albul îi servește lui Ryman<sup>[7]</sup> drept stimul care îi solicită întreaga energie artistică, întreaga inteligență care îl ghidează să renunțe la orice fărâmbă de realism, astfel au rezultat picturi mult prea perfecte pentru a fi redată în cuvinte.

Astfel a ajuns la esență.

Aceasta a fost prima impresie atunci când am descoperit întâia oară lucrarea lui Kazimir Malevici<sup>[8]</sup> *„Pătrat alb pe fond alb”*<sup>[9]</sup>, aceasta mi-a fost impresia când am văzut și pictura *„Fără titlu #17”*<sup>[10]</sup> a lui Robert Ryman<sup>[11]</sup>, și acesta îmi va fi întotdeauna primul repede atunci când apuc să creez. Întâlnirea mea cu *„albul optic”* a constituit un vid simbolic prin simplu fapt că nu este despre alte lucruri, ci pentru că este emoție pură. Constat că albul acesta nu cere decât să fie văzut, iar eu îl văd în deplinătatea profunzimii sale.

Lucrarea *„Pătrat alb pe fond alb”*<sup>[12]</sup> trezește un ecou în universul artei abstracte. Suprafața lucrării este executată în întregime în ulei, aceasta fiind netedă prezentând niște tente de pensulație. Urmele lăsate de pensulă creează o vibrație între nuanțele de alb delimitând astfel compoziția și dând o textură nisipoasă vidului care vrea să fie dezvăluit prin această lucrare. Încrustarea celor două nuanțe de alb accentuează tratarea diferențiată, în felul acesta pune în prim-plan pătratul încadrat în suprafața fundalului, acesta fiind de un alb cenușiu, pătratul pare să se ridice în aer, dezlipindu-se de materia albă ce ține loc de fundal.

Din punct de vedere al principiilor estetice lucrarea de față poate fi analizată din perspectiva formei, culorii folosite și a spațiului prezentat.

Lucrarea este construită din două elemente ce prezintă forme de bază și anume, pătratele. Ca și formă, pătratul este adesea folosit în lucrările lui Malevici<sup>[13]</sup>, fiind forma sa preferată prin simplul fapt că nu este o formă naturală, organică ci una elaborată științific, o formă universală de la care se dezvoltă toate celelalte forme. Tabloul este realizat din forme și culori pure, pătratul prezentat se deplasează liber pe spațiul de fundal al lucrării, fiind animat de vibrația pensulației și

But what is white then, a lie or a truth?

Ryman<sup>[6]</sup> does not pretend to convey truths through his art, the price of this honesty may be the austerity of the visual field in his paintings, the absence of colour. Truths are visual, they are born from colour, not from the colour of something or the colour that means something. Simply from colour, simply from white. White serves Ryman<sup>[7]</sup> as a stimulus that calls forth all his artistic energy, all the intelligence that guides him to abandon any shred of realism, thus resulting in paintings far too perfect for words.

That's how he got to the essence.

This was my first impression when I first discovered Kazimir Malevich's<sup>[8]</sup> work *"White square on white background"*<sup>[9]</sup>, this was my first impression when I saw Robert Ryman's painting *"Untitled #17"*<sup>[10]</sup> <sup>[11]</sup>, and this will always be my first impression when I start creating. My encounter with "optical white" was a symbolic void simply because it is not about other things, but because it is pure emotion. I find that this whiteness only asks to be seen, and I see it in the fullness of its depth.

The work *"White square on white background"*<sup>[12]</sup> awakens an echo in the world of abstract art. The surface of the work is executed entirely in oil, it is smooth with a hint of brushwork. The traces left by the brush create a vibration between the shades of white thus delimiting the composition and giving a sandy texture to the emptiness that wants to be revealed through this work. The inlay of the two shades of white accentuates the differentiated treatment, in this way foregrounding the square framed in the surface of the background, this being a greyish white, the square seems to rise into the air, detaching itself from the white material that acts as the background.

From the point of view of aesthetic principles, the present work can be analysed from the perspective of form, colour and space.

The work is constructed from two elements that present basic shapes, namely squares. As a shape, the square is often used in Malevich's works<sup>[13]</sup>, being his preferred shape simply because it is not a natural, organic shape but a scientifically developed one, a universal shape from which all other shapes develop. The painting is made of pure shapes and colours, the square presented moves freely in the background space of the work, animated by the vibration of the brushwork and the energy of the

*Silence*, Brian Powers



de energia umbrelor care definesc forma. Prin această eliberare a formei de fundal, Malevici<sup>[14]</sup> accentuează evoluția individuală a obiectului în spațiul tabloului dar și în spațiul real al privitorului.

În ceea ce privește culoarea, în această lucrare după cum sugerează și titlul non-culoarea alb este singulară fiind ușor limitată de tușe cenușii pentru a delimita spațiul infinit sugerat de albul folosit. Și în ultimul rând spațiul depășește reprezentarea în trei dimensiuni, el fiind conceput în mi multe straturi pe care evoluează forma în mod liber. Poziția formei în spațiul fundalului trezește suspiciuni privitorului, neștiind cu siguranță acțiunea mișcării, ascendent sau descendent în universul infinit în alb. Fondul devine un spațiu deschis, fiind eliminate încă de la început, elementele sau imaginile care aduc cu trimitere la concret. Acest spațiu deschis, infinit chiar, prezintă o formă geometrică (pătratul), creând un reper, un însemn poate, al sensibilizării artistului.

În concluzie, Malevici<sup>[15]</sup> se angajează să prezinte prin această lucrare, tot mai mult, căutarea mistică a unei lumi fără obiect, o lume a non-reprezentării astfel îi revine privitorului responsabilitatea să înțeleagă această compoziție vizualizând forma în multiple poziții.

La prima vedere, dintre toate formele artistice, arta abstractă pare a fi cea mai ermetică, cea mai lipsită de sens, cea mai îndepărtată de modul obișnuit de percepție a artei. Și totuși, îndrăznim să afirmăm că arta în esența ei nu poate fi înțeleasă fără a face apel la abstracție. Până și artiștii preocupați să redea în cel mai fidel mod realitatea își structurează lucrările după legi stricte ale compoziției, legi care cer ca imaginea reprezentată să se organizeze după forme geometrice și rețele de linii ce structurează spațiul vizual. Din această cauză la vremea respectivă, lucrarea Pătrat alb pe fond alb<sup>[16]</sup> a trezit ofense în rândul multor privitori și consumatori ai artei, cu siguranță lucrurile nu s-au schimbat cu mult, nici în prezent.

Unul din criticii lui Malevici<sup>[17]</sup>, adept al mișcării sincrone, dar „rivale” a constructivismului, afirma în batjocură despre pictura *Alb pe Alb*<sup>[18]</sup> a lui Malevici<sup>[19]</sup> că fusese singura pictură bună din expoziția grupului UNOVIS<sup>[20]</sup> (de care Malevici<sup>[21]</sup> „aparținea”), folosind următoarele cuvinte: „un canvas alb, absolut pur, un canvas alb cu o foarte bună culoare de bază. Ceva poate fi [pictat] pe [acest canvas]”.<sup>[22]</sup> Așadar arta abstractă, în sine, nu poate fi digerată de către toată lumea. În spatele elementelor formale pe care ochiul nostru le surprinde într-o pictură abstractă ar trebui să întrezărim altceva?





shadows that define the shape. Through this liberation of form from the background, Malevici<sup>[14]</sup> emphasizes the individual evolution of the object in the space of the painting but also in the real space of the viewer.

In terms of colour, in this work, as the title suggests, the non-colour white is singular, being slightly limited by grey tints to delimit the infinite space suggested by the white used. And lastly the space goes beyond the three dimensional representation, it is conceived in myriad layers on which the form evolves freely. The position of the form in the background space arouses the viewer's suspicion, not knowing for sure the action of movement, ascending or descending in the infinite universe in white. The background becomes an open space, with elements or images that refer to the concrete eliminated from the outset. This open space, infinite even, presents a geometric shape (the square), creating a landmark, a sign perhaps, of the artist's sensibility.

In conclusion, Malevici<sup>[15]</sup> undertakes to present through this work, more and more, the mystical search for a world without object, a world of non-representation so it is up to the viewer to understand this composition by viewing the form in multiple positions.

At first glance, of all art forms, abstract art seems to be the most hermetic, the most meaningless, the furthest removed from the usual way of perceiving art. And yet, we dare say that art in its essence cannot be understood without resorting to abstraction. Even artists concerned with rendering reality as faithfully as possible structure their works according to strict laws of composition, laws that require the image represented to be organised according to geometric shapes and networks of lines that structure visual space. Because of this, at the time, the work *White square on white background*<sup>[16]</sup> aroused offense among many viewers and consumers of art, things have certainly not changed much, even today.

One of Malevich's critics<sup>[17]</sup>, a proponent of the synchronous but "rival" movement of constructivism, mockingly stated about Malevici's painting *White on White*<sup>[18][19]</sup> that it was the only good painting in the exhibition of the UNOVIS<sup>[20]</sup> group (to which Malevici<sup>[21]</sup> "belongs"), using the following words: "a white canvas, absolutely pure, a white canvas with a very good base colour. Something can be [painted] on [this canvas]".<sup>[22]</sup> So abstract art, in itself, cannot be digested by everyone. Behind the formal elements that our eye catches in an abstract painting should we glimpse something else?

Ce este acest invizibil care se ascunde în spatele abstracției? Dezvăluirea misterului artei abstracte ar presupune mai întâi interpretarea invizibilului din spatele figurativului, iar apoi înțelegerea invizibilului din spatele abstracției însăși. Ar trebui să găsim interpretarea care dezvăluie intenția pictorului? Fiecare interpretare nu se întoarce „în spate” pentru a sesiza sensul original pe care artistul a încercat să îl de-a operei sale. O asemenea tentativă este sortită eșecului datorită imposibilității refacerii cu exactitate a condițiilor în care opera a fost creată, a emoțiilor, a sentimentelor artistului.

O operă de artă poate reuni trei intenții distincte, intenția autorului, intenția spectatorului și intenția operei însăși, după cum susține Umberto Eco<sup>[23]</sup>. Dacă lucrarea, o data terminată, este liberă să-și trăiască propria viață, spectatorul, la rândul său, are posibilitatea de a acorda operei multiple interpretări.

What is this invisible that hides behind abstraction? Unravelling the mystery of abstract art would involve first interpreting the invisible behind the figurative, and then understanding the invisible behind abstraction itself. Should we find the interpretation that reveals the painter's intention? Each interpretation does not go "backwards" to grasp the original meaning the artist tried to give to his work. Such an attempt is doomed to failure because of the impossibility of accurately reconstructing the conditions in which the work was created, the emotions, the feelings of the artist.

A work of art can bring together three distinct intentions, the intention of the author, the intention of the viewer and the intention of the work itself, as Umberto Eco argues<sup>[23]</sup>. If the work, once completed, is free to live its own life, the spectator, in turn, has the possibility of giving the work multiple interpretations.

#### NOTE / END NOTES

- [1] Robert Ryman a fost un pictor american identificat cu mișcările picturii monocrome, minimalismului și artei conceptuale.
- [2] *Ibidem.*
- [3] David Scott Kastan și Stephen Farthing, *Culorile. Pasiune și mister* (Baroque Books & Arts, 2020)
- [4] Isaac Newton, *Opticks; or, A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light* (London, 1704), 90.
- [5] *Apud.*
- [6] *Ibidem.*
- [7] *Ibidem.*
- [8] Kazimir Malevici, pictor ucrainean, teoretician și propagator al Suprematismului
- [9] *Compoziție Suprematistă*: cunoscută și sub forma prescurtată de *Alb pe Alb* este o compoziție abstractă din 1918, o pictură de tipul ulei pe pânză, realizată de Kazimir Malevici.
- [10] Robert Ryman, *Fără titlu #17*, 1958. Ulei pe pânză întinsă din bumbac, 139,1 x 139,7 cm. The Greenwich Collection Ltd.
- [11] *Ibidem.*
- [12] *Loc. Cit.*
- [13] *Ibidem.*
- [14] *Ibidem.*
- [15] *Ibidem.*
- [16] *Ibidem.*
- [17] *Ibidem.*
- [18] *Ibidem.*
- [19] *Ibidem.*
- [20] UNOVIS a fost un grup de artiști de scurtă durată, dar influent, fondat și condus de Kazimir Malevich la Școala de Artă din Vitebsk în 1919.
- [21] *Ibidem.*
- [22] *Passim.*
- [23] Eco, Umberto, *Limitele interpretării*; Trad. de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun. Iași: Polirom, 2007

#### BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. ARNHEIM, Rudolf, *Arta și percepția vizuală*, Editura Polirom, Iași, 2011
2. BOTTON Alain, Armstrong John, *Arta ca terapie*, Phaidon Press Limited, 2016
3. BERGER John, *Feluri de a vedea*, Editura Vellant, 2018
4. ECO Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Polirom, Iași, 2007
5. KASTAN David Scott, Farthing Stephen, *Culorile - pasiune și mister*, Baroque Books & Arts, 2020
6. NEWTON Isaac, *Opticks sau A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, Londra, 1704
7. PALER Octavian, *Eul detestabil*, Editura Polirom, Iași, 2010



# Evelina – Elena TĂNASIE

## Perspective asupra modularității în modă / *Perspectives on modularity in fashion*

**Cuvinte cheie /** design modular, modă, consumator, îmbrăcăminte, longevitate, inovare;

**Rezumat /** Sustenabilitatea se asociază, în mod direct, cu longevitatea ciclului de viață al unui articol vestimentar, iar capacitatea acestuia de a fi modular îi asigură o relație mai puternică cu utilizatorul pentru că acesta se poate implica direct în transformarea lui, în crearea de variații estetice, în funcție de nevoie, context, preferințe sau sezon. Modularitatea hainelor există din secolul XVII și, în prezent, are capacitatea de a inova abordările în designul vestimentar, în timp ce respectă nevoile consumatorului și scade frecvența achizițiilor de îmbrăcăminte.

**Keywords /** modular design, fashion, consumer, clothing, longevity, innovation;

**Summary /** Sustainability is directly associated with the longevity of the life cycle of an article of clothing, and its ability to be modular ensures a stronger relationship with the user because he can be directly involved in its transformation, in creating variations of aesthetics, according to need, context, preferences or season. Clothing modularity has been around since the 17th century and currently can innovate approaches to clothing design while respecting consumer needs and decreasing the frequency of clothing purchases.

În contextul modei, creativitatea și funcționalitatea alternează în ritmuri dictate de nevoi și tendințe, sub originalitatea creatorilor. În explorarea continuă de idei și prin încercarea de a produce în mod sustenabil, se caută constant alternative pentru producție. Designul modular este abordat în modă atât ca soluție sustenabilă, de lungă durată, cât și pentru satisfacerea deplină a consumatorului în continuă căutare de schimbare. Designul modular deblochează creativitatea creatorilor, dar și a consumatorului ce caută mereu noutate, așa cum punctează și Karell Essi: „În sistemul actual al modei, mentalitatea consumatorilor este orientată să caute schimbarea continuă și actualizare personală. O îmbrăcăminte care se schimbă și permite modificări, este de așteptat să îndeplinească mai bine evoluția nevoile și dorințele consumatorului.”<sup>[1]</sup> Când prelungirea ciclului de viață al unei piese vestimentare devine scop în modă, se pot face schimbări semnificative la nivel de materialitate, dar modificările inteligente făcute din punct de vedere estetic, prin modificarea designului, pot fi la fel de eficiente.

In the context of fashion, creativity and functionality alternate in rhythms dictated by needs and trends, under the originality of the creators. In the continuous exploration of ideas and by trying to produce sustainably, alternatives for production are constantly sought. Modular design is approached in fashion both as a sustainable, long-lasting solution and for the satisfaction of the consumer in constant search for change. Modular design unlocks the creativity of designers, but also of the consumer who is always looking for novelty, as Karell Essi also points out: “In the current fashion system, the mentality of consumers is oriented to seek continuous change and personal updating. A garment that changes and allows for modifications, is expected to better meet the evolving needs and desires of the consumer.”<sup>[1]</sup> When extending the life cycle of a garment becomes a goal in fashion, significant changes can be made at the level of materiality, but smart changes made aesthetically by altering the design can be just as effective.



În primul rând, trebuie creată o relație mai puternică îmbrăcăminte-consumator, prin care purtătorul să se implice direct în procesul de transformare modulară a unui articol vestimentar. Cramer afirmă că „proiectarea pentru longevitate implică dezvoltarea de produse care pot evolua alături de proprietar.” [2] Proprietarul devine, astfel, atașat emoțional de produsul său, schimbându-și percepția despre el. „În consecință, o relație puternică cu produsul se poate dezvolta într-un comportament mai protector față de produs, ceea ce implică o longevitate mai mare a produsului.” [3]

În al doilea rând, educarea consumatorului în ceea ce privește achiziționarea articolelor vestimentare este un pas important pentru industria modei, iar capacitatea unui produs de a fi modular reprezintă o achiziție de lungă durată, pe care un individ o poate schimba și actualiza în funcție de nevoie, preferință, sezon și context. Un produs modular înlocuiește, cu succes, un număr semnificativ de achiziții pentru că reușește să îndeplinească mai multe funcții, în același timp, iar purtătorul este în controlul acestor schimbări, actualizând produsul prin mici schimbări, asemenea unor piese de tip Lego ce se atașează și se detașează sau își schimbă locul. Această funcție a hainelor de a se transforma este o alternativă sustenabilă, fie că purtătorul este educat, în acest sens, sau nu. „Chiar dacă consumatorii s-ar putea să nu aibă cunoștințe sau să aibă puțină preocupare pentru sustenabilitate, articolele de îmbrăcăminte transformabile și modulare îi pot încuraja să se angajeze într-un comportament durabil chiar și fără conștientizarea lor.” [4]

Realizarea unui produs modular durează mult mai mult, în comparație cu un articol vestimentar obișnuit, iar designerul trebuie să aloce un timp semnificativ pentru gândirea lui. Deși procesul prin care trece îmbrăcăminte modulară este unul elaborat și durează mai mult pentru a ajunge la o finalitate echilibrată din punct de vedere estetic și funcțional, timpul scurs în crearea acestuia contribuie la o longevitate a produsului în viața purtătorului.

Purtarea hainelor necesită a fi o călătorie cu mai multe opriri, iar scopul îmbrăcării ar trebui să se propage mai departe de simpla acoperire a corpului. În momentul în care un produs vestimentar captează atenția utilizatorului prin sensuri mai profunde, obiective care îndeplinesc mai multe nevoi simultan și implicarea lui directă în transformarea produsului, acțiunea de îmbrăcare devine o experiență extrem de prețuită de om. „Oferirea de experiențe diferite consumatorilor este o politică de promovare importantă, făcându-i pe consumatori să pună mai mult preț pe produsele pe care le folosesc.” [5]

Firstly, a stronger clothing-consumer relationship must be created, whereby the wearer is directly involved in the process of modular transformation of an article of clothing. Cramer states that “designing for longevity involves developing products that can evolve with the owner.” [2] The owner thus becomes emotionally attached to his product, changing his perception of it. “Consequently, a strong relationship with the product can develop into more protective behavior towards the product, which implies greater longevity of the product.” [3]

Secondly, educating the consumer about the purchase of clothing is an important step for the fashion industry, and the ability of a product to be modular represents a long-lasting purchase that an individual can change and update as needed, preference, season, and context. A modular product successfully replaces a significant number of purchases because it manages to perform several functions at the same time, and the wearer is in control of these changes, updating the product through small changes, like Lego pieces that attach and detach or changes place. This function of clothes to transform is a sustainable alternative, whether the wearer is educated about it or not. “Even though consumers may have no knowledge of or little concern for sustainability, transformable and modular garments can encourage them to engage in sustainable behavior even without their awareness.” [4]

The creation of a modular product takes much longer, compared to a regular article of clothing, and the designer must allocate a significant amount of time to his thinking. Although the process that modular clothing goes through is an elaborate one and takes longer to reach an aesthetically and functionally balanced finality, the time spent in its creation contributes to a product's longevity in the wearer's life.

Wearing clothes needs to be a multi-stop journey, and the purpose of dressing should extend beyond simply covering the body. When a clothing product captures the user's attention through deeper meanings, objectives that fulfill several needs simultaneously and its direct involvement in the transformation of the product, the act of dressing becomes a highly valued experience for humans. “Providing different experiences to consumers is an important promotion policy, making consumers place more value on the products they use.” [5]

Mâneci detașabile întâlnite la corset,  
1660-1680, Olanda,  
credite Miss C. E. Galli





Variante de modularitate în colecția Brave Old Time

Deși există șansa de inovare prin acest tip de design, modularitatea nu reprezintă o noutate în modă și a fost utilizată des în trecut, demonstrând faptul că nevoia purtătorului era un reper important, în ceea ce privește crearea de îmbrăcăminte. „Cu siguranță aceasta nu este o idee nouă, cămășile tip rochie pentru bărbați aveau guler detașabil și erau comune în secolul XVII, epoca victoriană și edwardiană, până la producția de masă, care a condus la eliminarea lor treptată în anii 1920. În timp ce există multe abordări contemporane ce preiau tema designului modular, puțini au exploatat potențialul acestuia pentru sustenabilitate.” [6]

Ca soluții tehnice, modularitatea poate fi obținută prin sisteme cu bride și nasturi, capse, șnururi, fermoare, magneți, îmbrăcăminte cu două fețe. Colecția de disertație Brave Old Time, 2022, coordonată de lect. asoc. dr. Corina Mutu a explorat transformabilitatea în cele 6 ținute. Astfel, prin combinarea elementelor de modularitate cu părțile detașabile și interschimbabile, alături de alte accesorii, s-au obținut, în cadrul proiectului de absolvire, 24 de combinații noi, demonstrând continuitatea estetică a colecției, în raport cu purtătorul.

Într-un studiu făcut de Koo Helen, Dunne Lucy și Bye Elizabeth, unde au analizat impactul hainelor modulare în rândul purtătorilor, rezultatele arată cum „participanții studiului (...) ar dori să scadă frecvența achizițiilor de articole de îmbrăcăminte și mărimea garderobei, ca urmare a creșterii utilizării hainelor transformabile.” [7] Un designer are nevoie de feedback din partea utilizatorului unui astfel de produs, pe care să-l aplice în îmbunătățirile viitoare.

În concluzie, modularitatea asigură dezvoltarea sistemului circular prin reconstrucție și prelungeste ciclul de viață al articolului de îmbrăcăminte.

Although there is a chance for innovation through this type of design, modularity is not new to fashion and has been used often in the past, proving that the wearer's need was an important benchmark when it came to creating clothing. “This is certainly not a new idea, men's dress shirts had detachable collars and were common in the 17th century, Victorian, and Edwardian eras until mass production led to their phasing out in the 1920s. Many contemporary approaches take up the theme of modular design, but few have exploited its potential for sustainability.” [6]

As technical solutions, modularity can be obtained through systems with straps and buttons, staples, cords, zippers, magnets, double-sided clothing. Brave Old Time Dissertation Collection, 2022, coordinated by lect. asoc. Dr. Corina Mutu explored transformability in the six outfits. Thus, by combining modularity elements with removable and interchangeable parts, along with other accessories, 24 new combinations were obtained in the graduation project, demonstrating the aesthetic continuity of the collection, in relation to the wearer.

In a study by Koo Helen, Dunne Lucy, and Bye Elizabeth, where they analyzed the impact of modular clothing among wearers, the results show how “study participants (...) would like to decrease the frequency of clothing purchases and wardrobe size, as a result of the increase in the use of convertible clothes.” [7] A designer needs feedback from the user of such a product to apply future improvements.

In conclusion, modularity ensures circular system development through reconstruction and extends the life cycle of the garment.

## NOTE / END NOTES

- [1] Karell, Essi, *Planned continuity: Design of sustainable clothing service concept*, Aalto University, <http://urn.fi/URN:NBN:fi:aalto-201406192136>, 2014
- [2] Cramer, Joanne, *The Living Wardrobe: Fashion Design for an extended garment lifetime*, Doctoral Thesis, RMIT University, Melbourne, 2019
- [3] Mugge, Ruth, Schoormans, Jan, Schifferstein, Rick, *Design Strategies to Postpone Consumer Product Replacement. The Value of a Strong Person-Product Relationship*, in *The Design Journal* de Taylor & Francis, vol 20, p. 467-476, 2009, DOI:10.1080/09544820802698550
- [4] Koo, Helen, Dunne, Lucy, Bye, Elizabeth, *Design Functions in Transformable Garments for Sustainability*, in *International Textile and Apparel Association (ITAA)*, Annual Conference Proceedings, 2013, [https://lib.dr.iastate.edu/itaa\\_proceedings/2013/presentations/264](https://lib.dr.iastate.edu/itaa_proceedings/2013/presentations/264)
- [5] Cileroglu, Birsen, Nadasbas, Serdar Egemen, *Innovative approaches on modular apparel design*, in *Global Journal of Arts Education*, volumul 7, p. 73-82, 2019, DOI:10.18844/gjae.v7i3.2974
- [6] Fletcher, Kate, *Sustainable Fashion and Textiles*, Earthscan, Londra, 2008, ediția II, p. 84
- [7] Koo, Helen, Dunne, Lucy, Bye, Elizabeth, *Design Functions in Transformable Garments for Sustainability*, in *International Textile and Apparel Association (ITAA)*, Annual Conference Proceedings, 2013, [https://lib.dr.iastate.edu/itaa\\_proceedings/2013/presentations/264](https://lib.dr.iastate.edu/itaa_proceedings/2013/presentations/264)

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. CILEROGLU, Birsen, Nadasbas, Serdar Egemen, *Innovative approaches on modular apparel design*, in *Global Journal of Arts Education*, volumul 7, p. 73-82, 2019, DOI:10.18844/gjae.v7i3.2974;
2. CRAMER, Joanne, *The Living Wardrobe: Fashion Design for an extended garment lifetime*, Doctoral Thesis, RMIT University, Melbourne, 2019
3. FLETCHER, Kate, *Sustainable Fashion and Textiles*, Earthscan, Londra, 2008, ediția II;
4. KARELL, Essi, *Planned continuity: Design of sustainable clothing service concept*, Aalto University, <http://urn.fi/URN:NBN:fi:aalto-201406192136>, 2014
5. KOO, Helen, Dunne, Lucy, Bye, Elizabeth, *Design Functions in Transformable Garments for Sustainability*, in *International Textile and Apparel Association (ITAA)*, Annual Conference Proceedings, 2013, [https://lib.dr.iastate.edu/itaa\\_proceedings/2013/presentations/264](https://lib.dr.iastate.edu/itaa_proceedings/2013/presentations/264)
6. MUGGE, Ruth, Schoormans, Jan, Schifferstein, Rick, *Design Strategies to Postpone Consumer Product Replacement. The Value of a Strong Person-Product Relationship*, in *The Design Journal* de Taylor & Francis, vol 20, p. 467-476, 2009, DOI:10.1080/09544820802698550



# Alexandru MIHAI

## De la excelența designului la excelența interpretării, Giuseppe Guarneri del Gesù și Niccolò Paganini / *From excellence of design to excellence of interpretation, Giuseppe Guarneri del Gesù and Niccolò Paganini*

**Cuvinte cheie /** vioara; luterie; Giuseppe Guarneri del Gesù; Niccolò Paganini; Il Cannone Guarnerius; interpretare; designul violii; Cremona;  
**Rezumat /** În istoria violii, de la design și construcție până la interpretare, două nume ies în evidență atât ca valoare a nivelului de măiestrie, cât și pentru faptul că sunt în strânsă legătură, deși domeniile de activitate sunt diferite. *Giuseppe Guarneri del Gesù* (1698 – 1744), unul dintre cei mai renumiți maeștri ai luteriei Italiene, și *Niccolò Paganini* (1782-1840), poate cel mai celebru violonist ai tuturor timpurilor. Analizând rezultatele celor doi descoperim un numitor comun care de fiecare dată alimentează parcă și mai mult renumele celor doi. Vioara „*Il Cannone*„ este rezultatul unui proces complet de creație care vizează atât producătorul cât și clientul, dar care proiectează un rezultat final ce deservește ascultătorul și întreaga umanitate, deschizând noi drumuri nu numai în inovație și design al instrumentului, dar și pentru tehnicile și posibilitățile de interpretare, contribuind activ în procesul de dezvoltare și creație continuă din cele două domenii. Vioara, ca și obiect, a fost și continuă să fie o prelungire a mâinii, un aliat al omului, un ajutor prețios în rezolvarea unora dintre numeroasele sale probleme de trai, în sprijinul activității, în sprijinul eficienței dezvoltate în direcția scopului și cu posibilitatea de a le scurta calea spre a-l atinge.”<sup>[1]</sup>

În procesul de creație, când genialitatea este alimentată de genialitate, rezultatul nu poate să fie decât unul care naște legende. Astfel în cazul lui Niccolò Paganini, a fost potrivirea divină prin care acesta a reușit să își exprime creativitatea prin această extensie a sinelui, vioara „*Il Cannone Guarnerius*”.

Din punct de vedere muzical, vioara este considerată „regina” instrumentelor muzicale, spunându-se despre sunetul ei că este cel mai apropiat de vocea umană „redându-i admirabil inflexiunile și, ca și aceasta, putând vibra cu nuanțele cele mai subtile ale sentimentului”<sup>[2]</sup> deoarece prin sunetul și posibilitățile interpretative transmite cel mai intens sentiment dintre toate instrumentele muzicale.

Astfel, vioara devine instrumentul muzical care a beneficiat, ca și timp istoric, de o îmbunătățire constantă, ce a impus nașterea unor meserii conexe, a unei industrii și a ajuns să fie tematica principală a unor școli și facultăți care astăzi cercetează acest instrument atât ca interpretare muzicală, construcție, conservare

**Keywords /** Violin luthieri; Giuseppe Guarneri del Gesù; Niccolò Paganini; Il Cannone Guarnerius; interpretation; violin design; Cremona;  
**Summary /** In the history of the violin, from design and construction to performance, two names stand out both for the value of the level of craftsmanship and for the fact that they are closely related even though the fields of activity are different. *Giuseppe Guarneri del Gesù* (1698 – 1744), one of the most famous masters of Italian luthieri, and *Niccolò Paganini* (1782-1840), perhaps the most famous violinist of all time. Analysing the results of the two, we discover a common denominator that each time fuels the reputation of the two even more. The „*Il Cannone*” violin is the result of a complete creative process aimed at both the manufacturer and the customer, but which projects a final result that serves the listener and all of mankind, opening new paths not only in innovation and design of the instrument, but also in the techniques and possibilities of interpretation, actively contributing to the process of continuous development and creation in the two fields. The violin “as an object, was and continues to be an extension of the hand, an ally of man, a precious help in solving some of his many problems of living, in support of activity, in support of the efficiency developed towards the goal and with the possibility of to shorten their path to reach it.”<sup>[1]</sup>

In the process of creation, when genius is fueled by genius, the result can only be one that reates legends. Thus, in the case of Niccolò Paganini, it was the divine fit through which he was able to capture the creativity of this extension of himself in the violin “*Il Cannone Guarnerius*”.

Musically, the violin is considered the “queen” of musical instruments, its sound being said to be the closest to the human voice “reproducing its inflections admirably and, like it, being able to vibrate with the subtlest shades of feeling”<sup>[2]</sup> because through its sound and interpretative possibilities it conveys the most intense feeling of all musical instruments.

Thus, the violin becomes the musical instrument that benefited, as historical time, from a constant improvement, which imposed the birth of related trades, an industry, and ended up being the main theme of some schools and faculties that today research this instrument both as musical interpretation, construction, conservation but also innovation with a



Fig.1 / Giuseppe Guarneri del Gesù.



Fig.2 / Vioara „Il Cannone Guarnerius” (1743)

dar și inovare cu privire către viitor.

Prin sunetul ei unic, transmite sentimentul cu foarte mare profunzime și intensitate, și în același timp, prin complexitatea posibilităților de interpretare comparativ cu instrumentele precedente acesteia, vioara a devenit un instrument cu o foarte mare influență în muzică dar și în viața cotidiană.

Niccolò Paganini (1782-1840), considerat de mulți cel mai inovativ dar și virtuoz violonist, care prin creația sa a popularizat multe tehnici ce sunt încă implementate de violoniștii moderni, este citat spunând: „Nu sunt frumos, dar când femeile mă aud cântând, vin târându-se la picioarele mele”<sup>[3]</sup>. El a recunoscut influența puternică și emoțională deținută de potențialul capacității vioarei și și-a propus să creeze compoziții muzicale și tehnici care să împingă acest potențial la maximum.

Geminiani, un renumit profesor de vioară din secolul XVIII, în anul 1751 spunea că tonul ideal de vioară ar trebui să „rivalizeze cu cea mai perfectă voce umană”<sup>[4]</sup>.

view to the future.

Through its unique sound, it conveys the feeling with great depth and intensity, and at the same time, through the complexity of interpretation possibilities compared to the previous instruments, the violin has become an instrument with a great influence in music but also in everyday life.

Niccolò Paganini (1782-1840), considered by many to be the most innovative and virtuoso violinist, is quoted as saying: "I am not handsome, but when women hear me play, they come crawling to my feet"<sup>[3]</sup>. He recognized the powerful and emotional influence held by the violin's potential and set out to create musical compositions and techniques that would push this potential to its fullest.

Geminiani, a renowned violin teacher from the 18th century, in 1751 said that the ideal violin tone should "rival the most perfect human voice"<sup>[4]</sup>.

In the Baroque period, considered to be the

În perioada barocă, considerată a fi perioada luxului și opulenței supreme, vioara deja începea să fie recunoscută ca „regina” tuturor instrumentelor, iar la curțile regale începea să devină un lux necesar. Astfel, odată cu apariția vioarei baroce ca instrument distinct, încep să se delimiteze foarte clar în branșa constructorilor de instrumente muzicale, acești experți în fabricarea violinelor, numiți lutieri, care vor schimba pentru totdeauna atât istoria instrumentelor muzicale, cât și istoria muzicii.

Odată cu apariția vioarei, se pun bazele școlii italiene de luterie în Cremona, Italia, unde regăsim trei familii care au trasat standardele construcției vioarei. Familia Amati, familia Stradivari și familia Guarneri.

În secolul XVI regele Henry al Franței dă un decret prin care luteria sau meșteșugul fabricării violinelor este ridicat la rang de meserie și stabilește un curs de pregătire care dura 6 ani, novicele fiind îndrumat de către un maestru lutier acreditat.

După un secol de la acest decret, doi celebri designeri de instrumente din Cremona, Antonio Stradivari (1644 – 1737) și Giuseppe Guarneri del Gesù (1698 – 1744) duc designul vioarei la un alt nivel, care a creat legende atât prin instrumentele dezvoltate de ei, dar și prin violoniștii care le-au folosit. De la Niccolò Paganini, până la George Enescu, alături de alți violoniști iscusiți ai zilelor noastre.

Giuseppe Guarneri del Gesù (1698-1744), care ducând tradiția tatălui său Giuseppe Guarneri (1666-1740) și a bunicului său Andrea Guarneri (1626-1698), dar și a maestrului său Antonio Stradivari (1644-1737), devine unul dintre cele mai recunoscute și respectate nume în lumea constructorilor de vioară, instrumentele sale devenind printre cele mai apreciate din lume. Din păcate, puține vioare construite de el mai există astăzi, devenind unele dintre cele mai comune surse de inspirație pe care lutierii contemporani le folosesc atunci când își produc propriile instrumente, unii încercând să facă copii exacte și să rămână complet fideli originalului, în timp ce alții vor încerca să adauge cât mai mult o notă personală<sup>[5]</sup> contribuind astfel la evoluția designului vioarei precum au făcut-o și predecesorii lor.

Ca producător de vioare, Giuseppe Guarneri del Gesù era foarte experimental cu instrumentele sale, modificând designul violinelor predecesorilor săi, încercând diferite arcuri ale feței și spatelui, diferite modele și dimensiuni pentru găurile "f" și grosimi pentru a evalua modul în care acestea afectau sunetul. Acest

period of ultimate luxury and opulence, the violin was already beginning to be recognized as the "queen" of all instruments, and at the royal courts it was beginning to become a necessary luxury. Thus, with the emergence of the baroque violin as a distinct instrument, these experts in the manufacture of violins, called luthiers, who will forever change both the history of musical instruments and the history of music, begin to be very clearly defined in the branch of musical instrument builders.

With the appearance of the violin, the foundations of the Italian violin school are laid in Cremona, Italy, where we find three families who set the standards for violin construction. The Amati family, the Stradivari family and the Guarneri family.

In the 16th century, King Henry of France issues a decree by which lutherie, or the craft of violin making, is elevated to the rank of a trade and establishes a training course lasting 6 years, with novices being guided by an accredited master luthier.

A century after this decree, two famous instrument designers from Cremona, Antonio Stradivari (1644 – 1737) and Giuseppe Guarneri del Gesù (1698 – 1744) take violin design to another level, which has created legends both through the instruments developed by them, but also through the violinists who used them. From Niccolò Paganini to George Enescu, along with other skilled violinists of today.

Giuseppe Guarneri del Gesù (1698-1744), carrying on the tradition of his father Giuseppe Guarneri (1666-1740) and his grandfather Andrea Guarneri (1626-1698), but also of his master Antonio Stradivari (1644-1737), becomes one of the most recognized and respected names in the world of violin makers, his instruments becoming among the most prized in the world. Sadly, very few violins built by him still exist today, becoming some of the most common sources of inspiration that contemporary luthiers use when making their own instruments, some attempting to make exact copies and remain completely faithful to the original, while others will try to add as much of a personal touch as possible<sup>[5]</sup>, contributing to the evolution of violin design as their predecessors did.

As a violin maker, Giuseppe Guarneri del Gesù was very experimental with his instruments, modifying the design of his predecessors' violins, trying different bows of the face and back, different designs and sizes for the "f" holes and thicknesses to assess how they affected the sound. This made



Fig.3 / Niccolò Paganini

lucru a făcut ca viorile sale să fie foarte inconsecvente ca aspect, spre deosebire de celebrul său omolog Stradivari, care a manifestat o atitudine perfecționistă când a venit vorba de designul și sunetul instrumentelor sale. Interesant este că viorile sale de la mijlocul anilor 1730 până la ultimele din 1744 sunt cele mai apreciate dintre instrumentele sale.

Viorile realizate de Giuseppe Guarneri del Gesù sunt extrem de rezonante și puternice și au un registru grav deosebit de bogat, motiv pentru care sunt favorite de mulți soliști; au adesea un ton destul de robust, ceea ce le poate face să pară aspre în imediata apropiere, dar le permite să aibe o proiecție sonoră puternică și omogenă în spații mari.

Astfel, cel mai elocvent exemplu de un asemenea instrument realizat de acesta, este vioara „*Il Cannone Guarnerius*” fabricată în 1743 la Cremona-Italia.

Această vioară care a dobândit un și mai mare grad de notorietate datorită lui Niccolò Paganini (1782-1840), se află expusă în Palazzo Doria-Trusi din Genova, încă de când Paganini însuși a donat-o orașului în ultimul an al vieții sale.

Comparativ, viorile lui Stradivari au un ton ușor, dulce, precis, în timp ce viorile realizate de Guarneri au un ton cu o bogăție profundă și întunecată. Sunetul lui Stradivari este descris ca fiind mai „direct și mai precis”, răspunzând la cea mai mică atingere cu o direcție rafinată și elegantă. Unii interpreți preferă corpul mai lung, ceea ce poate duce la o „potrivire mai bună”, făcând senzația generală a instrumentului mai confortabilă. Pe de altă parte, cei care preferă viorile lui Guarneri datorită lungimii mai scurte, o fac pentru că acestea oferă o ușurință mai mare în timpul interpretării<sup>[6]</sup>.

În secolul XVIII, datorită cererii tot mai mari de instrumente, și a utilizării din ce în ce mai extinse a instrumentului, acesta a suferit modificări ale designului dar și ale materialelor și tehnicilor de fabricație. Modificări precum lungirea gâtului, a barei de ton, creșterea diametrului popicului, modificarea curburii feței, unghiul gâtului și înălțimea călușului care au dus la un sunet mult mai puternic și susținut.

Toate acestea fac ca vioara să sufere modificări majore, dacă le privim în detaliu, astfel și viorile produse de celebrii titani ai designului Amati, Guarneri și Stradivari fiind modificate conform designului noilor vremuri.

Odată cu sfârșitul perioadei baroce și odată cu solidificarea statutului de mari maeștri, dus pe culmile

his violins very inconsistent in appearance, unlike his famous counterpart Stradivari, who exhibited a perfectionist attitude when it came to the design and sound of his instruments. Interestingly, his violins from the mid-1730s to the last in 1744 are the most prized of his instruments.

The violins made by Giuseppe Guarneri del Gesù are extremely resonant and powerful and have a particularly rich low register, which is why they are favored by many soloists; they often have quite a robust tone, which can make them seem harsh in close proximity, but allows them to have a strong and homogeneous sound projection in large spaces.

Thus, the most eloquent example of such an instrument made by him is the violin "*Il Cannone Guarnerius*" manufactured in 1743 in Cremona-Italy.

This violin, which gained even greater notoriety thanks to Niccolò Paganini (1782-1840), has been on display in the Palazzo Doria-Trusi in Genoa since Paganini himself donated it to the city in the last year of his life.

Comparatively, Stradivari's violins have a light, sweet, precise tone, while Guarneri's violins have a tone with a deep, dark richness. The Stradivari's sound is described as more "direct and precise", responding to the slightest touch with refined and elegant direction. Some players prefer the longer body, which can result in a "better fit", making the overall feel of the instrument more comfortable. On the other hand, those who prefer Guarneri's violins due to their shorter length do so because they offer greater ease during performance<sup>[6]</sup>.

In the 18th century, due to the increasing demand for instruments, and the increasingly extensive use of the instrument, it underwent changes in design but also in materials and manufacturing techniques. Changes such as lengthening the neck, tone bar, increasing the diameter of the pole, changing the curvature of the face, the angle of the neck and the height of the bridge which resulted in a much more powerful and sustained sound.

All these make the violin undergo major changes, if we look at them in detail, thus also the violins produced by the famous design titans Amati, Guarneri and Stradivari being modified according to the design of the new times.

With the end of the baroque period and with the solidification of the status of great masters, taken to the

gloriei inclusiv de clienții lor care erau, de asemenea, nume celebre precum Paganini, sau de membrii caselor regale ale Europei, a intervenit tot mai mult cerința transformării viorilor vechi din perioada barocă, în viori moderne, fapt care i-a pus pe mulți dintre lutierii acelor vremuri în ipostaza dezvoltării designului existent, începând o nouă etapă în meseria de constructor de viori, totodată aceștia dobândind și statutul de restauratori și conservatori. În acest caz poate fi vorba despre adaptarea și perfecționarea obiectuală, ca o constantă de-alungul timpului, prin transmiterea între generații a tehnicilor de lucru și a modelelor executate<sup>[7]</sup>.

Trebuie să luăm în calcul că multe dintre viorile care la vremea respectivă aveau deja 100 sau chiar 200 de ani, deveniseră simple obiecte ce nu își mai îndeplineau scopul, ajungând deteriorate sau degradate din cauza păstrării lor în condiții nefavorabile.

De exemplu, o vioară plecată din Cremona, care ulterior ajungea odată cu marele Paganini prin multe alte zone și țări ale Europei și ale lumii, era supusă involuntar unor schimbări de temperatură, umiditate, aciditate și presiune atmosferică, condiții de transport și chiar supusă felului în care marele Paganini avea grijă de instrumentul său.

Toți acești factori au contribuit în foarte mare măsură la ceea ce acel instrument oferea atât instrumentistului cât și ascultătorului, și indirect nouă, celor care astăzi putem admira ca fiind vioara „*Il Cannone Guarnerius*” fabricată în 1743 de către marele maestru Giuseppe Guarneri del Gesù (1698-1744) la Cremona-Italia.

Un alt factor care a influențat și influențează și astăzi calitatea unui instrument este cât de mult acest instrument a fost cântat. Se spune că o vioară care nu este cântată, muțește. Celebra violonistă Francesca Dego, spunea într-un interviu<sup>[8]</sup> că „*Il Cannone Guarnerius*” este o vioară greu de cântat, în timp ce violonistei Joanna Franke<sup>[9]</sup> i s-a părut ușor; ambele au admis că a trebuit să cânte pe această vioară un timp pentru a o face să „învie”, să sune.

În vremea când Paganini a primit această vioară drept cadou din partea unui om de afaceri, după ce pierduse la jocuri de noroc o altă vioară fabricată de celebrul maestru lutier Antonio Amati (ca.1540- 1607), vioara se afla într-o stare neîngrijită. Se cunoaște faptul că vioara a fost trimisă pentru a fi modificată din vioară model baroc în vioară modernă, pentru anumite reparații și întreținere către celebrul lutier francez Jean-Baptiste Villaume (1798-1875).

heights of glory including by their clients who were also famous names such as Paganini, or by members of the royal houses of Europe, the requirement to transform old violins intervened more and more from the baroque period, in modern violins, a fact that put many of the luthiers of those times in the position of developing the existing design, starting a new stage in the profession of violin maker, at the same time they also acquired the status of restorers and conservators. In this case, it can be about object adaptation and improvement, as a constant over time, through the transmission between generations of work techniques and executed models<sup>[7]</sup>.

We have to take into account that many of the violins, which at that time were already 100 or even 200 years old, had become simple objects that no longer fulfilled their purpose, ending up damaged or degraded due to their preservation in unfavorable conditions.

For example, a violin that left Cremona, which later arrived together with the great Paganini through many other areas and countries of Europe and the world, was involuntarily subjected to changes in temperature, humidity, acidity and atmospheric pressure, transport conditions and even subjected to the way in which the great Paganini took care of his instrument.

All these factors contributed greatly to what that instrument offered to both the player and the listener, and indirectly to us, who today we can admire the violin "*Il Cannone Guarnerius*" made in 1743 by the great maestro Giuseppe Guarneri del Gesù ( 1698-1744) in Cremona-Italy.

Another factor that influenced and still influences the quality of an instrument is how much this instrument has been played. They say that a violin that is not played becomes mute. The famous violinist Francesca Dego, said in an interview<sup>[8]</sup> that "*Il Cannone Guarnerius*" is a difficult violin to play, while the violinist Joanna Franke<sup>[9]</sup> found it easy; both admitted that they had to play this violin for a while to make it 'come alive', to sing.

At the time, Paganini received this violin as a gift from a businessman, after he had gambled away another violin made by the famous master luthier Antonio Amati (ca.1540 - 1607); the violin was in a state of disrepair. It is known that the violin was sent to be modified from a baroque model violin to a modern violin for some repairs and maintenance to the famous French luthier Jean-Baptiste Villaume (1798-1875).

La fel ca și Giuseppe Guarneri del Gesù, Niccolò Paganini era și el la rândul său un experimentalist. Pe lângă virtuozitatea și tehnica inovatoare de interpretare, se pare că Paganini obișnuia să apeleze la multe tehnici neconvenționale pentru a-și pune în practică ideile inovatoare, cum ar fi să miște călușul viorii pentru a ajusta lungimea de vibrație a corzii și a o adapta la nevoile sale: urmele de pe lemn din zona călușului sunt adânci și largi, iar unele zgârieturi par a fi create de unghiile utilizatorului. Astfel, prin mici “trucuri” de acest gen, Paganini reușea să obțină sunete și poziții de interpretare care l-au ajutat să devină maestrul recunoscut la nivel mondial, odată cu vioara sa. În același timp, sunetul puternic al viorii care i-a dat și pseudonimul “tunul”, dar și faptul că vioara avea anumite dimensiuni nu tocmai convenționale, au dus la deschiderea unor posibilități pe care Paganini le-a exploatat fără rețineri, chiar dacă în mâinile altor interpreți ar fi devenit poate impedimente.

Lungimea de vibrație a coardelor viorii este de 330 mm lungime, dar în intervalul normal. Gâtul viorii a fost extins de la lungimea inițială de 125 mm la 128,5 mm comparativ cu standardul modern de 130 mm și este mai gros la călcâi, ceea ce poate crea o senzație de disconfort pentru interpreții moderni. Nu se știe când s-a făcut acest lucru și nici cine a comandat acest lucru, dar acest tip de intervenție prin prindere în cuie a fost comună în nordul Italiei între sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX.<sup>[10]</sup>

Aceste caracteristici, pe lângă cele precum un unghi mai mic de îmbinare al gâtului cu corpul, grosime mare a feței rezonante și a spatelui, găurile “f” inegale ca lungime și ca unghi de înclinare față de axa centrală dar și o greutate totală a viorii de 434 g, fac din aceasta o vioara nu tocmai convențională. Dar poate că aceasta este ceea ce diferențiază normalitatea de genialitate, această neconvenționalitate regăsită atât la Giuseppe Guarneri del Gesù cât și la Niccolò Paganini, așa cum spunea Franz Liszt:

“Măreția acestui geniu, de neegalat, de neîntrecut, exclude până și ideea unui succesor. Nimeni nu va putea să-i calce pe urme; niciun nume nu va fi egal în gloria lui.”<sup>[11]</sup>

Astfel, doi artiști care și-au dus talentul la rang de genialitate, prin stilul experimental care îi caracteriza, reușesc să facă o punte dinspre baroc spre modernism, între fabricare și interpretare, contribuind reciproc

Like Giuseppe Guarneri del Gesù, Niccolò Paganini was also an experimentalist. In addition to virtuosity and innovative playing technique, it seems that Paganini used to use many unconventional techniques to put his innovative ideas into practice, such as moving the bridge of the violin to adjust the vibration length of the string and adapt it to its needs. The marks on the wood in the bridge area are deep and wide, and some scratches appear to be created by the user's fingernails. Thus, through small "tricks" of this kind, Paganini managed to obtain sounds and interpretation positions that helped him become the world-renowned master, together with his violin. At the same time, the powerful sound of the violin that gave it the nickname "the cannon", but also the fact that the violin had certain not quite conventional dimensions, led to the opening of possibilities that Paganini exploited without hesitation, even if in the hands of other violinists would perhaps have become impediments.

The vibration length of the violin's strings is 330 mm long, but within the normal range. The neck of the violin has been extended from its original length of 125mm to 128.5mm compared to the modern standard of 130mm, and is thicker at the heel, which can create a feeling of discomfort for modern players. It is not known when this was done, nor who ordered it, but this type of nailing was common in northern Italy between the late 18th and the early 19th centuries.<sup>[10]</sup>

These characteristics, in addition to those such as a smaller neck-to-body joint angle, high thickness of the resonant face and back, the "f" holes unequal in length and angle of inclination to the central axis, but also a total weight of the violin of 434 g, make this an unconventional violin. But perhaps this is what differentiates normality from genius, this unconventionality found in both Giuseppe Guarneri del Gesù and Niccolò Paganini, as Franz Liszt said: “The greatness of this genius, unequalled, unsurpassed, precludes even the idea of a successor. No one will be able to follow in his footsteps; no name will equal in his glory.”<sup>[11]</sup>

Thus, two artists who took their talent to the level of genius, through the experimental style that characterizes them, manage to make a bridge from baroque to modernism, between manufacture and interpretation, mutually contributing to the development of cultural heritage, and continue to

la dezvoltarea patrimoniului cultural, și continuă să rămână o influență puternică asupra multor generații de constructori de viori dar și asupra multor violoniști, bucurând prin rezultatele muncii lor, multe generații de ascultători.

#### NOTE / END NOTES

- [1] *Conceptul obiectului în designul industrial*, Iosif Mihailo, Editura muzeului Țării Crișurilor, Editura Art Press, 2014, pagina 8.
- [2] *Vioara. Maestrii și arta ei*. Maximilian Costin. Editura Muzicală a uniunii compozitorilor din R.P.R. Pag. 7
- [3] Malta Fine Instrument Society. Nicolò Paganini: The Virtuosity, His Violin, The Legend. p.4 Sursa: <https://maltafineinstrumentfoundation.org/wp-content/uploads/2018/09/Malta-Fine-Instrument-Society-Paganini.pdf> accesat 22.09.2022, ora 10.01
- [4] Francesco Geminiani, *The Art of Playing the Violin*; Londra. 1751
- [5] Ariel Lang, *The Legendary Guarneri 'Del Gesu': A Favourite Among 21st Century Makers*, 2022, sursa: <https://www.myluthier.co/post/the-legendary-guarneri-del-gesu-a-favourite-among-21st-century-makers> accesat: 06.08.2022
- [6] Violin Pros. Stradivari Vs. Guarneri- What's The Difference? sursa: <https://www.violinpros.com/blogs/resources/stradivari-vs-guarneri-whats-the-difference> , accesat: 17.08.2022, ora 18:24
- [7] Conceptul obiectului în designul industrial, Iosif Mihailo, Editura muzeului Țării Crișurilor, Editura Art Press, 2014, pagina 19.
- [8] *Il Cannone: Francesca Dego plays Paganini's Violin*. 2021, sursa: <https://www.youtube.com/watch?v=QioFTjG0gDc>, accesat: 22.08.2022, ora 19:45
- [9] TheColumbusDispatch, *Practicing on a 276-year-old Italian violin*. 2019, sursa: <https://www.youtube.com/watch?v=ebQpf1boGYA>, accesat: 22.08.2022, ora 20:04
- [10] The Paganini 'Cannon' violin, sursa: <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/the-paganini-cannon-violin/> accesat: 03.01.2023, ora 22:34
- [11] The Paganini 'Cannon' violin, sursa: <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/the-paganini-cannon-violin/> accesat: 03.01.2023, ora 22:34

remain a strong influence on many generations of violin makers but also on many violinists, producing joy through the results of their work, for many generations of listeners.

#### BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Vioara. Maestrii și arta ei. Maximilian Costin. Editura Muzicală a uniunii compozitorilor din R.P.R.
2. Francesco Geminiani, *The Art of Playing the Violin*, Londra, 1751.
3. Malta Fine Instrument Society. Nicolò Paganini: The Virtuosity, His Violin, The Legend. p.4 Sursa: <https://maltafineinstrumentfoundation.org/wp-content/uploads/2018/09/Malta-Fine-Instrument-Society-Paganini.pdf> accesat 22.09.2022, ora 10.01
4. Ariel Lang, *The Legendary Guarneri 'Del Gesu': A Favourite Among 21st Century Makers*, 2022, sursa: <https://www.myluthier.co/post/the-legendary-guarneri-del-gesu-a-favourite-among-21st-century-makers> accesat: 06.08.2022
5. Violin Pros. Stradivari Vs. Guarneri- What's The Difference? sursa: <https://www.violinpros.com/blogs/resources/stradivari-vs-guarneri-whats-the-difference>, accesat: 17.08.2022, ora 18:24
6. *Il Cannone: Francesca Dego plays Paganini's Violin*. 2021, sursa: <https://www.youtube.com/watch?v=QioFTjG0gDc>, accesat: 22.08.2022, ora 19:45
7. TheColumbusDispatch, *Practicing on a 276-year-old Italian violin*. 2019, sursa: <https://www.youtube.com/watch?v=ebQpf1boGYA>, accesat: 22.08.2022, ora 20:04
8. The Paganini 'Cannon' violin, sursa: <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/the-paganini-cannon-violin/> accesat: 03.01.2023, ora 22:34
9. The Paganini 'Cannon' violin, sursa: <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/the-paganini-cannon-violin/> accesat: 03.01.2023, ora 22:34





# Anamaria VIȘOVAN

## Identitatea umană modelată prin îmbrăcăminte / *Human identity shaped by clothing*

**Cuvinte cheie /** Identitate, modă, corpul uman, perfecțiune, diformitate, inclusivitate;

**Rezumat /** Proiectul pune sub semnul întrebării idealurile de frumusețe ale lumii contemporane și volatilitatea termenului perfecțiune, astfel contopind cele două lumi ale frumosului și urâtului într-o colecție vestimentară. Ca sursă primordială de inspirație proiectul a pornit de la boala mentală body dysmorphia. Proiectul își propune să modifice valorile identitare și atitudinea față de semenii într-un sens pozitiv, acționând prin înlăturarea prejudecăților și bazându-se pe o compoziție vestimentară care să pună în evidență dismorfismul corporal

**Keywords /** Identity, fashion, human body, perfection, deformity, inclusivity;

**Summary /** The project questions the beauty ideals of the contemporary world and the volatility of the term perfection, thus merging the two worlds of beauty and ugliness in a clothing collection. As a primary source of inspiration, the project started from the mental illness body dysmorphia. The project aims to change the identity values and the attitude towards peers in a positive sense, acting by removing prejudices and relying on a clothing composition that highlights body dysmorphism.

Haina este un simbol al identificării diferențelor dintre membrii unei societăți, îmbrăcăminte pe care o purtăm vorbește pentru noi încă de la prima întâlnire cu o persoană. Veșmântul este o manifestare a identității, transpune prin materialitate fiecare fațetă a purtătorului, background-ul etnic, social și chiar psihologic. Astfel identitatea este strâns corelată cu moda. Putem spune că moda poate avea un rol important în comunicarea mesajelor sociale iar designerii aleg să facă acest gest de a folosi moda ca o unealtă în a dispersa mesajele de interes astfel, ideea de grotesc, de "defecte" ale corpului în design regăsindu-se în nenumărate proiecte contemporane.

*„...Întreabă-l pe diavol: el îți va spune că frumusețea este o pereche de coarne, patru gheare și o coadă...”* (Umberto Eco, *On Ugliness*, 2011)

Frumusețea, perfecțiunea, puritatea, armonia, toate acestea sunt caracteristici la care visăm și de-a lungul timpului ne-am străduit să le atingem prin diferite metode mai mult sau mai puțin morale. Știm că în secolul tehnologiei, al popularității operațiilor plastice și al social

Clothing is a symbol of identifying the differences between members of a society, the clothing we wear speaks for us from the first meeting with a person. Clothing is a manifestation of identity, it transposes through materiality every facet of the wearer, the ethnic, social and even psychological background. Thus identity is closely correlated with fashion. We can say that fashion can have an important role in communicating social messages and designers choose to make this gesture of using fashion as a tool to disperse messages of interest thus, the idea of the grotesque, of "defects" of the body in design finding itself in countless contemporary projects.

*„...Ask the devil: he will tell you that beauty is a pair of horns, four claws and a tail...”* (Umberto Eco, *On Ugliness*, 2011)

Beauty, perfection, purity, harmony, all these are characteristics we dream of and over time we have tried to achieve them through various more or less moral methods. We know that in the age of technology, the popularity of plastic surgery and social media, the

media, tentația de a găsi defecte în sinele exterior și interior este mult mai mare fiind expuși zilnic la aceste tabloide perfecte.

*„...Dar problema actuală a corpului nu este doar una externă, lipsa vigilenței societății sau a sprijinului adulților; a devenit și o problemă internă, psihologică: fetele de astăzi transformă corpul într-un proiect a tot consumator, în moduri în care tinerele femei din trecut nu au făcut-o...” [1]*

Nenumărate studii în neuroștiințe au ca subiect relația dintre trup-minte și traumă. Există o strânsă legătură între emoții, psihic și corpul fizic. Acestea sunt interconectate, emoțiile pe care le resimțim în interiorul nostru sunt redată de către corpul fizic prin expresii specifice fiecărei emoții. Acestea sunt fundamentale înrădăcinate în biologia noastră. Trauma există în diferite forme și culori, diferă de la persoană la persoană, trăim și experimentăm viața în mod divers. Lumea frivolă sau superficială a modei a însemnat un catalizator în ceea ce privește relația sinelui cu eul interior. Raportarea la diferitele siluete și stiluri populare s-a dovedit ca fiind de o toxicitate acerbă, atât de o parte a baricadei cât și de cealaltă. De la anorexie la bulimie, afecțiunile pe care consumerismul ni le cauzează sunt un mod de a ne ține conectați în această sferă deluzorie. În contemporaneitate femeia sau chiar și bărbatul, sunt priviți totuși într-un mod mult mai realist, încercându-se o oarecare inclusivitate rasială și corporală. În căutarea perfecțiunii, vom uita că omul este deja perfect.

*„...Și cum rămâne cu implantarea de fragmente de creier sau de elemente ale sistemului nervos central? Implică acestea dislocări ale identității? În spitalul de psihiatrie, progresele în neuropsihiatrie ne permit, prin medicamente și intervenții chirurgicale deopotrivă, să transformăm radical comportamentul și stările de spirit ale celor deranjați, astfel încât să spunem colocvial că aceștia s-au transformat într-o „altă” - într-adevăr, o „nouă persoană...” [2]*

Obiectul artistic are rolul de a schimba valorile identitare, în vremuri de excepție în care mintea și trupul uman sunt supuse unor procedee modelatoare. Trupul, mintea și omul sunt subiectele centrale de-a lungul secolelor, de la anticii greci la renașterea italiană mai apoi la revoluția industrială, omul este actorul principal. Fiind absorbiți de o dorință aprigă de autocunoaștere și de autodepășire scotocim înțeleșurile vieții, rescriind regulile de fiecare dată. Lumea artei există de altfel

temptation to find flaws in the outer and inner self is much greater by being exposed to these perfect tabloids on a daily basis.

*“...But the body's current problem is not just an external one, a lack of societal vigilance or adult support; it has also become an internal, psychological problem: girls today are turning the body into an all-consuming project in ways that young women of the past did not...” [1]*

Countless studies in neuroscience have as their subject the mind-body relationship and trauma. There is a close connection between the emotions, the psyche and the physical body. These are interconnected, the emotions we feel inside us are reproduced by the physical body through expressions specific to each emotion. They are fundamentally ingrained in our biology. Trauma comes in different shapes and colors, it differs from person to person, we live and experience life differently. The frivolous or superficial world of fashion meant a catalyst in terms of the self's relationship with the inner self. Reporting on various popular silhouettes and styles has proven to be fiercely toxic, on both sides of the barricade. From anorexia to bulimia, the ailments that consumerism causes us are a way of keeping us connected in this delusional sphere. In contemporaneity the woman or even the man, however, are viewed in a much more realistic way, attempting some racial and bodily inclusivity. In the pursuit of perfection, we will forget that man is already perfect.

*“...And what about implanting fragments of the brain or elements of the central nervous system? Do these involve dislocations of identity? In the psychiatric hospital, advances in neuropsychiatry enable us, through drugs and surgery alike, to radically transform the behavior and moods of the disturbed so that, colloquially, they have become “other”—into truth, a “new person...” [2]*

The artistic object has the role of changing identity values, in exceptional times when the human mind and body are subjected to shaping procedures. Body, mind and man are the central subjects throughout the centuries, from the ancient Greeks to the Italian Renaissance and then to the industrial revolution, man is the main actor. Absorbed by a fierce desire for self-knowledge and self-transcendence, we rummage through the meanings of life, rewriting the rules every time. The art world also exists



pentru a ne studia și ne aduce la suprafață erori ale prezentului, prin subculturi din modă sau prin mișcările artistice.

Perfecțiune în diformitate, proiectul Clash on Perfection are ca motiv principal subiectul bodydysmorphia, o boală mentală pregnantă în societate, proiectul își propune să modifice valorile identitare și atitudinea față de semeni într-un sens pozitiv, acționând prin înlăturarea prejudecăților și bazându-se pe o compoziție vestimentară care să pună în evidență dismorfismul corporal.

Colecția este alcătuită din opt ținute vestimentare, acestea exprimând mesajul de tip awareness, precum că și defectele pot fi frumoase, iar perfecțiunea nu există. În colecție se pot identifica predominant rochii și fuste, piesele vestimentare sunt complexe și au fost realizate prin modificarea tiparelor de bază sau prin crearea de tipare noi pornind de la mulaje. Fiecare piesă în parte are un proces unic, iar schița inițială nu se mai poate regăsi în produsul final datorită experimentelor ce intervin pe parcurs. Piesele vestimentare se pot încadra în zona designului conceptual și nu sunt destinate vreunui gen anume.

Colecția este formată dintr-un mix elegant eclectic, folosind siluete monumentale, clasice, dar și elementele funcționale, astfel obținând un look eclectic. Predominând negrul, proiectului nu îi lipsește mixul de culoare prin prisma imprimeului ce mimează musculatura corpului. De asemenea, structurile rupte/ieșite din formele clasice de îmbrăcăminte sunt susținute de canale cu sârmă, totodată acestea semnificând ruptura necesară pentru a vedea interiorul. Volumetriile, drapajele, materialele ce au o cădere grandioasă, nu lipsesc nici ele din acest proiect, catifeaua din viscoză, lycra, latexul lichid ce mimează ideea de piele, pvc-ul argintiu cu efect de oglindire ce reprezintă ideea de reflexie, manipulările textile diferite forme, culori, au ca rol principal crearea de suprafețe 3 D ce redau o linie sinuoasă într-o compoziție dinamică. Corpul a devenit simbolul colecției, folosind diferite elemente ale acestuia precum: părul sub forma unui bust turnat cu silicon lichid sau organele introduse în imprimeu asociate cu plante ce redau senzația unor vene.

Ca simbol al perfecțiunii, în colecție se regăsește orhideea, folosind-o sub diferite forme, matlasată, colată, dar și în imprimeul digital. Materialitatea este compusă din materiale convenționale și neconvenționale, spre exemplu, spumă pentru matrițe cu uscare la aer, silicon lichid, franjuri din perdele și accesorii din piața de vechituri





to study us and bring to the surface errors of the present, through fashionable subcultures or artistic movements.

Perfection in deformity, the Clash on Perfection project has as its main reason the subject of body dysmorphia, a mental illness prevalent in society, the project aims to change the identity values and the attitude towards peers in a positive sense, acting by removing prejudices and based on a clothing composition that highlights body dysmorphism.

The collection is made up of eight outfits, expressing the awareness message that flaws can be beautiful and perfection does not exist. In the collection you can predominantly identify dresses and skirts, the garments are complex and were made by modifying the basic patterns or by creating new patterns starting from molds. Each individual piece has a unique process, and the initial sketch can no longer be found in the final product due to the experiments that intervene along the way. Garments can fall into the realm of conceptual design and are not intended for any specific gender.

The collection consists of an elegant eclectic mix, using monumental, classic silhouettes, but also functional elements, thus obtaining an eclectic look. Predominantly black, the project does not lack color mix through the prism of the print that mimics muscles of the body. Also, the structures broken/out of the classical forms of clothing are supported by wire channels, at the same time signifying the break necessary to see the interior. Volumetrics, drapes, materials that have a grandiose fall, are also not missing from this project, viscose velvet, lycra, liquid latex that mimics the idea of skin, silver PVC with a mirror effect that represents the idea of reflection, different textile manipulations shapes, colors, have as their main role the creation of 3D surfaces that reproduce a sinuous line in a dynamic composition. The body became the symbol of the collection, using different elements of it such as: the hair in the form of a bust cast with liquid silicone or the organs inserted in the print associated with plants that reproduce the feeling of veins.

As a symbol of perfection, the collection features the orchid, using it in different forms, quilted, glued, but also in digital printing. Materiality is composed of conventional and unconventional materials, for example, air-dry mold foam, liquid silicone, curtain fringe and flea market accessories (chains, brooches, rings, ceramic flowers and







(lanțuri, broșe, inele, flori din ceramică și perle din plastic), peruci sintetice, iar materialele convenționale precum catifeaua albă și neagră, satin negru cu fir lucios, lycra bej, doc bej, paiete albe din plastic la metru, panglici satinat, tul roze, bej și catifea roșie. Acestea au fost folosite în diferite modalități pentru a crea suprafețe 3 D, unele materialele au fost imprimate digital sau prin folosirea balenelor de corset din plastic au fost realizate diferite forme volumetrice, siliconul turnat peste peruci sintetice creează o senzație de aversiune, textura acestora fiind una asemănătoare cu pielea umană și părul uman.

Toate aceste tehnici sunt modalități de a interpreta subiectul principal dismorfismul corporal, proiectul propunându-și să demonstreze o oarecare relație necesară între urât și frumos. Lucrarea pune la îndoială termenul perfecțiune și demonstrează volatilitatea acesteia.

plastic pearls), synthetic wigs, and the conventional materials such as white and black velvet, black satin with shiny thread, beige lycra, beige dock, white plastic sequins by the meter, satin ribbons, pink tulle, beige and red velvet. These were used in different ways to create 3D surfaces, some materials were digitally printed or by using plastic corset whales different volumetric shapes were made, silicone cast over synthetic wigs creates a feeling of aversion, their texture being one similar to human skin and human hair.

All these techniques are ways to interpret the main subject of body dysmorphism, the project aiming to demonstrate some necessary relationship between ugly and beautiful. The work questions the term perfection and demonstrates its volatility.

## NOTE / END NOTES

[1] Joan Jacobs Brumberg. *The body project: an intimate history of American girls*, editura Vintage Books, New York, 1998. ISBN 9780679735298, p. 17, alin 1; „...Dar problema actuală a corpului nu este doar una externă, lipsa vigilenței societății sau a sprijinului adulților; a devenit și o problemă internă, psihologică: fetele de astăzi transformă corpul într-un proiect a tot consumator, în moduri în care tinerele femei din trecut nu au făcut-o...”

[2] Clark Library professorship, UCLA 12, *The Languages of Psyche: Mind and Body in Enlightenment Thought Clark Library Lectures, 1985-1986*, editura G. S. Rousseau California : University of California Press, 1991, p. 16, alin 2; „...Și cum rămâne cu implantarea de fragmente de creier sau de elemente ale sistemului nervos central? Implică acestea dislocări ale identității? În spitalul de psihiatrie, progresele în neuropsihiatrie ne permit, prin medicamente și intervenții chirurgicale deopotrivă, să transformăm radical comportamentul și stările de spirit ale celor deranjați, astfel încât să spunem colocvial că aceștia s-au transformat într-o „altă” - într-adevăr, o „nouă persoană...”

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. BRUMBERG, Joan Jacobs, *The body project: an intimate history of American girls*, Editura Vintage Books, New York, 1998, ISBN 9780679735298;
2. Clark Library professorship, UCLA 12, *The Languages of Psyche: Mind and Body in Enlightenment Thought Clark Library Lectures, 1985-1986*, Editura G. S. Rousseau California: University of California Press;





# Sânziana GHEORGHE

## Dezvoltarea conștiinței umane în Paleoliticul Superior, între ritual și practici artistice / *The development of human consciousness in the Upper Palaeolithic, between ritual and artistic practices*

**Cuvinte cheie** / Picturi rupestre; simboluri; cerul; pământul; conștiința; subconștient colectiv; sacru; profan;

**Rezumat** / În conștiința umanității, miturile, legendele și poveștile care s-au păstrat, la diferitele popoare și civilizații reprezintă un material de studiu valoros din punct de vedere istoric, psihologic, social și artistic. Practicile rituale, picturile rupestre, idolii, semnele și simbolice care au rămas din perioada Paleoliticului Superior au alcătuit un vocabular pe care specialiștii din perioada modernă și contemporană l-au putut interpreta pentru a delimita etapele evoluției conștiinței de sine, și a subconștientului colectiv, precum și rolul practicilor artistice în cadrul acestui proces de formare continuă.

**Keywords** / Rock paintings; symbols; heaven; earth; consciousness; collective subconscious; sacred; profane;

**Summary** / In the consciousness of humanity, the myths, legends and stories that have survived among different peoples and civilizations, represent valuable historical, psychological, social and artistic study material. The ritual practices, cave paintings, idols, signs and symbols that have survived from the Upper Palaeolithic period have formed a vocabulary that specialists in the modern and contemporary periods have been able to interpret in order to delineate the stages of evolution of self-consciousness and the collective subconscious, as well as the role of artistic practices in this process of continuous formation.

*„Religion [is] merely a subdivision of Art” since “every valuable purpose which religion serves is also served by Art,” while “Art perhaps serves more” since “its range of good objects and emotions is wider.” [1]*

În conștiința umanității, miturile, legendele și poveștile care s-au păstrat, în diferitele popoare și civilizații din vechi timpuri, au un rol important în conturarea unui sentiment de identitate în raport cu poporul, cu moștenirea, respectiv cu continuitatea generațiilor. Ceea ce este specific pentru majoritatea civilizațiilor este principiul creației lumii fizice din conceptul de haos, prin apariția conceptului de ordine. Aceste două elemente de sens opus sunt concepute ca o dualitate prin intermediul căreia unitatea primordială, nimicul, specific Universului increat, este pus în mișcare.

În descrierea fenomenului de transformare a haosului în ordine, Mircea Eliade folosește simbolul *oului universal*, forma primară a lumii de dinaintea începerii procesului creației, care este întâlnit în diferite culturi (egipteni, dogoni, chinezi, celți, etc.). Această formă germinală a Universului este descrisă să conțină întreg Universul manifestat, în stare potențială. Procesul

*„Religion [is] merely a subdivision of Art” since “every valuable purpose which religion serves is also served by Art,” while “Art perhaps serves more” since “its range of good objects and emotions is wider.” [1]*

In the consciousness of humanity, the myths, legends and stories that have been preserved in the various peoples and civilisations since ancient times play an important role in shaping a sense of identity in relation to the people, the heritage and the continuity of generations. What is specific to most civilisations is the principle of the creation of the physical world from the concept of chaos, through the emergence of the concept of order. These two opposing elements are conceived as a duality through which the primordial unity, the nothingness, specific to the uncreated Universe, is set in motion.

In describing the transformation of chaos into order, Mircea Eliade uses the symbol of the *universal egg*, the primary form of the world before the beginning of the process of creation, which is found in various cultures (Egyptians, Dogons, Chinese, Celts, etc.). This germinal form of the Universe is described to contain the whole manifested Universe in its potential state.

creației demarează cu distrugerea stării de echilibru primordiale, care rezultă în declanșarea procesului de tranziție a Universului între starea primordială-potențială și starea manifestată.

În perspectivă mai degrabă psihologică, Mircea Eliade interpretează tranziția de la starea incipientă a Universului la stările ulterioare, prin apariția și dezvoltarea conștiinței de sine și a voinței omului. În acest moment, omul începe să poată percepe lumea din jurul său și pe sine în raport cu aceasta<sup>[2]</sup>. Totodată, această scindare este descrisă în legende ca momentul care marchează separarea Cerului de Pământ, un moment relevant în oricare mit al Creației.

În cadrul miturilor din diferitele civilizații, opozițiile dintre haos și ordine, respectiv Cer și Pământ, sunt de cele mai multe ori însoțită de o a treia pereche de opoziție, a sacralului și a profanului, prin care vechile popoare și-au explicat poziția lor ca oameni într-un Univers în care fenomenele neînțelese erau asimilate unor ființe atotputernice, care făceau parte din lumea nevăzută. Prin urmare, distincția dintre sacru și profan poate fi înțeleasă în raport cu arealul terestru, spațiul în care există oameni, și spațiu care este, sau nu este, sacralizat și care are, sau nu are, posibilitatea de a face legătura cu spațiul imaterial al divinităților creatoare. În acest context, spațiul sacru, are conotația unui centru primordial în momentul Creației, în jurul căruia s-a organizat Universul manifestat. Spațiul sacru, în opoziție cu spațiul profan este singura locație pe Pământ prin care se poate reface legătura Cerului cu Pământul și este totodată singurul loc în care pot fi ținute la distanță emanațiile distrugătoare ale haosului, care reprezintă aspectul profan al Creației. În contextul vechilor popoare, găsirea spațiului sacru era vitală pentru supraviețuirea populației, iar așezările<sup>[3]</sup> erau adesea întemeiate pe spațiile considerate sacre, pentru a garanta protecția în lumea fizică și spirituală.

În cursul secolului XX, Julian Jaynes<sup>[4]</sup>, un cunoscut psiholog de la Princeton, explică dezvoltarea conștiinței umane în raport cu experiențelor populațiilor din Paleoliticul Superior. Conform acestor studii, conștiința umană s-a dezvoltat prin evoluția în paralel a unei duble identități, care a rezultat din interacțiunea oamenilor, pe de-o parte, cu semenii (care devine identitatea personală), respectiv încă o formă de identitate mai degrabă nepersonală, proiectată în exterior ca o instanță superioară atotputernică, prin care se puteau explica toate fenomenele fizice care nu puteau fi înțelese, la acea vreme.

The process of creation begins with the destruction of the primordial state of equilibrium, which results in the triggering of the transition of the Universe between the primordial-potential state and the manifested state.

In a rather psychological perspective, Mircea Eliade interprets the transition from the incipient state of the Universe to subsequent states through the emergence and development of human self-consciousness and will. At this point, man begins to be able to perceive the world around him and himself in relation to it<sup>[2]</sup>. At the same time, this split is described in the legends as the moment that marks the separation of Heaven and Earth, a moment relevant to any Creation myth.

In the myths of the various civilisations, the opposites of chaos and order, i.e. Heaven and Earth, are often accompanied by a third pair of opposition, that of the sacred and the profane, by which ancient peoples explained their position as humans in a Universe where incomprehensible phenomena were assimilated to all-powerful beings who were part of the unseen world. The distinction between the sacred and the profane can therefore be understood in relation to the terrestrial realm, the space in which people exist, and the space that is, or is not, sacralised and that has, or does not have, the possibility of making a connection with the immaterial space of the creative deities. In this context, sacred space has the connotation of a primordial centre at the moment of Creation, around which the manifested Universe was organised. Sacred space, as opposed to profane space, is the only place on Earth where the link between Heaven and Earth can be restored and the only place where the destructive emanations of chaos, which represent the profane aspect of Creation, can be kept at bay. In the context of ancient peoples, finding sacred space was vital to the survival of the population, and settlements<sup>[3]</sup> were often founded on spaces considered sacred to ensure protection in the physical and spiritual world.

During the 20th century, Julian Jaynes<sup>[4]</sup>, a well-known psychologist at Princeton, explains the development of human consciousness in relation to the experiences of Upper Paleolithic populations. According to these studies, human consciousness developed through the parallel evolution of a double identity, which resulted from the interaction of humans, on the one hand, with their fellow human beings (which becomes the personal identity) and, on the other hand, a rather non-personal form of identity, projected outwards as an all-powerful higher instance, by which all physical phenomena that could not be understood at that time could be explained.

În perioada dintre Paleoliticului Superior (perioada preistorică) și începutul Evului Mediu, în cazul civilizațiilor indoeuropene și nord-africane, experiența sacralului era integrată în viața de zi cu zi. Aspectul spiritual era considerat ca fiind direct prezent în fiecare moment al vieții de zi cu zi a oamenilor, cât și în experiența morții și a vieții de apoi.

Apariția și răspândirea Creștinismului în spațiul european în secolul I, demarează procesul de tranziție de la o perspectivă politeistă la o perspectivă monoteistă, care marchează totodată tranziția de la Antichitate la Evul mediu. Acestui proces îi este subordonată o perspectivă de desacralizare a vieții și de sacralizare a morții și a vieții de apoi. Experiența sublimului, a sacralului devine, astfel, mai degrabă aproape intangibil în timpul vieții, fiind situat în promisiunea Vieții de Apoi.

În perioada paleoliticului superior, acum 12,000 de ani, relația dintre artă și religie era în directă legătură cu perspective asupra relației dintre sacru și profan, precum și cu locul sacralului în viața oamenilor. Prin formele de manifestare artistică, vechile populații urmăreau să definească și să interpreteze legăturile dintre experiențele din planul fizic și cel spiritual.

În acest sens, impulsurile artistice<sup>[5]</sup>, care se manifestau în sculpturi de idoli, elemente decorative de vestimentație, picturile rupestre aveau conotație ritualică și spirituală, și explorau tematici precum legătura dintre membrii tribului, precum și legătura dintre oameni și forțele supranaturale.

În ceea ce privește practicile artistice în perioada Paleoliticului Superior, existau două forme majore de expresie artistică: pictura rupestră, cu un caracter mai degrabă monumental, respectiv sculpturile de dimensiuni reduse (idolii). Mărturiile picturilor rupestre au fost descoperite pe teritorii răspândite din Europa (zona Mediteraneană), Africa și Asia, cele mai importante exemple, păstrate aproape în întregime, fiind prezente în anumite locații din Franța și Spania, dar și în Europa de Est<sup>[6]</sup>.

Specific elementelor desenate pe suprafețele pereților peșterilor anterior menționate, este delimitarea tipurilor de desene în motive specifice și asimilarea acestora fie arealului terestru, fie arealului spiritual. În conformitate cu practicile oamenilor de zi cu zi, elementele asimilate arealului terestru erau diferitele aspecte prin care se putea descrie viața și mijloacele de supraviețuire a oamenilor, de la scene de vânătoare și cules, la desene cu animale, arme, unelte și obiecte, amprente, etc.

In the period between the Upper Palaeolithic (prehistoric period) and the early Middle Ages, in the case of Indo-European and North African civilisations, the experience of the sacred was integrated into everyday life. The spiritual aspect was considered to be directly present in every moment of people's everyday life, as well as in the experience of death and the afterlife.

The emergence and spread of Christianity in Europe in the 1st century begins the process of transition from a polytheistic to a monotheistic perspective, which also marks the transition from Antiquity to the Middle Ages. This process is underpinned by a perspective of desacralisation of life and sacralisation of death and the afterlife. The experience of the sublime, of the sacred, thus becomes rather almost intangible during life, being situated in the promise of the Afterlife.

In the Upper Palaeolithic period, 12,000 years ago, the relationship between art and religion was directly related to perspectives on the relationship between the sacred and the profane, and the place of the sacred in people's lives. Through forms of artistic expression, ancient peoples sought to define and interpret the connections between experiences on the physical and spiritual planes.

In this sense, artistic impulses<sup>[5]</sup> manifested in idol carvings, decorative elements of clothing, rock paintings had ritual and spiritual connotations, and explored themes such as the connection between tribal members, as well as the connection between humans and supernatural forces.

In terms of artistic practices in the Upper Palaeolithic period, there were two major forms of artistic expression: rock painting, which was more monumental in character, and small sculptures (idols). Evidence of rock paintings has been found throughout Europe (Mediterranean area), Africa and Asia, with the most important examples, preserved almost in their entirety, being found at sites in France and Spain, as well as in Eastern Europe<sup>[6]</sup>.

Specific to the elements drawn on the surfaces of the cave walls mentioned above is the delimitation of the types of drawings into specific motifs and their assimilation to either the terrestrial or the spiritual area. In accordance with the practices of everyday people, the elements assimilated to the terrestrial realm were the various aspects that could be used to describe people's lives and means of survival, from hunting and gathering scenes to drawings of animals, weapons, tools and objects, prints, etc.



Fig1 / Pestera Lascaux

Motivele asociate arealului spiritual se diferențiau în mod evident de cele asimilate arealului terestru și al vieții oamenilor pe Pământ, întrucât acestea s-au remarcat printr-un puternic caracter nonfigurativ (spirală, linia punctată, linia șerpuită, linii geometrice, cercuri concentrice, cercuri, emanații solare, etc.).

Conform unor teorii elaborate în timp, explicațiile pentru caracterul predominant abstract al acelor însemnări, făceau legătura cu încercările de reprezentare simbolică a unor idei și concepte ce făceau trimitere la aspectele transcendente și chiar experiențele halucinante ale șamanilor din triburi.<sup>[7]</sup> De exemplu, în zone precum situri din America de Nord sau situ-ul Brú na Bóinne din Irlanda, simbolul spiralei este dominant. Se consideră că în acea perioadă simbolul spiralei nu dobândise încă o funcție calendaristică.

În încercarea de a interpreta aceste semne și simboluri în contextul în care au fost desenate, cea mai importantă teorie actuală le corelează cu experiențele halucinante pe care șamanii le aveau, în peșteri, în urma consumului de plante halucinogene. În conformitate cu studii de actualitate asupra efectelor plantelor halucinogene și a drogurilor asupra creierului uman, apariția motivelor geometrice abstracte este un efect cunoscut și documentat, care ar putea explica sursa de inspirație și contextul apariției acestor motive specifice în arta rupestră<sup>[8]</sup> în perioada de referință a Paleoliticului Superior.

Prin acest context, arta rupestră a păstrat totodată și mărturia experiențelor șamanilor, a călătoriile lor spirituale care au fost atestate prin seriile de simboluri cu caracter abstract. Aceste călătorii pot fi asimilate unor destinații distincte, aflate în opoziție, de tip Paradis și Infern, în funcție de anumite repere clare identificate în funcție de simbolurile utilizate în ilustrații.

În ceea ce privește studiile actuale cu privire la consumul de substanța halucinogene pe care le-au experimentat șamanii acestor triburi, experiențele avute de acestea puteau fi de două tipuri, în funcție de senzațiile simțite în corp, precum și de imaginile percepute de aceștia. Conform acestei perspective, senzațiile resimțite în corp sunt polarizate, fiind fie senzații de urcare, fie senzații de coborâre.

În raport cu aceste teorii, momentul apariției miturilor Creației în vechile civilizații corespunde cu prima etapă de dezvoltare a vieții psihici pentru specia umană. Mitul creației lumii și a oamenilor avea rolul de a oferi vechilor popoare un concept de identitate și o explicație în termeni simbolici pentru poziția oamenilor

The motifs associated with the spiritual realm were clearly different from those associated with the terrestrial realm and human life on Earth, as they were characterised by a strong non-figurative character (spiral, dotted line, serpentine line, geometric lines, concentric circles, circles, solar emanations, etc.).

According to theories developed over time, the explanations for the predominantly abstract character of these inscriptions were linked to attempts at the symbolic representation of ideas and concepts referring to transcendent aspects and even hallucinatory experiences of tribal shamans.<sup>[7]</sup> For example, in areas such as sites in North America or the Brú na Bóinne site in Ireland, the symbol of the spiral is dominant. It is believed that at that time the spiral symbol had not yet acquired a calendar function.

In attempting to interpret these signs and symbols in the context in which they were drawn, the most important current theory links them to the hallucinatory experiences that shamans had in caves following the consumption of hallucinogenic plants. According to current studies on the effects of hallucinogenic plants and drugs on the human brain, the appearance of abstract geometric motifs is a known and documented effect, which could explain the inspiration and context of the appearance of these specific motifs in rock art<sup>[8]</sup> during the Upper Paleolithic period.

Through this context, rock art has also preserved the testimony of the shamans' experiences, and their spiritual journeys which have been attested by the series of symbols with abstract characters. These journeys can be likened to distinct, opposing destinations, such as Paradise and Hell, according to certain clear landmarks identified by the symbols used in the illustrations.

As far as the current studies on the consumption of hallucinogenic substances experienced by the shamans of these tribes are concerned, the experiences they had could be of two types, depending on the sensations felt in the body as well as the images perceived by them. According to this perspective, the sensations felt in the body are polarized, being either sensations of ascent or sensations of descent.

According to these theories, the time of the appearance of the Creation myths in ancient civilizations corresponds to the first stage of the development of psychic life for the human species. The creation myths of the world and of humans were intended to provide ancient peoples with a concept of identity and an explanation in

în raport cu grupul de apartenență și ulterior cu lumea înconjurătoare. Prin abundența de elemente simbolice, cosmogoniile au intrat treptat în memoria subconștientul colectiv și au ajuns să reprezinte prima noțiune de identitate pe care civilizațiile și-au putut-o însuși. Prin intermediul acesteia, populațiile Paleoliticului Superior au început să își definească realitatea în care trăiau.

Termenul de subconștient colectiv este definit de către Carl Gustav Jung în raport cu termenul de *arhetip*, pe care psihologul îl explică ca un ansamblu de imagini simbolice<sup>[9]</sup>. Pentru Jung, există o legătură puternică între imaginile arhetipale înmagazinate în subconștient și experiențele lumii exterioare trăite de primele populații. Aceste experiențe din trecut au rămas ca ecou în subconștientul colectiv, având rolul unui echivalent al instinctului în formă psihică. Aceste arhetipuri pot fi deduse din ansamblul formelor de manifestare umană (artă, experiențe spirituale, mituri și legende, vise, etc.) Carl Gustav Jung face distincția între motive arhetipale, figuri arhetipale și evenimente arhetipale<sup>[10]</sup>. Dacă figurile arhetipale reunesc personaje precum mama, tatăl, zeul, copilul, înțeleptul, mentorul etc., respectiv evenimentele arhetipale, precum nașterea, căsătoria, moartea, etc. vorbesc despre persoane și experiențe asimilate vieții oamenilor, motivele arhetipale cum ar fi creația, creșterea, distrugerea, apocalipsa au mai degrabă un caracter metaforic, fiind, doar ca idee, la baza unor experiențe din viața reală.

Charles Long, figură remarcată în studiul istoriei religiilor, delimitează miturile și le grupează în funcție de criterii personalizate, cum ar fi maniera prin care în miturile cosmogonice se demarează Creația<sup>[11]</sup>, respectiv modul în care, în mituri, se realizează tranziția de la Universul increat la Universul creat, adică de la etapa de haos, la etapa de ordine. Charles Long prezintă următoarele tipuri de cosmogonii: *Creația din nimic*, *Creația dintr-un obiect primordial*, *Creația din haos*, *Creația dintr-un eveniment arhetipal (sacrificiu/uniune/separare)*, *Creație din dezmembrare*, *Creație din pătrundere/ieșire din Pământ*, *Creație din apele primordiale*.

În miturile cosmogonice, etapa care urmează după etapa de tranziție de la Haos, Universul increat, la Ordine, Universul creat, este delimitarea Universului manifestat în partea văzută (materială) respectiv partea nevăzută (imaterială). Această etapă este descrisă, simbolic, ca separarea Cerului și a Pământului.

symbolic terms for people's position in relation to the group to which they belong and subsequently to the surrounding world. With their abundance of symbolic elements, cosmogonies gradually entered the collective subconscious and came to represent the first notion of identity that civilisations could appropriate. Through it, Upper Palaeolithic populations began to define the reality in which they lived.

Carl Gustav Jung defines the term collective unconscious in relation to the term *archetype*, which he explains as a set of symbolic images<sup>[9]</sup>. For Jung, there is a strong link between the archetypal images stored in the subconscious and the experiences of the outside world experienced by early peoples. These past experiences have remained as echoes in the collective subconscious, acting as an equivalent of instinct in psychic form. These archetypes can be deduced from all forms of human manifestation (art, spiritual experiences, myths and legends, dreams, etc.) Carl Gustav Jung distinguishes between archetypal motifs, archetypal figures and archetypal events<sup>[10]</sup>. While archetypal figures are characters such as mother, father, god, child, sage, mentor, etc., and archetypal events such as birth, marriage, death, etc. speak of persons and experiences assimilated to human life, archetypal motifs such as creation, growth, destruction, apocalypse are more metaphorical in character, being, only in idea, the basis of real-life experiences.

Charles Long, an outstanding figure in the study of the history of religions, distinguishes myths and groups them according to individual criteria, such as the way in which creation is initiated in cosmogonic myths<sup>[11]</sup>, or the way in which the transition from the uncreated universe to the created universe, i.e. from the stage of chaos to the stage of order, is achieved in myths. Charles Long presents the following types of cosmogonies: *Creation out of nothing*, *Creation out of a primordial object*, *Creation out of chaos*, *Creation out of an archetypal event (sacrifice/union/separation)*, *Creation out of dismemberment*, *Creation out of penetration/exit from Earth*, *Creation out of primordial waters*.

In cosmogonic myths, the next stage after the transition from Chaos, the Uncreated Universe, to Order, the Created Universe, is the demarcation of the manifested Universe into the seen (material) and unseen (immaterial) parts. This stage is symbolically described as the separation of Heaven and Earth.



Fig 2 / Newgrange

Dintre miturile cosmogonice de de tipul *creației din nimic*, un aspect care este specific religiilor avramice, (monoteiste), prezintă separarea Cerului și a Pământului chiar prin acțiunea divinității: acest moment este precizat în Biblie “La început, Dumnezeu a făcut cerurile și pământul.”<sup>[12]</sup> Acest motiv al divinității care separă Cerurile și Pământul este, deasemenea prezent în numeroase alte cazuri de credințe politeiste, cum sunt credințele specifice Oceaniei, anumite credințe Africane, Asiatice, credința specifică Egiptului Antic, Credința Rig Veda din India, credințele vechilor populații ale Americii de Nord, etc.

În cazul vechilor civilizații, specific pentru miturile și legendele existente, există o delimitare simbolică, clară, între planul fizic și planul spiritual, prin care s-a atestat raportul dintre oameni și divinitate. În acest context, divinitatea a ajuns să fie asociată cu arealul ceresc, în opoziție cu arealul terestru, ocupat de către oameni. Această distincție, precum și distincția de factură vizibil/invizibil care descrie relația dintre lumea fizică și lumea spirituală, poate fi înțeleasă în raport cu caracterul transcendent al cerului, în aparență infinit, spre deosebire de caracterul finit al spațiului terestru. În plus, amplasarea propriu-zisă, în planul fizic, a cerului, într-o poziție superioară față de pământ, i-a transferat divinității uraniene anumite atribute precum ‘atotvăzător’ sau ‘atotvăzător’.

Odată cu dezvoltarea activităților agricole, divinitatea creatoare devine treptat o divinitate atmosferică, a cărei forțe creatoare se dezlănțuie asupra Pământului, astfel punându-se bazele religiei agrare<sup>[13]</sup>.

În opinia lui Mircea Eliade, această etapă de separare a Cerului și a Pământului de la începutul existenței este plasată în atemporalitate, în *illo tempore*<sup>[14]</sup>. A. R. Radcliffe-Brown<sup>[15]</sup> consideră că acele spații cu conotație sacră au fost defapt create de către divinități înainte de retragerea lor în arealul imaterial, celest, al Universului creat. Sacralitatea acestor spații este susținută totodată de ideea conform căreia în acele spații au avut loc pentru prima dată primele revelații, unde omul a învățat de la divinități să se hrănească. În conformitate cu aceste idei, activitățile și practicile umane repetate de-a lungul timpului în acel spațiu sacru primordial își dobândesc caracterul ritualic și devin ecou al gesturilor realizate de făpturile mitologice, la începutul Universului.

În această etapă a separării Cerului și al Pământului, oamenii, care au fost creați de divinități, se

Among cosmogonic myths of *creation from nothing* type, one aspect which is specific to the Abrahamic (monotheistic) religions shows the separation of Heaven and Earth by the action of the divinity itself: this moment is specified in the Bible: "In the beginning God made the heavens and the earth."<sup>[12]</sup> This motif of the divinity separating the Heavens and the Earth is also present in many other cases of polytheistic beliefs, such as the specific beliefs of Oceania, certain African beliefs, Asian beliefs, the specific belief of Ancient Egypt, the Rig Veda belief of India, the beliefs of the ancient populations of North America, etc.

In the case of ancient civilizations, specific to the existing myths and legends, there is a symbolic, clear demarcation between the physical plane and the spiritual plane, through which the relationship between humans and divinity was attested. In this context, divinity came to be associated with the celestial realm, as opposed to the terrestrial realm occupied by humans. This distinction, as well as the visible/invisible distinction describing the relationship between the physical world and the spiritual world, can be understood in relation to the seemingly infinite transcendent character of the heavens, as opposed to the finite character of earthly space. Furthermore, the actual location of the sky in the physical plane, in a position above the earth, has transferred to the Uranian deity certain attributes such as 'all-seeing' or 'all-seeing'.

With the development of agricultural activities, the creative deity gradually became an atmospheric deity, whose creative forces were unleashed on the Earth, thus laying the foundations of the agrarian religion<sup>[13]</sup>.

According to Mircea Eliade, this stage of separation of Heaven and Earth from the beginning of existence is placed in an atemporal stance, in *illo tempore*<sup>[14]</sup>. A. R. Radcliffe-Brown<sup>[15]</sup> believes that those spaces with sacred connotations were actually created by divinities before their retreat into the immaterial, celestial realm of the created Universe. The sacredness of these spaces is also supported by the idea that it was in those spaces that the first revelations took place, where man learned from the deities how to feed. According to these ideas, human activities and practices repeated over time in that primordial sacred space acquire a ritual character and become an echo of the gestures made by mythological creatures at the beginning of the Universe.

At this stage of the separation of Heaven and Earth, humans, who were created by the deities, discover

descoperă pe ei însuși ca fiind abandonați pe Pământ, în aspectul materializat, vizibil al Creației. Păstrând amintirea Universului în forma embrionară a Creației, impulsul uman de a reface legătura cu divinitatea și cu aspectul invizibil al Creației este tradus în cadrul miturilor și al legendelor ca misiunea revendicată de către oameni de a reuni Pământul cu Cerul. Prin reluarea contactului cu zeitățile creatoare care s-au retras și prin păstrarea unei legături vii cu aceștia, misiunea revendicată de către oamenii devine o garanție a propriei supraviețuiri.

Într-o interpretare mai degradă modernă, sau chiar contemporană, asupra tematicii simbolismului Cerului și a Pământului, prin apel exclusiv la simbolistica formelor geometrice, cele două areale tematice descrise în paragrafele anterioare, Cerul<sup>[16]</sup> și Pământul, sunt, de cele mai multe ori interpretate prin intermediul formei Cercului și al Pătratului, fiind, pe deasupra, explicate și prin intermediul simbolurilor crucii și al centrului. În opinia lui Mircea Eliade, în mituri și legende, sacralizarea unui spațiu este într-o strânsă legătură cu centrul lumii și, de asemenea, cu hierofaniile<sup>[17]</sup> (obiecte magice cu rol în sacralizare a unui spațiu). În funcție de culturile de referință, hierofaniile au fost reprezentate de elemente simbolice precum muntele, dealul, menhirul, copacul, piatra filosofală a alchimistilor, etc. Ceea ce este specific acestor obiecte este abilitatea intrinsecă de a reface legătura dintre Cer și Pământ.

În funcție de locația, perioada și tribul despre care este vorba, mitul creației are o importanță aparte pentru populația de referință, deoarece prin mituri se întemeiază existența centrului lumii cu valențele unui loc sacru. Acest loc este specific și diferit pentru fiecare trib în parte. De exemplu, în ceea ce privește miturile Creației prin ieșirea din Pământ, locul de unde se arată elementele de factură supranaturale devine centrul lumii. De exemplu, în credințele religiilor avramice acest loc este reprezentat de către Grădina Edenului. În credințele egiptene, acest loc este reprezentat de movila primordială<sup>[18]</sup>.

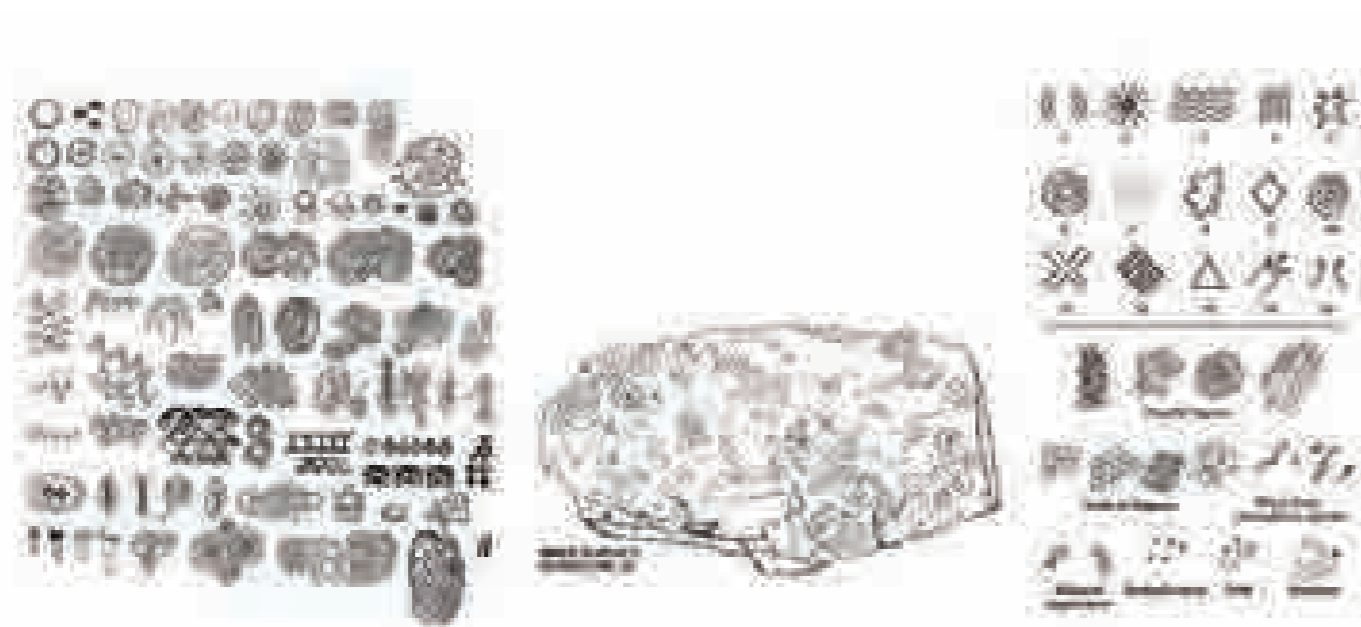
În interpretările simbolice, Cerul este asimilat simbolului cercului și are menirea de a reprezenta aspectul imaterial la Universului care survine primei separări a acestuia, în aspectul său material și imaterial. Cercul reprezintă, de asemenea unitatea, atât ca principiu incipient al absolutului care precede Creația. Prin corelație cu valențele celeste atribuite cerului, cercul înglobează de asemenea o simbolistică asociată cu timpul, cu infinitul, cu continuitatea, cu dinamism și cu reînnoirea. Centru cercului simbolizează momentul

themselves as abandoned on Earth in the materialised, visible aspect of Creation. Retaining the memory of the Universe in the embryonic form of Creation, the human impulse to reconnect with divinity and the invisible aspect of Creation is translated within myths and legends as the claimed mission of humans to reunite Earth with Heaven. By reconnecting with the creative deities who have retreated and keeping a living link with them, the mission claimed by humans becomes a guarantee of their own survival.

In a rather modern, or even contemporary, interpretation of the thematic symbolism of Heaven and Earth, by appealing exclusively to the symbolism of geometric shapes, the two thematic areas described in the previous paragraphs, Heaven<sup>[16]</sup> and Earth, are often interpreted by means of the shape of the Circle and the Square and are also explained by means of the symbols of the cross and the centre. According to Mircea Eliade, in myths and legends, the sacralization of a space is closely linked to the centre of the world and also to the hierophanies<sup>[17]</sup> (magical objects with a role in the sacralization of a space). Depending on the cultures of reference, hierophanies have been represented by symbolic elements such as the mountain, the hill, the menhir, the tree, the alchemists' philosopher's stone, etc. What is specific to these objects is their intrinsic ability to restore the link between Heaven and Earth.

Depending on the location, period and tribe, the creation myth has special importance for the people concerned, because the myths establish the existence of the centre of the world as a sacred place. This place is specific and different for each tribe. For example, in the myths of Creation through Emergence from the Earth, the place from which supernatural elements are revealed becomes the centre of the world. For example, in the beliefs of the Abrahamic religions this place is represented by the Garden of Eden. In Egyptian beliefs, this place is represented by the primordial mound<sup>[18]</sup>.

In symbolic interpretations, Heaven is likened to the symbol of the circle and is meant to represent the immaterial aspect of the Universe that follows its first separation into its material and immaterial aspects. The circle also represents unity, both as the incipient principle of the absolute that precedes Creation. In correlation with the celestial values attributed to the sky, the circle also incorporates symbolism associated with time, infinity, continuity, dynamism and renewal. The centre of the circle symbolises the moment that started



care a demarat Creația, iar circumferința cercului, în raport cu centrul acestuia, are valență de emanații, de efecte ale momentului incipient.

Spre deosebire de acestea, pătratul, simbol al pământului, este un simbol anti-dinamic. În contextul în care cercul face trimiteri la Universul increat și cu Universul potențial, pătratul reprezintă Universul creat. În ceea ce privește simbolistica numerelor, pătratul are o legătură puternică cu numărul 4, prin care se atestă legătura cu planului fizic, material al Universului și al naturii: cele 4 puncte cardinale, cele 4 elemente ale naturii, cele 4 anotimpuri, etc.

Prin definirea centrului pătratului, cel de-al 5-lea punct, este introdus simbolul crucii și procesul de cvadratură a cercului<sup>[19]</sup>. Suprapunerea cercului și a pătratului și definirea centrului comun, centrul lumii (*axis mundi*) prin intermediul simbolului crucii marchează locul simbolic de întâlnire a Cerului și a Pământului.

În mituri și legende, un motiv recurent este acela al redescoperirii drumului către centru, indiferent cât de tare este eroul afundat pe tărâmul profanului. Motivația parcurgerii acestui traseu către centru este nostalgia uniții primordiale, care nu este uitată și care se traduce prin nevoia de ordine și echilibru în toate întreprinderile vieții dar și prin nevoia de a se îndepărta de aspectele amenințătoare, profane și haotice ale vieții. Nostalgia paradisului pierdut poate fi tradus, de asemenea ca dorința de depășire a condiției umane, pentru a redobândi condiția divină, pierdută prin separarea Cerului și al Pământului.

Creation, and the circumference of the circle, in relation to its centre, has the valence of emanations, of effects of the incipient moment.

In contrast, the square, symbol of the earth, is an anti-dynamic symbol. In the context in which the circle refers to the uncreated Universe and the potential Universe, the square represents the created Universe. In terms of the symbolism of numbers, the square has a strong link with the number 4, which is a link with the physical, material plane of the Universe and nature: the 4 cardinal points, the 4 elements of nature, the 4 seasons, etc.

By defining the centre of the square, the 5th point, the symbol of the cross and the process of squaring the circle is introduced<sup>[19]</sup>. The overlapping of the circle and the square and the definition of the common centre, the centre of the world (*axis mundi*) by means of the symbol of the cross marks the symbolic meeting place of Heaven and Earth.

In myths and legends, a recurring motif is that of rediscovering the way to the centre, no matter how hard the hero is sunk in the realm of the profane. The motivation for travelling this route to the centre is the nostalgia for primordial oneness, which is not forgotten and which translates into a need for order and balance in all of life's endeavours but also a need to get away from the threatening, profane and chaotic aspects of life. Nostalgia for paradise lost can also be translated as the desire to overcome the human condition in order to regain the divine condition lost through the separation of Heaven and Earth.



Acest spațiu care rezultă din definirea noului centru este un spațiu ambivalent, al contradicțiilor, al Sacrului și al Profanului, este un spațiu din care se poate trece dintr-o lume în altă și totodată este un spațiu în care, în mod mai degrabă paradoxal, distincțiile dintre arealul celest și cel pământean sunt mult mai accentuate. Spațiul sacru se manifestă întotdeauna într-o manieră dublă: acesta este deopotrivă accesibil și inaccesibil, unic și transcendent, sigur și periculos. În planul fizic, acest spațiu de trecere reprezintă un loc de reflexie și este adesea simbolizat de labirint. În analogie cu crucea, punctul de trecere între cele două lumi este simbolizat în spațiul fizic și de intersecție, astfel sugerând și ideea de mișcare, de posibilitatea de a lua o decizie. În simbolistica Creștină, crucea are valențe ascensionale și apare în corelație cu motivul Salvării.

Ambivalența spațiului sacru înglobează atât caracteristici ale spațiului fizic (amenințările reale și magice), dar se resimte și în planul psihic, prin crearea de emoții de teamă și fascinație. Prin analogie cu simbolul labirintului, spațiul sacru este deopotrivă murdar<sup>[20]</sup>, dar are și o funcție de purificare, fiind în esență un templu. Aspectul pângărit al spațiului, are rolul de a tria viitori inițiați de cel care nu au fost chemați la inițiere, dar care s-au aventurat pe teritoriul său.

Exemple pentru această ambivalență a spațiului Sacru sunt cele 12 Munci ale lui Hercule povestea lui Tezeu, povestea merelor de aur din Grădina Hesperidelor etc. Dificultatea pătrunderii în spațiul sacru este direct proporțională cu puterea care este ascunsă în interiorul său, adică sacralitatea și chiar nemurirea.

This space resulting from the definition of the new centre is an ambivalent space of contradictions, of the Sacred and the Profane, it is a space from which it is possible to pass from one world to another and at the same time it is a space in which, rather paradoxically, the distinctions between the heavenly and earthly realms are more pronounced. Sacred space always manifests itself in a double way: it is both accessible and inaccessible, unique and transcendent, safe and dangerous. On the physical plane, this space of passage represents a place of reflection and is often symbolised by the labyrinth. In analogy with the cross, the crossing point between the two worlds is symbolised in the physical space and intersection, thus also suggesting the idea of movement, of the possibility of making a decision. In Christian symbolism, the cross has ascensional values and appears in correlation with the motif of Salvation.

The ambivalence of sacred space encompasses both characteristics of physical space (real and magical threats) but is also felt on the psychological plane, creating emotions of fear and fascination. By analogy with the symbol of the labyrinth, sacred space is both dirty<sup>[20]</sup> but also has a purifying function, essentially a temple. The defiled aspect of the space serves to sort out future initiates from those who have not been called to initiation but who have ventured into its territory.

Examples for this ambivalence of the Sacred space are the 12 Labours of Hercules, the story of Theseus, the story of the golden apples in the Garden of Hesperides, etc. The difficulty of penetrating the sacred space is directly proportional to the power that is hidden within it, i.e. sacredness and even immortality.

În mituri și legende, centru lumii poate fi marcat de diferite obiecte, cum ar fi un copac<sup>[21]</sup>, o piatră<sup>[22]</sup>, o insulă, un munte, etc. Indiferent de ce obiect este vorba, centru lumii face legătura cu punctul primordial în care conștiința (umană) a început să se manifeste în spațiul fizic, în vederea îndeplinirii misiunii asumate de a redobândi paradisul pierdut și de a reface legătura dintre Cer și Pământ (*Thule* în credința elenistă, *Paradesha* și povestea celor 4 *maharajas* în credința hindusă).

Prin urmare, practica artistică în civilizația umană, integrată în ritualurile de factură spirituală, poate fi pusă în strânsă legătură cu formarea conștiinței colective și individuale, încă din perioada Paleoliticului Superior. Dincolo de interpretările de ordin psihologic și social al practicilor ritualice ale vechilor civilizații, preocuparea pentru locul oamenilor în Univers și tematica sacrului și a profanului a putut fi interpretat și dintr-o perspectivă pur artistică, întrucât această activitate umană s-a dezvoltat, ca activitate de sine stătătoare, în mod evident, în următoarele etape ale istoriei umanității.

Mărturiile păstrate în forma artei rupestre, cu diferitele însemne simbolice asimilate arealului terestru sau celest, au atestat momentele de importanță majoră în dezvoltarea conștiinței umane, prin evoluția conceptelor de identitate individuală și colectivă, ale vechilor civilizații. Prin preocuparea pentru tematica locului omului în Univers, nevoia de a transpune experiențele umane în formă vizuală a dus la conturarea tematicii sacrului și a profanului în artă, aceasta putând fi interpretată ca prima mare preocupare de ordin artistic, care a rămas în atenția artiștilor și a publicului până în prezent.

Interpretarea acestei tematici de interes general în experiența propriu-zisă, de zi cu zi, a oamenilor a variat atât de la o perioadă istorică la alta, cât și de la o civilizație la alta. În acest sens, un prim factor care ar trebui luat în considerare este specificul raportului dintre oameni și divinitate, întrucât o atitudine pozitivă sau negativă față de condiția umană în fața divinității definește experiența vieții și îi conferă valențe intrinseci sacre sau profane.

Având în vedere succesiunea etapelor în traseul evolutiv al practicilor artistice, la diferitele civilizații, începând cu perioada Paleoliticului Superior și continuând cu perioada Antichității, a Evului Mediu, a Renașterii și ulterior cu perioadele mai apropiate de momentul actual, experiențele transfigurate în

In myths and legends, the centre of the world can be marked by different objects, such as a tree<sup>[21]</sup>, a rock<sup>[22]</sup>, an island, a mountain, etc. Whatever the object, the centre of the world connects with the primordial point where the (human) consciousness began to manifest itself in physical space, in order to fulfil the assumed mission of regaining the lost paradise and re-establishing the link between Heaven and Earth (*Thule* in Hellenistic faith, *Paradesha* and the story of the 4 *maharajas* in Hindu faith).

Artistic practice in human civilisation, integrated into spiritual rituals, can therefore be closely linked to the formation of collective and individual consciousness since the Upper Palaeolithic period. Beyond the psychological and social interpretations of the ritual practices of ancient civilisations, the preoccupation with the place of humans in the universe and the theme of the sacred and the profane could also be interpreted from a purely artistic perspective, since this human activity clearly developed as an activity in its own right in the following stages of human history.

The testimonies preserved in the form of rock art, with the various symbolic signs assimilated to the terrestrial or celestial realm, have testified to moments of major importance in the development of human consciousness, through the evolution of the concepts of the individual and collective identity of ancient civilisations. Through the concern with the theme of man's place in the universe, the need to translate human experiences into visual form led to the shaping of the theme of the sacred and the profane in art, which can be interpreted as the first great artistic concern that has remained in the attention of artists and the public to this day.

The interpretation of this theme of general interest in people's everyday experience has varied both from one historical period to another and from one civilisation to another. In this respect, a first factor that should be taken into account is the specificity of the relationship between humans and divinity, since a positive or negative attitude towards the human condition in the face of divinity defines the experience of life and gives it intrinsically sacred or profane values.

Given the succession of stages in the evolutionary path of artistic practices, in the different civilisations, starting with the Upper Paleolithic period and continuing with the period of Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance and later with the periods closer to the present time, the experiences transfigured in the

mediul vizual au fost experiențele umane de interes din fiecare perioadă de referință. Preocupările pentru relația dintre aspectul vizibil și invizibil al Universului a fost prezent în fiecare perioadă istorică majoră și a fost interpretat în funcție de credințele și concepțiile momentului de referință.

visual medium have been the human experiences of interest in each period of reference. Concerns for the relationship between the visible and invisible aspects of the universe were present in each major historical period and were interpreted according to the beliefs and conceptions of the moment of reference.

## NOTE / END NOTES

- [1] Richard Shusterman, *Art & Religion*, *Journal of Aesthetic Education*, 2008, p. 4
- [2] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Le dictionnaire des symboles*, Edition Robert Laffont, S.A., Edition Jupiter, Paris, 1982, p. 691
- [3] Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, traducere de NOICA Mariana, Editura Humanitas, București, 2017, p. 378
- [4] *ibidem.*, p. 287
- [5] Douglass Bailey, *Prehistoric Art*. in Stokstad M. and Cothorn, M (eds.), *Art History* (4th edition), pp. 1-26, New York: Pearson/Prentice Hall, 2010, p.10
- [6] The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Paleolithic Period". *Encyclopedia Britannica*, Invalid Date, <https://www.britannica.com/event/Paleolithic-Period>. ,14.12.2022
- [7] *ibidem.*,
- [8] *ibidem.*,
- [9] Termenul este prima dată folosit de către Thomas Browne și Francis Bacon, în scrieri filozofice. Primul filozof care a vorbit, despre a arhetipurii a fost Platon, care le denumise eidos (idei).
- [10] Alex Figueroba, "Carl Jung's Archetypes: A Definition And 25 Examples". [Internet]., 07.11.2018, [healthywaymag.com/psychology/carl-jung-archetypes](https://healthywaymag.com/psychology/carl-jung-archetypes), 10.12.2022
- [11] David Adams Leeming, *Creation myths of the world*, Greenwood Publishing Group, Santa Barbara California, 1937, p.20
- [12] Geneza 1:1-25
- [13] Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 60
- [14] *ibidem.*, p.350
- [15] David Lewis-Williams, *The mind in the cave*, Editura Thames and Hudson, London ,p. 374
- [16] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 181
- [17] Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 32
- [18] David Adams Leeming, *Op. cit.*, p. 326
- [19] C. G. Jung, *Opere complete vol 12. Psihologie și alchimie*, traducere de MIȘCOV Viorica, Editura trei, București, 2016, p. 145  
Cvadratura cerului, reprezintă, pentru alchimisti, regăsirea centrului lumii, locul unde Cerul și Pământul se întâlnesc.
- [20] Joseph Campbell, *Eroul cu 1000 de chipuri*, traducere de MĂNESCU Mihai, DENIZ Gabriela, Editura Herald, București, 2018 p. 35
- [21] *ibidem.*, p. 36
- [22] Rene Guenon, *Lord of the World*, COMBE SPRINGS Press, North Yorkshire, 1983, pp. 50-51

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. BAILEY, Douglass, *Prehistoric Art*. in Stokstad M. and Cothorn, M (eds.), *Art History* (4th edition), pp. 1-26, New York: Pearson/Prentice Hall, 2010
2. CAMPBELL, Joseph, *Eroul cu 1000 de chipuri*, traducere de MĂNESCU Mihai, DENIZ Gabriela, Editura Herald, București, 2018
3. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Le dictionnaire des symboles*, Edition Robert Laffont, S.A., Edition Jupiter, Paris, 1982
4. ELIADE, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, traducere de NOICA Mariana, Editura Humanitas, București, 2017
5. GUENON, Rene, *Lord of the World*, COMBE SPRINGS Press, North Yorkshire, 1983, pp. 50-51
6. JUNG, C. G., *Opere complete vol 12. Psihologie și alchimie*, traducere de MIȘCOV Viorica, Editura trei, București, 2016
7. LEEMING, David Adams, *Creation myths of the world*, Greenwood Publishing Group, Santa Barbara California, 1937
8. LEWIS-WILLIAMS, David, *The mind in the cave*, Editura Thames and Hudson, London,
9. SHUSHTERMAN, Richard, *Art & Religion*, *Journal of Aesthetic Education* 42 (3):pp. 1-18, 2008
10. Editors of Bradshaw Foundation. "Ancient Symbols in rock art", *BradshawFoundation.com*, Invalid Date, [http://www.bradshawfoundation.com/ancient\\_symbols\\_in\\_rock\\_art/ancient\\_symbols\\_in\\_rock\\_art.php](http://www.bradshawfoundation.com/ancient_symbols_in_rock_art/ancient_symbols_in_rock_art.php), 12.12.2022
11. The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Paleolithic Period". *Encyclopedia Britannica*, Invalid Date, <https://www.britannica.com/event/Paleolithic-Period>. ,14.12.2022
12. FIGUEROBA, Alex, "Carl Jung's Archetypes: A Definition And 25 Examples", 07.11.2018, [healthywaymag.com/psychology/carl-jung-archetypes](https://healthywaymag.com/psychology/carl-jung-archetypes), 10.12.2022





# Lóránt KOVÁCS

## Revalorificarea spațiului public prin instalații artistice / *Re-activating the public space with artistic installations*

**Cuvinte cheie** / comunitate; identitate locală; spațiu public; instalație; peisagistică; biodiversitate;

**Rezumat** / Articolul explorează metode de a recuceri și a reda spațiul public cetățenilor, față de trafic și pură funcționalitate de comutare autovehiculară și de a crea comunitate cu identitate specifică locală cu ajutorul instalațiilor artistice arhitecturale. Complexitatea temei necesită o abordare interdisciplinară din perspective de urbanism, arhitectură, peisagistică, artă, cultură, sociologie și psihologie. Analizează o situație locală foarte specifică și des întâlnită. Caută și recomandă soluții bazate pe identitate locală. Acest caz, se poate transpune global, deoarece acest fenomen se întâmplă peste tot în orașe, mai mult în țările și zonele cu evoluție economică rapidă. Tratează spațiul urban ca fiind finit și folosit de oameni care formează comunități și dorește reocuparea spațiului și re-formarea de comunitate în aceste locuri. Proiectul a fost realizat în cadrul programului internațional: Builder Method – Action-oriented education approaches in architecture, workshop-ul din Târgu Mureș.

**Keywords** / community; local identity; public space; installation; landscape architecture; biodiversity;

**Summary** / The article explores methods for reconquering and regaining the public space for citizens, in the face of traffic and vehicular commuting functionality and to create local identity with architectural artistic installations. The topic's complexity necessitates an interdisciplinary approach with perspectives from: urbanism, architecture, landscape architecture, art, culture, sociology and psychology. It analyzes a local situation, frequently met. Searches and recommends solutions, based on local identity. The case can be viewed globally, as it is a phenomenon largely met in cities and regions with fast economic rise. Treats urban space as finite and used by people who form communities, that want to reoccupy their spaces and re-form their communities in these places. The project was implemented in one of the workshops of the international program: Builder Method – Action-oriented education approaches in architecture, in Târgu Mureș.

### Introducere

Spațiile publice comune din orașele din România, mai specific din Transilvania, în zilele noastre, sunt în pericolul de a fi consumate, decât spațiul dedicat exclusiv tranzitului autovehicular. Pierdem spații valoroase în care se pot întâlni vecinii și unde se pot dezvolta comunitățile locale. Aceste pierderi, deși aparant neimportante, rezultă la mai multe aspecte negative în termen mediu și lung, din mai multe puncte de vedere. Problema este una foarte complexă, care trebuie analizată din punctul de vedere a mai multor discipline și trebuie găsit o balanță între spațiul pur funcțional, dedicat și ocupat decât mijloace de transport și spațiul comun, dedicat întâlnirii, socializării și recreerii. În August 2022, al 2-a workshop al cercetării internaționale "Builder Method – Action-oriented educational approaches in architecture", explora posibilitatea de a conștientiza această situație și de a atrage atenția asupra acestor probleme.

### Builder Method

Builder Method, este un proiect internațional european, inițiat de echipa de arhitecți din Ungaria: Hellowood, cu partener ESB Wood and biosourced

### Introduction

The common public spaces in Romanian cities, more specifically in Transylvania, are under the threat of being consumed, by space dedicated exclusively to autovehicular transit. Valuable space is lost, where local communities can meet and develop. These losses, may they seem unimportant, result in a lot of negative effects on mid- and long term, from several points of view. The problem at hand is complex, which has to be analysed from different perspectives of different disciplines and a balance has to be established between pure functional space, dedicated to- and occupied by means of transportation and common space, dedicated to meeting, socialization and recreation. In August 2022, the 2nd workshop of the international program of "Builder Method – Action-oriented educational approaches in architecture", was exploring the possibility of alerting and bringing awareness to these problems.

### Builder Method

Builder Method, is an international european project, initiated by the team of architects from Hungary: Hellowood, in partnership with ESB Wood and



Poza satelit al locului. Sursa: Google Maps

science and technology Engineering school din Franța, Sapientia – Hungarian University of Transylvania din România, Martial Marquet Studio din Franța, Széchenyi István University, Faculty of Architecture, Civil Engineering and Transport Sciences, Department of Architectural Design din Ungaria și Association of Polish Architects – SARP din Polonia și fondat de Erasmus+. Această inițiativă vizează elaborarea unui metode de educație a arhitecturii prin practică și extinderea și înțelegerea acestei arte complexe pe mai multe platforme disciplinare și are ca scop colectarea și prelucrarea experienței de a construi din diferite perspective disciplinare, precum: arhitectură, urbanism, peisagistică, ecologie, economie, sociologie, psihologie etc. În momentul scrierii articolului, proiectul este încă în decurgere, cu finalizare prevăzută în mijlocul anului 2023. Proiectul are 3 obiective: Datamap, Matrix și Pilot-uri (workshopuri). Datamap colectează exemple de bună practică de proiecte/construcții particulare sau comunitare. Nu analizează numai arhitectural aceste proiecte, ci pune accent profund și pe partea socială și psihologică. Matrix-ul folosește datele colectate în Datamap și extrage și simplifică date despre cum se poate face astfel de proiecte, instigând la inițiere la acțiune în comunitate. Pilot-urile testează datele și

biosourced science and technology Engineering school, France, Sapientia – Hungarian University of Transylvania from Romania, Martial Marquet Studio from France, Széchenyi István University, Faculty of Architecture, Civil Engineering and Transport Sciences, Department of Architectural Design from Hungary and Association of Polish Architects – SARP from Poland and funded by Erasmus+. This initiative envisions to develop a method of education of architecture through practice and to extend and understand this complex form of art, in the point of view of multiple disciplinary platforms and sets the goal of collecting and processing the experiences of building from different disciplinary perspectives like: architecture, urbanism, landscape architecture, ecology, economy, sociology, psychology etc. In the time of writing this article, the project is still under progress, with an end date set to the middle of 2023. The project has 3 objectives: Datamap, Matrix and Pilots (workshops). Datamap collects good examples of projects/installations, private or group activities. It doesn't just analyze the projects architecturally, but seeks to find profound social and psychological data in relationship with installations. The Matrix uses the data collected by the Datamap and it extracts and simplifies data about how to do these kinds of projects, instigating action in communities. The Pilots test the data and



Poza locația instalației. Sursa Google Maps

teoriile prin workshop-uri. Până la momentul scrierii articolului au fost 3 workshopuri, în 3 țări diferite bazate pe diferite aspecte.

Articolul tratează workshop-ul din Târgu Mureș, pentru tematica complexă propusă: crearea de conexiunea între natură și om în spații publice neglijate și problematice prin intermediul unor instalații.

#### Tema

Tematica a fost aleasă din diferite observații. În Târgu Mureș, ca și în mai multe orașe, s-a schimbat utilizarea spațiului comun, după revoluția din 1989 și creșterea numărului de autovehicule personale. Acesta a adus o problemă la care nu s-a așteptat nimeni: depozitarea lor. Această comoditate a devenit normal sau esențial pentru

theories through workshops. Till this moment, there were 3 workshops, in 3 different countries with different and unique themes.

The article discusses the workshop in August 2022, that took place in Târgu Mureș, for its complex theme: creating connection between nature and human in problematic public spaces through installations.

#### The Theme

The theme is the result of different observations. In Târgu Mureș, like in many other cities, the use of public space has changed. After the revolution in 1989, the number of privately owned cars has risen drastically. This brought a problem that nobody has foreseen: their deposition. This



în loc să fie rezolvat. Aceste probleme sunt de multe ori multilaterale, din partea autorităților se caută o rezoluție simplă și rapidă, deoarece nu pare a fi o investiție care să returneze efortul, iar din partea cetățenilor se poate observa o nepăsare față de spațiul comun și nu se cere investiție de calitate.

#### **Locația**

Workshop-ul din Târgu Mureș, pe lângă aspectul artistic, viza să atragă atenție asupra acestor probleme și să dea un răspuns la abordarea acestor spații. Au fost selectate 4 locații care au avut probleme specifice: Universitatea Sapiientia, malul râului Mureș, gara mare CFR și strada Strâmbă. Toate locațiile au fost neglijate și neexploatate la potențialul lor deși toate sunt folosite zi de zi. Articolul se concentrează pe ultima locație, strada Strâmbă, deoarece aceasta a avut cel mai mare impact asupra comunității. Locația funcționează ca intersecție între strada Strâmbă și strada Retezat. Este o locație cu case private și un bar. Cele două străzi se întâlnesc aici și se formează un spațiu în formă de triunghi. Locul este folosit pentru parcare mașinilor private, deși aceste spații triunghiulare au potențialul de formare de spații comune, prin reconfigurare. În mijlocul spațiului se găsește o salcie bătrână solitară, care are un caracter puternic și care definește spațiul. Este un loc foarte valoros, fiind într-un loc dens locuit și cu potențial pentru loc de întâlnire.

#### **Instalația**

Instalația gândită și implementată în acest loc viza rezolvarea problemelor menționate, accentuarea valorii locului și atragerea atenției la o utilizare mai bună a locului. Instalația s-a format din module din lemn hexagonale, care este un gest asupra naturii, fiind familiar de la albine. Atrage atenția asupra ființelor care sunt esențiale pentru funcționarea naturii și a oamenilor. În orașe, de multe ori este uitat acest component esențial și spațiile sunt tratate cu sterilitate. Natura are efect benefic asupra bunăstării oamenilor și crește valoarea unui loc. Instalația a fost concepută ca un gest în care se dorește conectarea salciei, icon al locului, cu spațiul. Acest gest creează spațiul public în care caracterul principal este salcia. Instalația nu vrea să concureze cu simbolul locului ci dorește evidențierea ei și punere în prim plan. Se creează un spațiu pentru folosire publică a locului, prin ocuparea unei benzi de circulație, unde de obicei sunt parcate mașini ilegal. Nu deranjează circulația,

makes them more obvious instead of resolving them. The problems are often multilateral and the authorities search for simple and fast resolutions, as these investments seemingly don't return the effort and the citizens don't really care enough about their space to ask for quality investments.

#### **The location**

The workshop from Târgu Mureș, besides its artistic aspect, envisioned to attract attention to these problems and to respond to the treatment of public places. 4 locations were selected that had specific problems: Sapiientia University, Mureș riverbank, CFR railway station and Strâmbă street. All of these locations were uncared for and not exploited to their full potential, even though they are used daily. This article concentrates on the last location as it had the most impact on community. The location serves as an intersection between Strâmbă street and Retezat street. It is mostly neighbored by private housing and a bar. The two streets meet here and form a triangle. The space is mostly used as parking space, even though these spaces offer an amazing potential to form public spaces, by reconfiguration and rethinking. In the middle of the triangle, there is a huge old willow tree, with strong character that defines the space. It's a greatly valuable location, being in a densely populated housing area, where space is scarce and has the potential of becoming a meeting space.

#### **The installation**

The installation that was thought out and implemented on this site, envisioned to solve the above mentioned problems, by highlighting the values of the place and attracting attention to a better usage of the location. The basis of the installation were wooden modules in hexagonal shape, that was a gesture towards nature, evidently referring to bees. It was meant to raise attention on the life forms that are essential components for the functioning of nature and of humans. In cities, this essential component is often forgotten and spaces are treated with sterility. Nature has a beneficial effect on people's well-being and increases the value of a place. The installation was conceived as a gesture to connect the willow, the icon of the place, with the functional space. This gesture creates the public space, where the main character is the willow tree. The installation does not want to compete with the symbol of the place, but wants to highlight it and put it in the foreground. It creates a space for public use, by occupying a lane of traffic, where cars are usually parked illegally. It does not disturb the traffic,



deorece se poate ocoli acest loc. Forma instalației reflectă la arborul solitar și la sugerarea spațiului creat cu această conexiune. Funcționează ca loc de întâlnire și recreere și atrage atenția asupra folosinței acestor locuri mai deștept și în scop comunitar. Atmosfera creată de salcie este intensificată cu plante perene care dau viață instalației și spațiului, reflectând la biodiversitate și importanța naturii în spațiile publice. Au fost alese diverse plante perene, pentru a inspira la folosirea lor în locurile publice, ca alternativă mai eficientă și mai sustenabilă pe termen lung și pentru reflectare la ființele (insecte și animale) care alcătuiesc și ajută funcționarea naturii, astfel și oamenii să simtă beneficiul. Instalația a fost temporară și se dorea observarea interacției oamenilor cu idea noului spațiu comun și cu salcia. S-a arătat mult interes din partea locatariilor și a fost foarte bine venit idea, însă după o zi autoritățile au cerut mutarea instalației. Acesta a fost mutat în cetatea medievală, din oraș unde a avut un succes și mai mare, fiind pe spațiu comun des folosit. În locația nouă a fost construit diferit, adaptând la locul nou, dar funcționa asemănător. Aici a găsit un public

as the traffic can be bypassed. The form of the installation is a reflection on the solitary tree and the suggestion of the space created with this connection. It functions as a place for gathering and recreation and draws attention to the use of these places more wisely and for community purposes. The atmosphere created by the willow is enhanced with perennials that give life to the installation and the space, reflecting on biodiversity and the importance of nature in public spaces. Various perennials have been chosen to inspire their use in public places as a more efficient and sustainable alternative in the long term and to reflect on the beings (insects and animals) that make up and help nature to function, so that people feel the benefit too. The installation was temporary and the intention was to observe people's interaction with the idea of the new shared space and the connection with the willow tree. There was a lot of interest from the residents and the idea was very welcome, but after one day the authorities asked for the installation to be moved. It was moved to the medieval fortress in the city, where it was even more successful, being on a public space more often used. In the new location it was built differently, adapting to the new place, but it worked similarly. Here it found a

mai larg și s-a putut observa cum interacționează oamenii cu instalația. Plantele nu au fost folosite aici, deoarece a fost în pajiște îngrijită și folosit ca obiect pentru șezut și de design, cu care s-au făcut multe poze. Deși instalația a fost foarte conceptuală, publicul care a interacționat cu ea a înțeles mesajul și au rămas cu experiența ce a vrut să transmită.

#### Concluzii

În concluzie, binevenirea instalației și interesul arătat de public, a demonstrat că este nevoie de instalații asemănătoare. A atras atenție asupra subiectului de spațiu public și a reușit să stârnească curiozitate. Domeniul public pentru care a fost dedicată a înțeles mesajul și a reacționat pozitiv. Instalația artistică, a arătat că estetica are putere asupra oamenilor și este necesar să aibă și o idee în spate și nu trebuie să fie doar pur funcțional. Ideile și conceptele materializate transmit mesaje importante și atrag atenția asupra problemelor grele și grave, dar pot da și răspuns. A fost arătat o abordare sensibilă și benefică, conectând comunitate, arhitectură, urbanism, peisagistică, ecologie, economie,

wider audience and you could see how people interacted with the installation. Plants were not used here as it was in a maintained meadow and used as a seating and design object, of which many photos were taken. Although the installation was very conceptual, the audience that interacted with it, got the message and were left with the experience it was meant to convey.

#### Conclusions

In conclusion, the welcoming of the installation and the interest shown by the public has demonstrated the need for similar installations. It drew attention to the subject of public space and succeeded in arousing curiosity. The public realm, to which it was dedicated, got the message and reacted positively. The artistic installation, showed that the artistic aesthetics have power over people and it is necessary to have an idea behind it and it does not have to be purely functional. Materialized ideas and concepts convey important messages and draw attention to difficult and serious issues, but can also provide answers. A sensitive and beneficial approach was shown, connecting community, architecture, urbanism, landscape design, ecology, economics, psychology

psihologie și sociologie. Astfel de instalații funcționează ca simbol, care pot defini spații și reușesc să atragă public local, creând comunitate. O necesitate prezintă participarea comunității în construcția și idea instalațiilor, pentru a simți că este a lor. Spațiul trebuie redat pentru folosință localnicilor și trebuie ajuns la o balanță optimă, între spațiul public comun și folosința sa în scop de tranzitare și parcare.

and sociology. Such installations function as symbols that can define spaces and succeed in attracting local audiences, creating community. A necessity presents the participation of the community in the construction and idea of the installations, to give ownership to them. The space must be given back, for the use by local people and an optimal balance must be struck between the shared public space and its use for transit and parking purposes.

#### BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Mihailo, Iosif. "Conceptul obiectului în designul industrial", Timișoara : Artpress ; Oradea : Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2014, p. 115-119
2. Moreira, Susanna. "What Is Placemaking?" [O que é placemaking?] 27 May 2021. ArchDaily. (Trans. Duduch, Tarsila) Accessed 3 Jan 2023. <<https://www.archdaily.com/961333/what-is-placemaking>> ISSN 0719-8884
3. [www.nacto.org/publication/urban-street-design-guide/interim-design-strategies/](http://www.nacto.org/publication/urban-street-design-guide/interim-design-strategies/)
4. Weir, Kirsten. "Nurtured by nature - Psychological research is advancing our understanding of how time in nature can improve our mental health and sharpen our cognition". 1 April 2020. American Psychological Association, Accessed 3 Jan 2023 -<https://www.apa.org/monitor/2020/04/nurtured-nature>
5. Margarete, "Architectural Psychology: The influence of architecture on our psyche". 1 Jun 2018. Medium. Accessed 4 Jan 2023, -<https://medium.com/archilyse/1-the-influence-of-architecture-on-our-psyche-f183a6732708>
6. Bond, Michael. "The hidden ways that architecture affects how you feel". 6 Jun 2017, BBC. Accessed 4 Jan 2023 -<https://www.bbc.com/future/article/20170605-the-psychology-behind-your-citys-design>
7. [www.buildermethod.org](http://www.buildermethod.org)
8. Proctor, Taylor. "Architectural Expressions: The language of public space". 15 May 2021. School of the Art Institute of Chicago, Accessed 3 Jan 2023, available online: [https://issuu.com/taylorproctor/docs/thesis\\_final\\_presentation\\_book\\_11x11\\_final\\_submiss](https://issuu.com/taylorproctor/docs/thesis_final_presentation_book_11x11_final_submiss)
9. Briggs, Nina. "Public space and health for whom?" 12 Dec 2022, Boston architectural college, accessed 5 Jan 2023, Available online: [https://issuu.com/nmbriggs/docs/2022dec\\_dhh\\_mds\\_final\\_bookandpresentation\\_briggs\\_1](https://issuu.com/nmbriggs/docs/2022dec_dhh_mds_final_bookandpresentation_briggs_1)
10. Tanscheit, Paula. "Public Spaces: The economic and symbolic value". 15 Jun 2017, TheCityFix, Accessed 5 Jan 2023, available online: <https://thecityfix.com/blog/public-spaces-the-economic-and-symbolic-value-paula-tanscheit/>



# Luca MIXICH

## Modernismul Fotografic și Formele Incipiente ale Fotografiei Construite / *Photographic Modernism and the Early Forms of Constructed Photography*

**Cuvinte cheie /** fotografie construită; fotografie regizată; narațiune; artă fotografică; regie; modernism; modernism artistic; **Rezumat /** Acest articol analizează formele pe care fotografia construită le-a dezvoltat în contextual modernismului fotografic și artistic al primei jumătăți a secolului XX. Va fi subliniat contrastul dintre abordările dominante, la nivel estetic în fotografia modernistă dar și poziționarea fotografiei construite în acest context. La nivel de analiză, vor fi interpretate creații fotografice aparținând unor artiști precum Man Ray, Hans Bellmer, Claude Cahun, William Mortensen. Toți acești fotografi s-au raportat într-o anumită formă la fotografia construită. Acele aspecte definitorii dar și particulare lor vor fi surprinse.

**Keywords /** constructed photography; directed photography; narrative; photographic art; directing; modernism; artistic modernism; **Summary /** This article analyzes the forms that constructed photography developed in the context of photographic and artistic modernism of the first half of the 20th century. The contrast between the dominant approaches, at the aesthetic level in modernist photography, but also the positioning of the constructed photography in this context, will be emphasized. At the level of analysis, photographic creations belonging to artists such as Man Ray, Hans Bellmer, Claude Cahun, William Mortensen will be interpreted. All these photographers related in a certain way to the constructed photograph. Those defining but also particular aspects of them will be captured.

Acest articol își propune să dezvolte o analiză istorică în cadrul căreia accentul va fi plasat pe abordările fotografice moderniste, din prima jumătate a secolului XX, care au explorat fotografia construită și cea narativă.<sup>[1]</sup> Miza este aceea de a înțelege originile fotografiei construite și în ce fel aceasta a fost articulată în prima jumătate a secolului XX de anumiți practicieni deosebit de relevanți precum Man Ray, Claude Cahun sau Hans Bellmer dar și de a surprinde relația dintre narațiune, regie, construcție și fotografie, în contextul modernismului artistic al secolului XX.

Va fi menționat sintetic contextul cultural și fotografic în America și Europa acelei perioade. La începutul secolului al XX-lea, și implicit, la sfârșitul curentului Pictorialist, au început să se contureze idei radical diferite de acestea, care au așezat în prim-planul limbajului fotografic trăsăturile intrinseci acestuia, claritatea, precizia tehnică, abilitatea de a reproduce un fragment al realității externe. Alfred Stieglitz, Paul Strand au fost primii fotografi care au propus această nouă abordare a fotografiei de artă americană modernistă.

This article aims to develop a historical analysis in which the emphasis will be placed on modernist photographic approaches, from the first half of the 20th century, which explored constructed and narrative photography.<sup>[1]</sup> The aim is to understand the origins of constructed photography and how it was articulated in the first half of the 20th century by certain particularly relevant practitioners such as Man Ray, Claude Cahun or Hans Bellmer, but also to capture the relationship between narrative, direction, construction and photography, in the context of artistic modernism of the 20th century.

The cultural and photographic context in America and Europe of that period will be briefly mentioned. At the beginning of the 20th century, and implicitly, at the end of the Pictorialist current, ideas radically different from these began to take shape, which placed in the foreground of the photographic language its intrinsic features, clarity, technical precision, the ability to reproduce a fragment of external reality. Alfred Stieglitz, Paul Strand were the first photographers to propose this new approach to modernist American art photography.

De asemenea gruparea *f/64* din America, formată din Ansel Adams și Edward Weston (ca principali promotori) a dus mai departe aceste idei și a tratat camera de fotografiat în aceeași estetică realistă și obiectivă dar fără a fi social – politici, din contră au fost destul de detașați de actualitatea acelor timpuri. Și teoreticiană Liz Wells a considerat că aceștia au practicat o formă de formalism modernist cu accent pe medium.<sup>[3]</sup>

Așadar cu atât mai surprinzătoare este practica unui fotograf, precum William Mortensen (1897 – 1965), contemporan cu membrii grupului *f/64* dar radical diferit ca viziune estetică. Antipatia pe care Ansel Adams a resimțit-o față de acesta s-a manifestat într-o scrisoare, pe care a trimis-o lui Edward Weston, și în care l-a numit pe Mortensen derogator „Anti-Christ”<sup>[4]</sup>, dată fiind și apetența acestuia înspre subiecte și tratări grotești. Unii critici l-au considerat un „ultim” pictorialist, alții un simbolist, iar alții ca îndreptându-se la granița kitsch-ului. Probabil că adevărul se află undeva între.

William Mortensen, după cum se poate remarca și în imaginea 1 intitulată *Ho Ho Off To The Sabbath (in robe with masks attached)* (1928) s-a folosit din plin de recuzita și logistica prezentă în studiourile de la Hollywood (unde a fost angajat ca fotograf și scenograf o bună parte a carierei) pentru a explora lumi artificiale, esoterice, mistice, simbolice, sugestive erotic, multîndepărtate de realitatea cotidiană a acelor timpuri.

Regia, în cazul fotografului american, se manifestă cu precădere la nivel estetic și simbolic, nu există implicații socio-politice sau autobiografice la acesta, cum apar la fotografiile care adoptă acest tip de fotografie construită, așadar și din această perspectivă, a atitudinii adoptate, William Mortensen reprezintă un caz aparte în istoria fotografiei.

În această perioadă, în fotografia americană, cu excepția lui Mortensen, cu dificultate ar mai putea fi menționat un alt artist fotograf care să exploreze estetica fotografiei construite și narative, dar în Europa, curentul Suprerealist, care s-a manifestat în artele plastice, literatură, teatru, cinema, se conturează și în fotografie. Hans Belmar, Man Ray și Claude Cahun sunt considerați de către cei mai mulți critici ca fiind principalii fotografi suprarealiști dar și narativi, cu mențiunea că primii doi se identifică într-o mare măsură cu această estetică, pe când la Cahun este un aspect secundar.

Likewise, the *f/64* group in America, formed by Ansel Adams and Edward Weston (as the main promoters) took these ideas further and treated the camera in the same realistic and objective aesthetics but without being social- political, on the contrary they were quite detached from the actuality of those times. Also theorist Liz Wells considered that they practiced a form of modernist formalism with an emphasis on the medium.<sup>[3]</sup>

Therefore, the practice of a photographer like William Mortensen (1897 – 1965), contemporary with the members of the *f/64* group but radically different in terms of aesthetic vision, is all the more surprising. The antipathy that Ansel Adams felt towards him was manifested in a letter, which he sent to Edward Weston, and in which he called Mortensen derogatorily "Anti-Christ"<sup>[4]</sup>, given his appetite for subjects and grotesque treatments. Some critics considered him an "ultimate" pictorialist, others a symbolist, and others as approaching the border of kitsch. The truth probably lies somewhere in between.

William Mortensen, as can be seen in image 1 entitled *Ho Ho Off To The Sabbath (in robe with masks attached)* (1928) made full use of the props and logistics present in the Hollywood studios (where he was employed as a photographer and scenographer for a good part of his career) to explore artificial, esoteric, mystical, symbolic, erotically suggestive worlds, far removed from the everyday reality of those times.

Directing, in the case of the American photographer, manifests itself mainly on an aesthetic and symbolic level, there are no socio-political or autobiographical implications for him, as they appear in photographers who adopt this type of constructed photography, therefore also from this perspective, of the adopted attitude, William Mortensen is a special case in the history of photography.

During this period, in American photography, with the exception of Mortensen, it would be difficult to mention another photographer who explored the aesthetics of constructed and narrative photography, but in Europe, the Surrealist current, which manifested itself in the visual arts, literature, theater, cinema, is also taking shape in photography. Hans Belmar, Man Ray and Claude Cahun are considered by most critics to be the main surrealist but also narrative photographers, with the mention that the first two are largely identified with this aesthetic, while Cahun's is a secondary aspect.

Img. 1 / William Mortensen, *Ho Ho Off To The Sabbath (in robe with masks attached)*, 1928 <sup>[2]</sup>



În cazul lui Claude Cahun și teoreticiană Susan Bright a remarcat maniera expresivă și personală în care s-a întrepătruns teatrul cu fotografia în cazul acestui fotograf:

*„Surrealists such as Claude Cahun produced theatrical portraits that literally used the backdrop of the stage to exaggerate their artifice and to think about roles and performances for the camera. It could also be argued that the self-consciously staged narrative have also always been commonplace in fashion photography, portraiture and in the family snapshot. Narrative is crucial to photography, as is artifice, and contemporary artists realize this and use these as strategies to tell stories.”<sup>[6]</sup>*

Acest paragraf surprinde edificator relația pe care Cahun a dezvoltat-o în practica sa fotografică atât cu un alt limbaj artistic, și anume teatrul, dar și cu un mod diferit de a crea imagini fotografice, „the staged narrative” („narațiunea regizată”) într-o manieră personală și subiectivă. Personală întrucât a realizat în principal autoportrete regizate în care Cahun a explorat noțiuni specifice psihologiei identității de gen. Artistul francez a explorat aceste aspecte întrucât s-a confruntat cu ele în viața cotidiană.

De asemenea, această abordare este frecvent întâlnită mai ales în curentele postmoderniste, inclusiv în timpurile noastre, dar inedită în contextul modernismului artistic trăit de Cahun, al începutului de secol al XX-lea. Chiar dacă, după cum vom vedea în rândurile următoare, și ceilalți artiști analizați, Man Ray, Hans Belmer, au apelat la o metodă regizorală în a-și construi imaginile fotografice, la aceștia nu a existat componenta autobiografică, personală, care prefigurează multe abordări postmoderne, relevante și acum, cum a încercat Cahun, aceștia au rămas într-o zonă mai degrabă estetică, intelectuală, într-o stilistică suprealistă.

După cum se poate observa și în imaginea 2, Claude Cahun a realizat un autoportret în care pune în discuție aspecte ce țin de identitatea de gen și propriile sale experiențe dar filtrate creativ. Compoziția este una clasică, simetrică, verticală. Consider că a greșit la încadrare întrucât nu a lăsat spațiu liber între margine și talpa piciorului. Lumina este una artificială, frontală, care suprimă umbrele.

De asemenea, Hans Belmer este un alt artist suprarealist care a explorat metoda regizorală de a crea fotografii, pe care a suprapus-o esteticii

In the case of Claude Cahun, theoretician Susan Bright noted the expressive and personal manner in which theater and photography were intertwined in the case of this photographer:

*“Surrealists such as Claude Cahun produced theatrical portraits that literally used the backdrop of the stage to exaggerate their artifice and to think about roles and performances for the camera. It could also be argued that the self-consciously staged narrative has also always been commonplace in fashion photography, portraiture and in the family snapshot. Narrative is crucial to photography, as is artifice, and contemporary artists realize this and use these as strategies to tell stories.”<sup>[6]</sup>*

This paragraph edifyingly captures the relationship that Cahun developed in his photographic practice both with another artistic language, namely theater, but also with a different way of creating photographic images, "the staged narrative" ("directed narrative") in a personal and subjective way. Personal because he mainly made directed self-portraits in which Cahun explored notions specific to the psychology of gender identity. The French artist explored these aspects as he faced them in his daily life.

Also, this approach is frequently encountered especially in postmodernist currents, including in our times, but unprecedented in the context of artistic modernism experienced by Cahun, of the beginning of the 20th century. Even if, as we will see in the following lines, the other analyzed artists, Man Ray, Hans Belmer, resorted to a directorial method in constructing their photographic images, they did not have the autobiographical, personal component, which foreshadows many approaches postmodern, relevant and now, as Cahun tried, they remained in a rather aesthetic, intellectual area, in a surrealist style.

As can be seen in image 2, Claude Cahun made a self-portrait in which he discusses aspects related to gender identity and his own experiences but creatively filtered. The composition is classic, symmetrical, vertical. I believe that he made a mistake in framing because he did not leave free space between the edge and the sole of the foot. The light is artificial, frontal, which suppresses shadows.

Also, Hans Belmer is another Surrealist artist who explored the directorial method of creating photographs, which he superimposed



Img. 2 / Claude Cahun, *Self portrait* (in robe with masks attached), 1928 <sup>[5]</sup>



Img. 3 / Hans Bellmer, *The Doll* (1934 – 1935) [7]



dadaiste / suprarealiste într-o manieră destul de unică.

Astfel, de la preocuparea pentru grotesc la cea pentru sexualitatea sau artificialitate, se poate observa viziunea creativă și variată a lui Bellmer. Teoreticiana Hannah J. Wetzel, în articolul *Hans Bellmer's Dolls and the Subversion of the Female Gaze*, a analizat simbolistica freudiană ce se ascunde în spatele seriei de imagini cu păpuși realizate de Bellmer în anii 30'. Autoarea a nuanțat componenta autobiografică din spatele acestor imagini, mai precis cum Hans Bellmer a fost îndrăgostit de verișoara lui minoră, Ursula, și în ce fel aceste sentimente tabu și-au găsit o materializare plastică în aceste imagini. [8] Însuși artistul, în cartea *The Doll*, a dezvoltat mai pe larg atracția erotică pe care a resimțit-o față de verișoara lui și în ce fel păpușa pe care a sculptat-o din gips, sârmă (și alte materiale) poate fi privită freudian, ca un act de refulare psihologică și ca o modalitate de a se apropia afectiv de verișoara sa [9].

De asemenea, nu trebuie neglijată dimensiunea sculpturală în acest caz. Artistul german a sculptat păpușile ce apar în mai multe imagini din anumite materiale. Astfel limbajul fotografic se întrepătrunde cu cel sculptural dar și cu cel teatral, de punere în scenă. Există un sincretism în creația lui Bellmer rar întâlnit în acele timpuri dar care va reverbera mai ales în postmodernismul fotografic de după anii 70'.

Un alt artist deosebit de relevant al modernismului european fotografic și un precursor al fotografiei construite narative contemporane a fost Man Ray (sau Emmanuel Radnitzky). Despre acesta s-au scris nenumărate cărți și articole. Creația și viziunea sa artistică sunt curpinzătoare, de la pictură, film experimental, sculptură, obiect la fotografie; dar și în interiorul acesteia a arătat o versatilitate aparte. A pendulat între fotografia fashion, comercială, artistică, de tip portret (relativ clasic), de documentare a unor lucrări artistice (fie ale sale, fie ale altor artiști) sau cea experimentală.

În această analiză, ne vom concentra doar pe acele imagini și acea abordare a lui Man Ray care se întrepătrunde cu obiectul prezentei lucrări, fotografia narativă construită. Însă și în acest caz, există imagini diferite care pot fi analizate aprofundat, de la *Vioara lui Ingres* (1924), o fotografie suprarealistă dar care face o trimitere înspre o pictură clasică; la *Alb și Negru* (1926), o fotografie fashion care

on Dada / Surrealist aesthetics in a rather unique way.

Thus, from the concern for the grotesque to that for sexuality or artificiality, one can observe Bellmer's creative and varied vision. Theorist Hannah J. Wetzel, in the article *Hans Bellmer's Dolls and the Subversion of the Female Gaze*, analyzed the Freudian symbolism hidden behind the series of doll images made by Bellmer in the 1930s. The author nuanced the autobiographical component behind these images, more precisely how Hans Bellmer fell in love with his minor cousin, Ursula, and in what way these taboo feelings found a plastic materialization in these images. [8] The artist himself, in the book *The Doll*, developed more extensively the erotic attraction he felt towards his cousin and how the doll he sculpted from plaster, wire (and other materials) can be viewed Freudian, as an act of psychological repression and as a way of getting closer to his cousin. [9]

Also, the sculptural dimension should not be neglected in this case. The German artist sculpted the dolls that appear in several images from certain materials. Thus, the photographic language intertwines with the sculptural but also with the theatrical, staging. There is a syncretism in Bellmer's creation rarely found in those times but which will reverberate especially in photographic postmodernism after the 70s.

Another particularly relevant artist of European photographic modernism and a forerunner of contemporary narrative constructed photography was Man Ray (or Emmanuel Radnitzky). Countless books and articles have been written about it. His creation and artistic vision are comprehensive, from painting, experimental film, sculpture, object to photography; but also inside it showed a special versatility. He oscillated between fashion, commercial, artistic, portrait type photography (relatively classic), documenting some artistic works (either his or other artists') or experimental photography.

In this analysis, we will focus only on those images and that approach of Man Ray that interweave with the object of the present work, the constructed narrative photograph. But even in this case, there are different images that can be analyzed in depth, from *Ingres's Violin* (1924), a surrealist photograph but which makes a reference to a classical painting; in *Black and White* (1926), a fashion photograph that

img. 4 / Man Ray, *Glass Tears*, 1932 [10]



propune un dialog cu cultura africană; sau *Rose Selavy* (1920) care a fost un portret ironic fashion realizat lui Marcel Duchamp, sub alter-ego. În cazul ultimei imagini, s-ar putea compara cu fotografiile lui Claude Cahun, androgynismul, travestiul, jocul de rol, sunt elemente care se regăsesc la ambii artiști; diferența fundamentală constând în gradul de seriozitate și autenticitate puse în joc. La Duchamp-Ray este un joc conceptual performativ, fără un impact emoțional puternic; pe când la Cahun, există o doză de autobiografie în estetica sa, care se distanțează de cinismul celor doi. În orice caz, în toate aceste imagini (dar și în altele), Man Ray a abordat procesul fotografic într-o cheie regizorală, oricât ar fi fost de elaborat procesul tehnic din spate (precum rayografiile sau solarizările). Accentul a fost plasat pe felul în care a construit imaginea fotografică pornind de la o idee.

O altă imagine des analizată în literatura de specialitate și care este relevantă în contextul prezentei analize este *Glass Tears* (1932). Aceasta pare o fotografie comercială fashion, la o primă privire, vedem într-un prim-plan strâns, chipul înlăcrimat al unei fotomodele. Doar că lacrimile sunt mărgelile de sticlă de fapt și întregul concept destul de narativ din spatele imaginii creează o doză semnificativă de mister. Mai ales dacă aflăm care este contextul din spatele imaginii: Man Ray, în acea perioadă, s-a despărțit de modelul Lee Miller cu care a colaborat la mai multe serii de imagini dar cu care a avut și o relație personală apropiată. Există o legătură între această imagine și suferința personală prin care a trecut Man Ray.<sup>[11]</sup> Acesta s-a folosit de un manechin fals dar destul de asemănător cu chipul unei femei (într-o manieră oarecum asemănătoare cu cea a lui Bellmer dar mai puțin grotescă) pentru a dezvolta o narațiune ambiguă cu privire la suferință, relația mai mult sau mai puțin artificială cu modelul Miller, autenticitate, subiectivism, oniric.

Concluzionând, se poate constata că intenția autorului cu acest articol a fost aceea de a surprinde anumite nuanțe specifice fotografiei construite moderniste, un subiect destul de puțin abordat și analizat în literatura de specialitate, care poate îmbogăți abordările hermeneutice ale fotografiei contemporane dar și ale istoriei fotografiei.

proposes a dialogue with African culture; or *Rose Selavy* (1920) which was an ironic fashion portrait of Marcel Duchamp, under his alter-ego. In the case of the last image, it could be compared to the photographs of Claude Cahun, androgyny, transvestism, role play, are elements found in both artists; the fundamental difference consisting in the degree of seriousness and authenticity put into play. In the case of Duchamp-Ray is a performative conceptual game, without a strong emotional impact; while in Cahun, there is a dose of autobiography in his aesthetics, which distances himself from the cynicism of the two. In any case, in all these images (as well as in others), Man Ray approached the photographic process in a directorial key, no matter how much the technical process behind it (such as rayography or solarization) was elaborated. The focus was placed on how he built the photographic image starting from an idea.

Another image often analyzed in specialized literature and which is relevant in the context of the present analysis is *Glass Tears* (1932). This looks like a commercial fashion photo, at first glance, we see in a tight close-up, the tearful face of a model. Except that the tears are actually glass beads and the whole rather narrative concept behind the image creates a significant dose of mystery. Especially if we find out what is the context behind the image: Man Ray, at that time, broke up with the model Lee Miller with whom he collaborated on several series of images but with whom he also had a close personal relationship. There is a connection between this image and the personal suffering that Man Ray went through.<sup>[11]</sup> He used a fake but quite similar mannequin with a woman's face (in a manner somewhat similar to Bellmer's but less grotesque) to develop an ambiguous narrative of suffering, the more or less artificial relationship with the Miller model, authenticity, subjectivism, dreamlike.

In conclusion, it can be stated that the author's intention with this article was to capture certain specific nuances of modernist constructed photography, a subject rather little addressed and analyzed in specialized literature, which can enrich the hermeneutic approaches of contemporary photography but also of the history of photography.

## NOTE / END NOTES

- [1] Menționez că acest articol face parte din capitolul istoric al lucrării de doctorat a autorului. (I should mention that this article is part of the historical chapter of the author's doctoral thesis)
- [2] Image source: [https://medium.com/@stephenromano\\_31587/celebrating-of-the-125th-birthday-of-americasvisionary-photographic-artist-william-mortensen-57dc2515f31f](https://medium.com/@stephenromano_31587/celebrating-of-the-125th-birthday-of-americasvisionary-photographic-artist-william-mortensen-57dc2515f31f) (accessed 09/18/2022)
- [3] Parafrază din Liz Welles (ed.), *Photography. A Critical Introduction*, Routledge, Londra, 2015, p. 320.
- [4] Bess Lovejoy, *The Photographer Who Ansel Adams Called the Anti-Christ*, din publicația online *Smithsonian Magazine*, accesat de pe <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/photographer-who-ansel-adams-called-antichrist-180953525/> (în 10.09.2022)
- [5] Sursă imagine: <https://hundredheroines.org/featured/hidden-histories-claude-cahun-nonbinary-photographer/> (accesat în 10.08.2022)
- [6] Susan Bright, *Art Photography Now*, Thames & Hudson, London, 2005, p.78.
- [7] Sursă: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265188> (în 10.09.2022)
- [8] Parafrază din Hannah J. Wetzel, *Hans Bellmer's Dolls and the Subversion of the Female Gaze* în *Inquiries Journal*, 13(01), 2021, Accesat de pe site-ul: <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1857> (în 26.09.2022)
- [9] Parafrază din Hans Bellmer, *The Ball-Joint*, în *The Doll*, tradus de Malcolm Green și Antony Melville, Londra, Atlas Press, 2005, pag. 56.
- [10] Sursă: <https://www.wikiart.org/en/man-ray/larmes-tears> (în 01.10.2022)
- [11] Shira Wolfe, *Dreaming Through the Camera: The Visionary Photographs of Man Ray*, în *ArtLand Magazine*, disponibil pe <https://magazine.artland.com/the-visionary-photographs-of-man-ray/> (accesat în 5.10.2022)

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Liz Welles (ed.), *Photography. A Critical Introduction*, Routledge, Londra, 2015.
2. Susan Bright, *Art Photography Now*, Thames & Hudson, London, 2005
3. Bess Lovejoy, *The Photographer Who Ansel Adams Called the Anti-Christ*, din publicația online *Smithsonian Magazine*, 4.12.2014, accesat de pe <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/photographer-who-ansel-adams-called-anti-christ-180953525/> (în 10.09.2022)
4. Hans Bellmer, *The Ball-Joint*, în *The Doll*, tradus de Malcolm Green și Antony Melville, Londra, Atlas Press, 2005
5. Hannah J. Wetzel, *Hans Bellmer's Dolls and the Subversion of the Female Gaze* în *Inquiries Journal*, 13(01), 2021, Accesat de pe site-ul: <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1857> (în 26.09.2022)
6. Shira Wolfe, *Dreaming Through the Camera: The Visionary Photographs of Man Ray*, în *ArtLand Magazine*, disponibil pe <https://magazine.artland.com/the-visionary-photographs-of-man-ray/> (accesat în 5.10.2022)

# Oana Maria POPESCU

## Artă versus emoție – arhivarea emoțiilor / *Art versus emotion – archiving emotions*

**Cuvinte cheie /** Artă ca mediu expresiv; Emoție; Simbol; Hazard; Contrast;

**Rezumat /** Necesitatea înțelegerii modului în care emoția poate afecta forma, cromatică și valoarea estetică a unui rezultat artistic, a condus spre necesitatea unei arhivări a diferitelor stări emoționale personale sub forma diverselor medii artistice.

Expunerea privește tratarea elementului de care omul poate face folosință pentru a exprima gândurile sau trăirile, utilizarea unei comunicări non verbale tradusă prin puterea imaginii, care în cazul prezent intervine prin exteriorizarea emoțiilor care urmează a fi materializate sub forma fotografie, prelucrare digitală sau obiect artistic.

**Keywords /** Art as an expressive medium; Emotion; Symbol; Hazard; Contrast;

**Summary /** The need to understand how emotion can affect form, color and the aesthetic value of an artistic result, led to the need for an archiving of different personal emotions in the form of diverse artistic mediums.

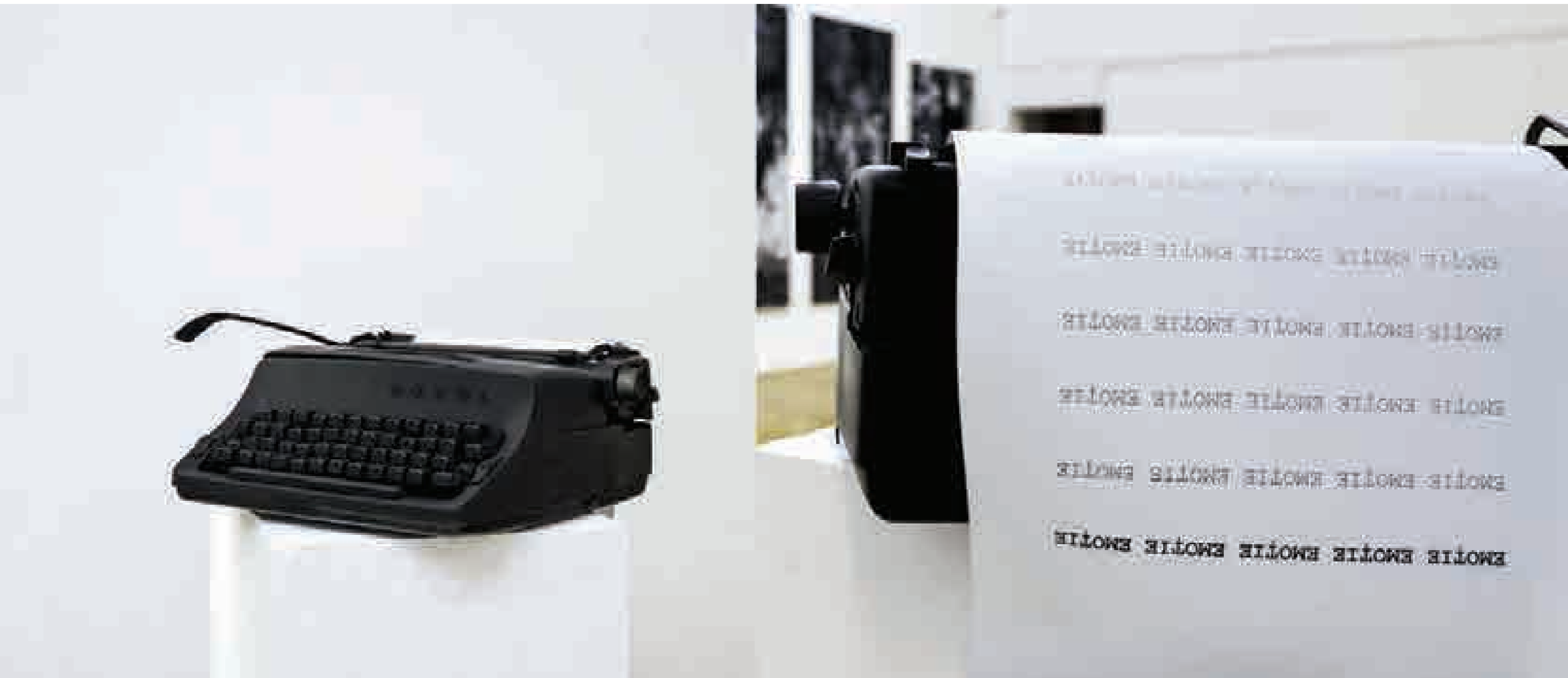
The exposure concerns the treatment of the element that man can make use of to express thoughts or feelings, the use of a non-verbal communication translated through the power of the image, which in the present case intervenes through the externalization of emotions to be materialized in the form of photography, digital processing or artistic object.

Arta privită ca un mijloc al comunicării emoției, denotă elementele care sunt conținute în demersul realizării procesului de descoperire și immortalizare a universului artistic propriu. Pentru a înțelege rolul emoției asupra creației artistice, este necesar un studiu al noțiunilor de bază care definesc emoția, este astfel necesară o aprofundare a temeiurilor care stau la baza conceptului care studiază substraturile psihologiei artei. Înțelegerea spectrului emoțional apare ca o creionare a unei călătorii care are scopul de a oferi o mai bună viziune sau înțelegere asupra propriului nostru univers și modul în care efectele emoționale devin un element cheie în formarea inteligenței emoționale și creatoare.

De o deosebită importanță pentru subiectul propus în cadrul acestui articol, este studierea interacțiunilor neurale în declanșarea anumitor emoții și interacțiunile care afectează capacitățile noastre de a oferi un răspuns. Importanța emoțiilor privită ca un centru de cooperare între legăturile formate prin asocierea care se produce între cele două sfere ale existenței umane, minte

Art viewed as a means of communicating emotion, denotes the elements that are contained in the process of discovering and immortalizing one's own artistic universe. In order to understand the role of emotion on artistic creation, a study of the basic notions that define emotion is necessary, thus a inquiry of the foundations underlying the concept that studies the substrates of the psychology of art is necessary. Understanding the emotional spectrum appears as an outline of a journey that aims to provide a better vision or understanding of our own universe and how emotions effects become a key element in the formation of emotional and creative intelligence.

Of particular importance to the topic proposed in this article is the study of the neural interactions in the triggering of certain emotions and the interactions that affect our capacities to provide a response. The importance of emotions seen as a center of cooperation between the links formed by the association that occurs between the two spheres of human existence,



Oana M. Popescu, Obiect seria Emoții, 2022



Oana M. Popescu, Ansamblu fotografic, design digital- polaroid, 2021-2022



Oana M. Popescu, Obiect – casetă luminoasă, seria Emoții, 2022

și suflet, armonia care izvorăște dintre gând și sentiment reprezintă elemente determinante ale unei conduite artistice. Studiile în domeniul de specialitate al psihologiei, aduc necesitatea documentării importanței conștientizării emoțiilor, prin care putem afirma că ele reprezintă "competența emoțională fundamentală pe care se clădesc celelalte competențe"<sup>[1]</sup> – astfel emoția devine un factor determinant, de influență asupra capacităților noastre de creație și de conferire a unei valori estetice a elementului de limbaj plastic folosit. Factorul emoțional și legătura acestuia cu capacitățile noastre de redare a unei realități fidele, a unui element ce provoacă emoția sau a unei scene compuse, a unei compoziții plastice, constituie un subiect de fascinație personală, astfel putând fii definit un stil al creației autentice, care prin observație și studiu poate fii deslușit ca un complex al emoțiilor, care pot trăi pe suprafața compozițională singular sau în mod compus.

Necesitatea arhivării elementelor care provoacă emoția, conduc spre o descifrare a subiectelor și elementelor simbol care devin factori ce provoacă emoția, astfel putem identifica o predispoziție spre anumite elemente, sau structuri compoziționale întâlnite în cotidian. Prin descoperirea elementelor provocatoare ale emoției putem înțelege rolul acestora în momentul creației,

mind and soul, the harmony that springs between thought and feeling represent determining elements of an artistic conduct. Studies in the specialized field of psychology, bring the need of documenting the importance of the awareness of emotions, through which we can affirm that they represent the " fundamental emotional competence on which the other competences are built"<sup>[1]</sup> - thus emotion becomes a determining factor, influencing our creative capacities and conferring an aesthetic value on the element of plastic language used. The emotional factor and its connection with our capacities to reproduce a faithful reality, an element that provokes emotion or a composite scene, a plastic composition, is a subject of personal fascination, so that a style of authentic creation can be defined, which through observation and study it can be discerned as a complex of emotions, which can live on the compositional surface singly or compositely.

The need to archive the elements that cause emotion, lead to a deciphering of the subjects and symbolic elements that become factors that cause emotion, thus we can identify a predisposition towards certain elements or compositional structures found in everyday life. By discovering the provocative elements of emotion we can understand their role in the moment of creation, of the weaving

al împletirii unei structuri compoziționale și astfel putem descoperi multitudinea elementelor și a simbolurilor care trăiesc pe suprafața picturală, fotografică sau a obiectelor artistice.

Prin studiul elementelor fotografice putem observa faptul că forma liniaturii și implicit a petei care compune o suprafață compozițională suportă diferite forme și întinderi ca rezultat al factorului emoțional întâlnit în momentul surprinderii elementului simbol în cotidian. Importanța cunoașterii unui comportament estetic care se naște ca rezultat al acțiunii propagării unei emoții fascinează prin puterea de descifrare a unui mesaj clar, al unei emoții certe care se produce într-un anumit context, fie spontan, fie ca rezultat al întâlnirii privirii cu un factor declanșator.

Arhivarea emoțiilor reprezintă un punct important care contribuie la formarea unei lucrări finite în a cărei componență vor fii cuprinse elemente fotografice, grafice sau prelucrări complexe ale împletirii vizualului brut cu cel digital.

Captarea unei imagini care provoacă o conexiune între elementul estetic regăsit în cotidian și spontaneitatea emoției care se naște în momentul întâlnirii privirii cu un anumit element simbol reprezintă un punct primordial în realizarea unui complex fotojurnal, ca martor al emoției regăsite sub diferitele sale forme.

of a compositional structure and thus we can discover the multitude of elements and symbols that live on the surface of pictorial, photographic or artistic objects.

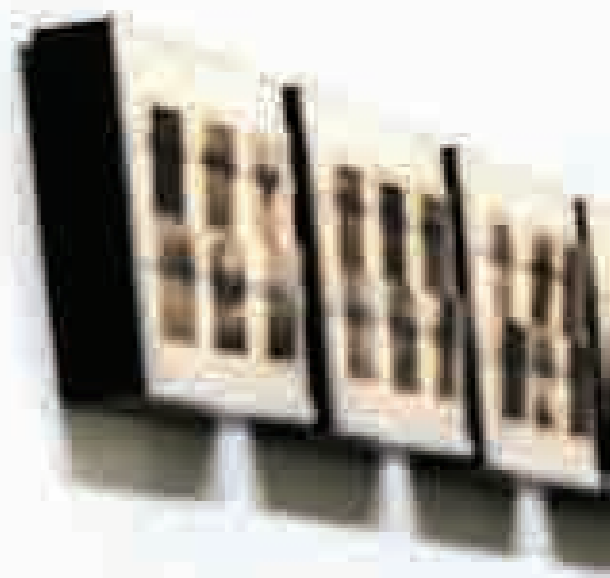
Through the study of photographic elements we can see that the shape of the line and implicitly of the spot that makes up a compositional surface supports different shapes and stretches as a result of the emotional factor encountered when capturing the symbolic element in everyday life. The importance of knowing an aesthetic behavior that is born as a result of the action of propagating an emotion fascinates through the power of deciphering a clear message, of a certain emotion that occurs in a certain context, either spontaneously or as a result of the encounter of the gaze with a factor that provokes emotion.

The archiving of emotions is an important point that contributes to the formation of a finished work, the composition of which will contain photographic elements, graphics or complex processing of the interweaving of the raw visual with the digital image.

Capturing an image that causes a connection between the aesthetic element found in everyday life and the spontaneity of the emotion that arises when the gaze meets a certain symbolic element is a primary point in the creation of a complex photojournal, as a witness of the emotion found in its various forms.



Oana M. Popescu, Obiecte seria Emoții, 2022







Oana M. Popescu, Obiect – casete luminoase-fotojurnal, seria Emoții, 2022

Importanța definirii unui obiect artistic ca un total al elementelor emoționale care se nasc prin conexiunea directă a emoției cu estetica elementelor grafice sau fotografice, definesc o recognoscibilitate a unicității fiecărei expresii emoționale.

Alegerea metodei de immortalizare a imaginilor prin tehnica fotografică nu este întâmplătoare, folosirea acestei tehnici reprezintă un element ideal de a capturare a instantului, al momentului ce realizează o punte de legătură între realitatea interioară prin care se naște sentimentul în momentul întâlnirii ochiul cu un element provocator, făcând parte din realul cotidian și prezent. Căutarea în ceea ce privește materialul care reprezintă o sursă de inspirație asupra proceselor de arhivare emoțională, reprezintă un element ambiguu și neașteptat, dat fiind elementul necunoscutului regăsit în cotidian, care poate apărea ca un fenomen spontan care provoacă o reacție emoțională.

Fotografierea în tehnica monocromatică fascinează prin lirism și dramatism compozițional, deși pare a fii desprinsă din elementele retrospectiei artistice, ale unui trecut boem, fotografierea monocromatică a elementelor prezente conferă o oportunitate de integrare a trecutului în experiența cotidiană. Procesul de realizare a fotografiilor privește incursiunea autorului în viață de zi cu zi,

The importance of defining an artistic object as a total of emotional elements that are born through the direct connection of emotion with the aesthetics of graphic or photographic elements, define a recognizability of the uniqueness of each emotional expression.

The choice of the method of immortalizing the images through the photographic technique is not accidental, the use of this technique represents an ideal element to capture the instant, of the moment that creates a bridge between the inner reality through which the feeling is born at the moment the eye meets a provocative element, being part of the everyday and present reality. The search for material that represents a source of inspiration on emotional archiving processes represents an ambiguous and unexpected element, given the element of the unknown found in the everyday, which can appear as a spontaneous phenomenon that causes an emotional reaction.

Photography in the monochromatic technique fascinates through compositional lyricism and drama, although it seems to be detached from elements of artistic retrospection, of a bohemian past, the monochrome photography of present elements provides an opportunity to integrate the past into everyday experience. The process of making the photos concerns the author's foray into

prin străbaterea porțiunilor ce constituie imaginea orașului sau a drumețiilor prin locurile ce amintesc de nostalgia copilăriei, surprinzând mereu simboluri sau elemente provocatoare care stârnesc emoția la întâlnirea privirii cu acestea.

Imaginea se naște astfel ca o contopire a celor 2 lumi în care artistul trăiește și există, lumea interioară și lumea exterioară, proiectând astfel vulnerabilitatea și sensibilitatea sa precum și forța de a proiecta un spectacol al vizibilului în momentul în care reușește să obțină un triumf al imaginii asupra cuvântului, imaginea cuprinzând o viziune completă și complexă a universului artistic. Consider emoția ca fiind un element de interes primordial, immortalizat în spațiu și în timp, tratat prin prisma filtrului personal ce denota o complexitate a emoțiilor ce se nasc și se perpetuează zilnic sub forma unei expunerii a trăirilor care survin prin întâlnirea privirii cu anumite elemente și simboluri sau chiar spații care produc o retrospectie emoțională atât de prezentă în momentul actual al creației. Integrarea acestui subiect de studiu în actual, în interesele și preocupările cotidiene, reprezintă un prim punct de plecare și de interes atât pentru studiul actualității cât și al complexității spațiului în care trăim și relația ce se naște între autor și univers.

everyday life, by traversing the portions that make up the image of the city or walking through the places that remind of childhood nostalgia, always capturing symbols or provocative elements that arouse emotion when the gaze meets them.

The image is thus born as a fusion of the 2 worlds in which the artist lives and exists, the inner world and the outer world, thus projecting his vulnerability and sensitivity as well as the force to project a spectacle of the visible at the moment he manages to achieve a triumph of the image over the word, the image comprising a complete and complex vision of the artistic universe. I consider emotion to be an element of primary interest, immortalized in space and time, treated through the prism of the personal filter that denotes a complexity of emotions that are born and perpetuated daily in the form of an exposure of the experiences that arise through the encounter of the gaze with certain elements and symbols or even spaces that produce an emotional retrospection so present in the current moment of creation. The integration of this subject of study in the present, in the daily interests and concerns, represents a first point of departure and interest both for the study of the actuality and the complexity of the space in which we live and the relationship that is born between the author and the universe.

### Concluzii

Înțelegerea funcționării minții umane și a efectelor acesteia asupra vieții cotidiene reprezintă un element de fascinație perpetuat de-a lungul timpului.

Analiza emoțională a actului artistic creează o punte între stimulii interiori și exteriori ai artistului creând o serialitate ritmică a diferitelor emoții ce survin în mod conștient și inconștient.

Experimentul documentării și arhivării rezultatelor stimulilor emoționali asupra puterii de creație a autorului vor expune modul de conexiune între elementul de limbaj plastic și legătura conexă cu o anumită gamă cromatică.

### Conclusions

Understanding of the functioning of the human mind and its effects on everyday life is an element of fascination perpetuated throughout time.

The emotional analysis of the artistic act creates a bridge between the inner and outer stimuli of the artist, creating a rhythmic seriality of different emotions that arise consciously and unconsciously.

The experiment of documenting and archiving the results of emotional stimuli on the author's creative power will expose the way of connection between the element of plastic language and the connected link with the use of a certain chromatic range.

### NOTE / END NOTES

[1] GOLEMAN, D., *Inteligența emoțională*, ed. Curtea veche, București, 2005 – p.79

### BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. FREUD, Sigmund, *Psihanaliza și arta*, ed. Trei, București, 1996;
2. GOLEMAN, Daniel, *Inteligența emoțională*, ed. Curtea veche, București, 2018;
3. GOMBRICH, E.H., *Normă și formă*, ed. Meridiane, București, 1981;
4. LIPPS, Theodor, *Estetica contemplarea estetică și artele plastice*, ed. Meridiane, București, 1987;
5. MUNRO, Thomas, *Artele și relațiile dintre ele*, ed. Meridiane, București, 1981;
6. VÍGOTSKI, L.S., *Psihologia artei*, ed. Univers, București, 1973.





# Nicoleta Georgiana BARBU

Colecții și colecționari de artă. Opera lui  
Theodor Pallady în colecția lui Krikor H.  
Zambaccian / *Collections and art collectors.*  
*The work of Theodor Pallady in the  
collection of Krikor H. Zambaccian*

**Cuvinte cheie /** Colecționar; artă; Zambaccian; Pallady; patrimoniu;  
**Rezumat /** Colecțiile de artă au reprezentat dintotdeauna fondul  
cultural estetic al unui popor, iar acest text face o scurtă incursiune  
în istoria colecționismului românesc și relevă, totodată, rolul și  
contribuția colecționarului de artă Krikor H. Zambaccian la edificarea  
și fundamentarea patrimoniului artistic. Pictorul Th. Pallady a ocupat  
un loc privilegiat în colecția lui Krikor H. Zambaccian, dar și în viața  
acestuia, între pictor și colecționar existând o frumoasă relație  
de prietenie evocată în corespondența, însemnările și relatările  
biografice ale celor doi.

**Keywords /** collector; art; Zambaccian; Pallady; heritage;  
**Summary /** Art collections have always represented the aesthetic  
cultural background of a nation, and this text makes a brief  
incursion into the history of Romanian collecting and reveals, at  
the same time, the role and contribution of the art collector Krikor  
H. Zambaccian to the construction and foundation of the artistic  
heritage. The painter Th. Pallady occupied a privileged place in the  
collection of Krikor H. Zambaccian, but also in his life, between the  
artist and the collector there being a beautiful friendship evoked in  
the correspondence, notes and biographical accounts of the two.

Consemnată în câteva lucrări de referință  
ale unor istorici și colecționari de artă, istoria  
colecționismului românesc a debutat relativ recent,  
undeva la începutul secolului al XVIII-lea, dacă  
cercetăm cu atenție relatările ce ne parvin din  
materialele documentare cu privire la existența  
primelor colecții constituite la noi în țară. Datele  
referitoare sunt oarecum lacunare și amintesc de  
lucrări de artă ce au aparținut domnitorului Constantin  
Ipsilante, dar și de o colecție aflată în patronajul  
lui Andronache Vlasto, secretarul lui Constantin  
Mavrocordat. După 1850, aflăm cu certitudine  
despre prezența unor colecții bucureștene alcătuite,  
la început, din lucrări de artă străină și, puțin mai  
târziu, după 1895, din lucrări autohtone. Amintim  
printre acestea colecția domnitorului Știrbei Vodă,  
colecția familiei Cantacuzino, colecțiile boierilor  
Constantin Crețulescu sau Vasile Arion.

Colecțiile de artă au reprezentat un fond  
important al patrimoniului cultural. Astfel că, după  
1880, numărul acestora a crescut simțitor, iar la 1920,  
în București existau peste 100 de colecții particulare.  
Expoziția *Societății bellelor-arte*, organizată la

Recorded in several reference works by  
historians and art collectors, the history of Romanian  
collecting began relatively recently, somewhere at  
the beginning of the 18th century, if we look carefully  
at the accounts that come to us from documentary  
material regarding the existence of the first collections  
established in our country. The data are somewhat  
incomplete, and mention works of art that belonged  
to the ruler Constantin Ipsilante, but also a collection  
under the patronage of Andronache Vlasto, secretary  
of Constantin Mavrocordat. After 1850, we learn  
with certainty of the presence of some collections in  
Bucharest made up, at first, of works of foreign art  
and, a little later, after 1895, of local works. Among  
these we can mention the collection of the ruler  
Știrbei Vodă, the Cantacuzino family collection, the  
collections of the noblemen Constantin Crețulescu or  
Vasile Arion.

The art collections represented an important  
fund of cultural heritage. Thus, after 1880, their  
number increased significantly, and in 1920, there  
were over 100 private collections in Bucharest. The  
exhibition of the *Society of Fine Arts*, organized in



Fig.1 / Muzeul Krikor H.Zambaccian

București în 1873, a marcat prilejul prin care presa vremii a făcut cunoscute publicului toate colecțiile particulare alcătuite sau în curs de alcătuire în România, la acea vreme. Remarcabile, atât prin amploarea cât și prin valoarea operelor deținute, au fost: colecția Nicolae Kalinderu, colecția Mihail Kogălniceanu, colecția dr. Ion Cantacuzino, colecția Constantin Esarcu și colecția regelui Carol I. Printre colecționarii de artă care și-au îndreptat atenția și asupra valorilor naționale s-au numărat: Krikor Zambaccian, Anastase Simu, Alexandru Bogdan-Pitești, Lazăr Munteanu, Iosif Dona, Alexandru Vlahuță, Ion Minulescu, Liviu Rebreanu, ș.a.

Krikor H. Zambaccian (1889-1962) a fost un împătimit iubitor și animator al artei, având pasiunea colecționării încă din anii tinereții, pe când își realiza studiile la Institutul superior de comerț din Anvers și apoi, la cel de la Paris. Născut într-o familie de armeni, tatăl venind din Cesarea Cappadociei și stabilindu-se pe meleagurile Dobrogei, Zambaccian a păstrat în temperamentul lui "...linia marilor negustori orientali

Bucharest in 1873, was the occasion for the press of the time to make known to the public all the private collections that had been or were being built up in Romania at that time. The following collections were remarkable, both for their size and the value of the works held: the Nicolae Kalinderu collection, the Mihail Kogălniceanu collection, the collection of Dr Ion Cantacuzino, the Constantin Esarcu collection, and the collection of King Carol I. Among the art collectors who also focused their attention on national values were: Krikor Zambaccian, Anastase Simu, Alexandru Bogdan-Pitești, Lazăr Munteanu, Iosif Dona, Alexandru Vlahuță, Ion Minulescu, Liviu Rebreanu, etc.

Krikor H. Zambaccian (1889-1962) was a passionate lover and animator of art, with a passion for collecting since his youth, when he studied at the Higher Institute of Commerce in Antwerp and then in Paris. Born into a family of Armenians, his father coming from Caesarea Cappadocia and settling in Dobrogea, Zambaccian kept in his temperament "...the line of the great oriental



Fig.2 / Muzeul Krikor H.Zambaccian

în care stau vii: sentimentul frumosului, înțelegerea deosebită a calității materiei și farmecul ce se desprinde dintr-un obiect de artă."<sup>[1]</sup> Găsim un aspect interesant în modul de viață și conceptele filozofice ale lumii orientale, unde „...tradiția pentru obiectul de artă este încă foarte vie și legată direct de om.”<sup>[2]</sup> Artă este pusă în slujba comunității, a cetății, împărtășită și altora prin generozitatea celui care o colecționează. Din suma de bani pe care tatăl său i-o trimitea pentru studii, Zambaccian avea obiceiul de a pune ceva deoparte, pentru a-și satisface pasiunea ce o avea pentru colecționarea operelor de artă. A fost un spirit însetat de cunoaștere, iar călătoriile întreprinse în diverse țări i-au prilejuit vizitele la muzee și expoziții, alimentând și mai mult admirația acestuia pentru frumos. Preocupările sale în zona artei s-au extins îndeosebi după stabilirea la București, în 1923. Pe lângă numeroasele achiziții făcute, colecționarul a scris și remarcabile pagini de memorialistică, pline de observații pertinente și note critice cu referire la atmosfera artistică a epocii.

merchants in which they live: the sense of beauty, the special understanding of the quality of matter and the charm that comes from an object of art."<sup>[1]</sup> We find an interesting aspect in the way of life and philosophical concepts of the Oriental world, where "...the tradition for the art object is still very much alive and directly connected with man."<sup>[2]</sup> Art is put at the service of the community, of the city, shared with others through the generosity of the collector. From the money his father sent him for his studies, Zambaccian was in the habit of putting something aside to satisfy his passion for collecting art. He had a thirst for knowledge, and his travels to various countries led to visits to museums and exhibitions, further nourishing his admiration for beauty. His preoccupations with art were particularly extensive after he settled in Bucharest in 1923. In addition to his numerous acquisitions, the collector also wrote remarkable memoirs full of pertinent observations and critical notes on the artistic atmosphere of the time.



Fig.3 / Th. Pallady, Autoportret, Muzeul Krikor H.Zambaccian

Krikor H. Zambaccian a fost un autodidact în ceea ce privește educația artistică, un "amator de artă" cum îi plăcea cu modestie să se considere, o personalitate fascinantă ce a marcat cultura românească prin activitatea de mecena și colecționar al artelor, în prima jumătate a secolului al XX-lea. Printre primele achiziții pe care le-a făcut la întoarcerea sa în țară, în 1908, au fost câteva tablouri ale artiștilor plastici Arthur Verona și Camil Ressu. Gustul său în alegerea operelor s-a dovedit indubitabil fără greș, având o intuiție extraordinară în descoperirea și consacarea valorilor autentice, colecționând lucrările unor artiști plastici contemporani, unii deja cunoscuți, alții aflați la debut. Colecția sa a crescut și s-a îmbogățit în timp cu lucrări reprezentative ale pictorilor români precum N. Grigorescu, I. Andreescu, Șt. Luchian, N. Tonitza, Th. Pallady; cel din urmă, pe lângă monografia pe care i-a dedicat-o Krikor H. Zambaccian, a ocupat un loc privilegiat în colecție, având cele mai multe tablouri achiziționate de acesta. Sculptorul Oscar Han spunea: "Ades, colecționarul e contemporan și prieten cu creatorii operelor strânse de el."<sup>[3]</sup>

Relația frumoasă de prietenie dintre Krikor Zambaccian și pictorul Theodor Pallady, este evocată și în volumele de eseuri ale colecționarului, *Pagini despre artă/ Însemnările unui amator de artă*: „Pe Pallady l-am întâlnit întâia oară în 1919 la expoziția lui Verona, unde intra semeț și superb ca un „Grand d'Espagne” trecând indiferent prin fața tablourilor și ieșind tot așa de absent, în fruntea unui grup de artiști mai tineri.”<sup>[4]</sup> În ciuda firii capricioase și deloc comode a artistului, Zambaccian a reușit să câștige admirația acestuia prin neobositele și fructuoasele convorbiri estetice despre artă, pe care le purtau: „Întrebându-l o dată ce credea de Picasso, precursorul curenților abstracte în pictura contemporană, Pallady îi recunoscuse anumite merite, dar spuse că îl preferă pe Matisse...”<sup>[5]</sup> Alteori discuțiile lor divagau în controverse destul de aprinse, însă artistul aprecia acest tip de dialog combativ și plin de vervă, pentru că vedea în colecționar un spirit erudit și nonconformist. În 1925, cu ocazia expoziției lui Pallady la *Sala Cartea românească*, colecționarul a achiziționat un tablou al pictorului, intitulat *Noutățile zilei* și considerat de acesta "...una din cele mai subtile picturi ale meșterului.”<sup>[6]</sup> Zambaccian era o prezență nelipsită la fiecare expoziție personală a artistului, plecând de fiecare dată cu câte o lucrare reprezentativă.

Krikor H. Zambaccian was a self-taught art educator, an "art lover" as he modestly liked to call himself, a fascinating personality who left his mark on the Romanian culture as a patron and collector of the arts in the first half of the 20th century. Among the first acquisitions he made on his return to the country in 1908 were several paintings by the artists Arthur Verona and Camil Ressu. His taste in choosing works undoubtedly proved faultless, and he had an extraordinary intuition for discovering and consecrating authentic values, collecting the works of contemporary visual artists, some already known, others in their debut. His collection has grown and enriched over time with representative works of Romanian painters such as N. Grigorescu, I. Andreescu, Șt. Luchian, N. Tonitza, Th. Pallady; the latter, in addition to the monograph dedicated to him by Krikor H. Zambaccian, occupied a privileged place in the collection, having the most paintings acquired by him. The sculptor Oscar Han said: "Often, the collector is a contemporary and friend of the creators of the works collected by him."<sup>[3]</sup>

The beautiful friendship between Krikor Zambaccian and the painter Theodor Pallady is also evoked in the collector's essays, *Pages on Art / Notes of an art lover*: "I first met Pallady in 1919 at the Verona exhibition, where he entered as gracefully and superbly as a "Grand d'Espagne", passing indifferently in front of the paintings and leaving just as absent, in front of a group of younger artists."<sup>[4]</sup> Despite the artist's capricious and by no means comfortable nature, Zambaccian managed to win his admiration through their tireless and fruitful aesthetic conversations about art: "Asking him once what he thought of Picasso, the forerunner of the abstract currents in contemporary painting, Pallady acknowledged certain merits, but said he preferred Matisse..."<sup>[5]</sup> At other times their discussions would digress into rather heated controversy, but the artist appreciated this kind of combative and spirited dialogue, because he saw in the collector a scholarly and nonconformist spirit. In 1925, on the occasion of Pallady's exhibition at the *Romanian Book Room*, the collector acquired a painting by the painter, entitled *The News of the Day* and considered by him "...one of the most subtle paintings of the master."<sup>[6]</sup> Zambaccian was a regular presence at each of the artist's solo exhibitions, leaving each time with a representative work.

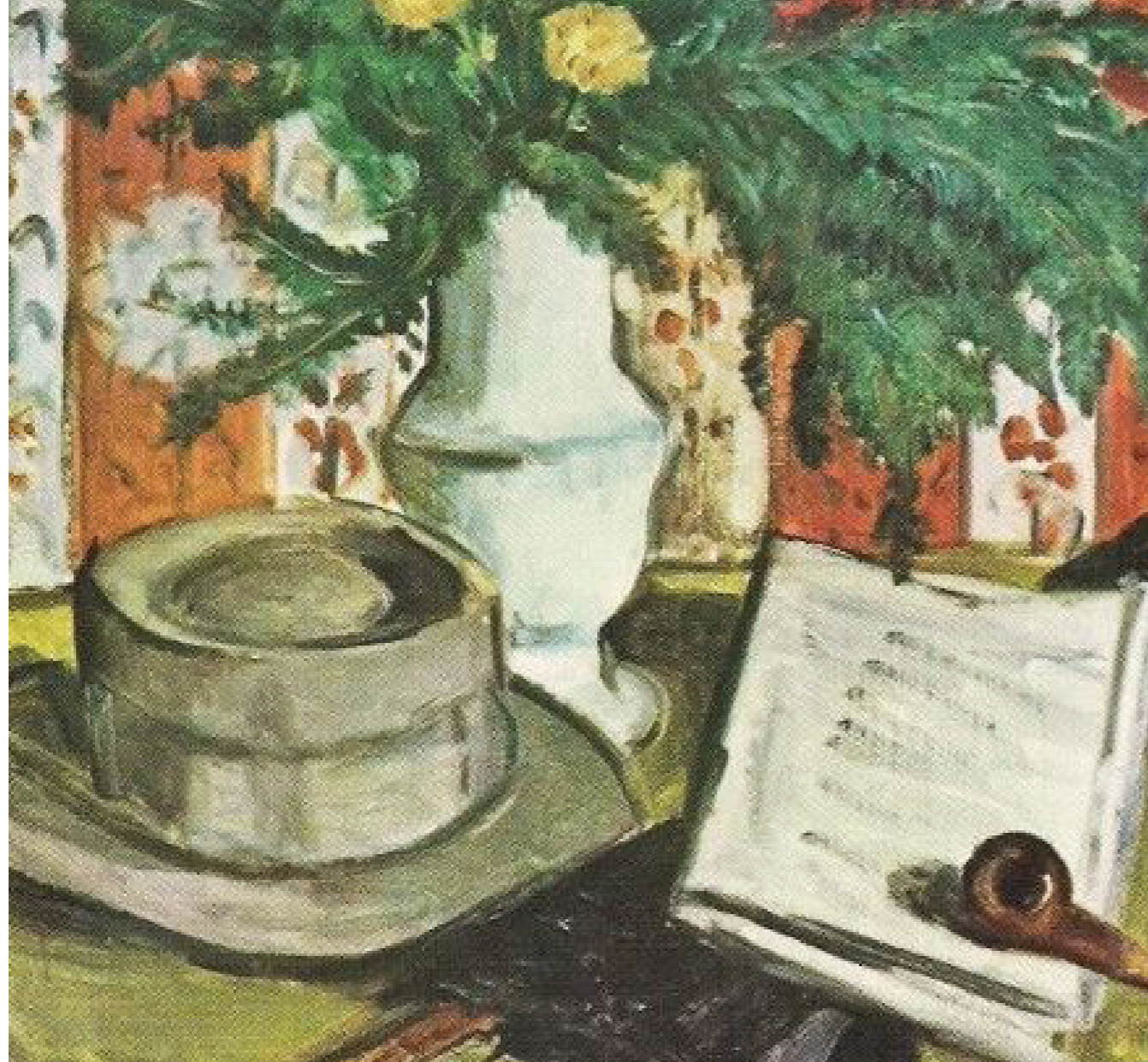


Fig.4 / Th. Pallady, Natură statică cu pălăria și umbrela artistului, Muzeul Krikor H.Zambaccian

Theodor Pallady, alături de pictorii Ion Theodorescu-Sion și Gheorghe Petrașcu, "...a fost unul dintre cei mai statornici prieteni și prețuiți sfătuitori ai colecționarului".<sup>[7]</sup> De altfel, există o corespondență bogată între Zambaccian și Pallady, scrisori păstrate azi în colecția particulară Petru Romoșan și relevantă în privința unor schimburi de impresii. Din însemnările lui Zambaccian aflăm că, odată, pe când se afla la Paris într-o galerie de pictură din *Rue La Boetie*, acesta s-ar fi întâlnit întâmplător cu Pallady. Întrebat de pictor ce tablou a tocmit, colecționarul i-a spus că este un tablou de Cézanne, ce reprezintă o fată de la țară. Deși sfaturile artistului au fost mai degrabă niște riposte oscilante, Zambaccian și-a urmat convingerile, argumentând că pentru el, "Cézanne este Alfa și Omega picturii moderne."<sup>[8]</sup> Mai târziu, într-o scrisoare adresată colecționarului, pictorul îi lauda și îi aprecia decizia:

Theodor Pallady, together with the painters Ion Theodorescu-Sion and Gheorghe Petrașcu, "...was one of the collector's most loyal friends and valued advisors"<sup>[7]</sup>. In fact, there is a rich correspondence between Zambaccian and Pallady, letters preserved today in the private collection of Petru Romoșan and relevant to exchanges of impressions. From Zambaccian's notes we learn that once, while he was in Paris in a painting gallery in *Rue La Boetie*, he met Pallady by chance. Asked by the painter what painting he had bought, the collector told him it was a painting by Cézanne of a country girl. Although the artist's advice was more of a back-and-forth response, Zambaccian followed his convictions, arguing that for him, "Cézanne is the Alpha and Omega of modern painting."<sup>[8]</sup> Later, in a letter to the collector, the painter praised and appreciated his decision:

[Ștampila poștei: 8.X.936]  
*Dragă d-le Zambaccian, Reîntorcându-mă din Cassis – unde am fugit de frigul Parisului -, am găsit scrisoarea d-tale...îți mulțumesc de banii depuși la G. Crăciun – sper să am ocazia de a-ți trimite odalisca în verde pe care ai reținut-o... Am văzut pe Matisse fără a-l putea decide...Venirea Cezannului în colecția d-tale va atrage pe toți artiștii. Bine-ai făcut, cu toate cele spuse. Am făcut câteva peisagii...  
 Cu dragoste, al d-tale,  
 TPallady*  
 [Pneumatic cu antetul Café des 2 Magots, Place St-Germain des Prés, Tel : Litrré 55-25 Inter]  
 Domnului Zambaccian  
 42...46 Strada Vasile Lascăr  
 Bucarest Roumanie  
 Pallady 12 Pl. Dauphine  
 Paris

Din aceeași epistolă aflăm că Zambaccian întreținea un interes permanent în a-și completa colecția cu lucrările lui Pallady, dar nu numai. Pe lângă pictura modernă românească, colecția sa deținea și artă străină. Printre pictorii universali consacrați îi regăsim pe: Corrot, Courbet, Pissaro, Delacroix, Matisse, Cezanne, Sisley, Renoir, Bonnard, Derain, Utrillo. Pasiunea colecționării, în special a unor opere valoroase, îl purta într-acolo încât, era în stare să plătească sume extravagante pentru a intra în posesia lor. Tot din corespondența celor doi aflăm că negustorul negociase suma de 50 000 de franci pentru achiziția unui tablou de Matisse: „*Am primit cartea d-tale poștală, dragă domnule Zambaccian...am văzut pe Matisse, de mai multe ori...și am vorbit, în fiecare dată, de propunerea matală. Nu vrea să audă de prețul de 50 000 franci, pretinde că are o propunere serioasă pentru tabloul în chestie pentru un Muzeu (?)*.”<sup>[9]</sup> Colecționarul avusese ocazia de a vizita atelierul și locuința lui Matisse, la Nisa, în ianuarie 1933, pe când se întorcea dintr-o călătorie întreprinsă la Veneția. Profund impresionat și atras de pictura acestuia, în special de cromatica intensă și grafismul arabesc al desenului, Zambaccian a dorit să achiziționeze un tablou ce reprezenta "...o odalisca în șalvari albaștri șezând în fața unui perete decorativ în roșu cu motive în negru, având alături un vas persan în suavități de albastru mai deschis și o tăblie de șah așezată jos..."<sup>[10]</sup> și care-i amintea negustorului armean

[Postmark: 8.X.936]  
*Dear Mr. Zambaccian, Returning from Cassis - where I fled from the cold of Paris - I found your letter... thank you for the money deposited at G. Christmas - I hope to have the opportunity to send you the odalisque in green that you have retained... I saw Matisse without being able to decide...The arrival of Cezanne in your collection will attract all artists. Well done, all things considered. I did some landscapes...  
 Love, yours,  
 TPallady*  
 [Pneumatic with Café des 2 Magots letterhead, Place St-Germain des Prés, Tel : Litrré 55-25 Inter]  
 Lord Zambaccian  
 42...46 Vasile Lascăr Street  
 Bucharest Romania  
 Pallady 12 Pl. Dauphine  
 Paris

From the same letter we learn that Zambaccian had a permanent interest in completing his collection with Pallady's works, but not only. In addition to modern Romanian painting, his collection also held foreign art. Among the established universal painters, we find: Corrot, Courbet, Pissaro, Delacroix, Matisse, Cezanne, Sisley, Renoir, Bonnard, Derain, Utrillo. His passion for collecting, especially valuable works, drove him so far that he was prepared to pay extravagant sums to get his hands on them. In the correspondence between the two, we learn that the dealer had negotiated the sum of 50,000 francs for the purchase of a Matisse painting: "*I received your postcard, dear Mr Zambaccian...I have seen Matisse several times...and each time I spoke of your proposal. He doesn't want to hear the price of 50,000 francs, he claims to have a serious proposal for the painting in question for a Museum (?)*."<sup>[9]</sup> The collector had the opportunity to visit Matisse's studio and home in Nice in January 1933, on his way back from a trip to Venice. Deeply impressed and attracted by his painting, especially by the intense chromaticism and Arabic graphics of the drawing, Zambaccian wished to acquire a painting depicting "...an odalisque in blue shawls seated in front of a decorative wall in red with motifs in black, having beside her a Persian vase in lighter blue softness and a chess tray seated below..."<sup>[10]</sup> and which

de covoarele din epoca șahului Abbas, din secolul al XVI-lea. Surprinderea plăcută a lui Zambaccian a fost atunci când, Matisse l-a invitat într-o cameră alăturată și i-a arătat fâșii de borduri de covoare din perioada respectivă.

Prietenia lui Theodor Pallady cu pictorul francez Henri Matisse a început în atelierul lui Gustave Moreau, între 1892-1897, pe când artistul român își continua studiile la Paris. Inițial, Pallady a fost înscris la Politehnica din Dresda, luând concomitent lecții de pictură în atelierul lui Evrin Ochme. După doar doi ani, el și-a abandonat studiile pentru a pleca în capitala franceză, unde contactul cu lumea efervescentă a artei și a curentelor artistice și-a pus amprenta asupra personalității și creației sale. La Paris, s-a înscris mai întâi la cursurile profesorului Aman Jean, apoi a studiat în atelierul lui Puvis de Chavannes, a cărei soție, Maria Cantacuzino, se pare că avea legături de rudenie cu Pallady. Însă, adevărata educație artistică și-a desăvârșit-o în atelierul pictorului simbolist, Gustave Moreau. Întreaga sa viață și activitate artistică au pendulat între Paris și București. În capitala franceză, unde se formase ca artist, era atras de ambianța culturală, frecventând cu regularitate galeriile de artă și muzeele, în special Luvrul, unde a luat contact cu creația lui Leonardo da Vinci și a altor artiști ai Renașterii italiene.

Th. Pallady avea obiceiul de a-și nota gândurile și impresiile în niște carnete, uneori chiar pe dosul sau în josul unor schițe. Aceste carnete conțin numeroase observații, scrisori, fragmente de jurnal și însemnări edificatoare, care pun în lumină portretul unui pictor ale cărui aspirații tindeau spre înțelegerea artei. Într-una din aceste însemnări aflăm de corespondența intensă pe care o întreținea cu prietenul său, Matisse, dar și cu Rouveyre, un alt amic și coleg din perioada studiilor la Paris. Scrisorile lui Matisse către prietenul său Pallady se păstrează la Biblioteca Națională a României și pe lângă text, ele conțin desene, portrete, autoportrete și naturi statice ale pictorului francez.

“Duminică [14 septembrie]

Răspuns lui Matisse și lui Rouveyre

Scumpul meu prieten – Cât de fericit sunt de veștile excelente despre sănătatea ta și despre lucrul tău de <<Înger >>, cum îi spui tu. – Ce să-ți spun despre

reminded the Armenian merchant of carpets from the 16th century Abbas Shah era. Zambaccian's pleasant surprise was when, Matisse invited him into an adjoining room and showed him strips of carpet edging from that period.

Theodor Pallady's friendship with the French painter Henri Matisse began in Gustave Moreau's studio between 1892-1897, while the Romanian artist was studying in Paris. Initially, Pallady was enrolled at the Dresden Polytechnic, while taking painting lessons in the studio of Evrin Ochme. After only two years, he abandoned his studies and moved to the French capital, where the contact with the effervescent world of art and artistic currents left its mark on his personality and creation. In Paris, he first enrolled with Professor Aman Jean, then studied in the studio of Puvis de Chavannes, whose wife, Maria Cantacuzino, was apparently related to Pallady. However, he completed his real artistic education in the studio of the Symbolist painter Gustave Moreau. His entire life and artistic activity was spent between Paris and Bucharest. In the French capital, where he trained as an artist, he was attracted by the cultural environment, regularly visiting art galleries and museums, especially the Louvre, where he came into contact with the work of Leonardo da Vinci and other Italian Renaissance artists.

Th. Pallady was in the habit of writing down his thoughts and impressions in notebooks, sometimes even on the back or at the bottom of sketches. These notebooks contain numerous observations, letters, diary fragments and enlightening notes, which highlight the potential of a painter whose aspirations tended towards an understanding of art. In one of these notes, we learn of his intense correspondence with his friend Matisse and with Rouveyre, another friend and fellow student in Paris. Matisse's letters to his friend Pallady are preserved at the National Library of Romania and, in addition to the text, they contain drawings, portraits, self-portraits and still lifes by the French painter.

"Sunday [September 14]

Reply to Matisse and Rouveyre

My dear friend- How happy I am at the excellent news about your health and your <<Angel>> thing, as you call it.- What shall I tell you about myself that you do

mine ce încă nu știi ? căci Nimic nu s-a schimbat. – Mă învăț ca un cal care trage la moară (?) în camera mea de hotel, unde florile se usucă în vase, unde fructele putrezesc în fructieră, fără să mă pot hotărî să le pictez – De altfel, pânza a devenit de negăsit... Și apoi desenul nu e de-ajuns ?! Nu e oare esențialul ? Răsfoiesc uneori un album cu desenul tale, adus de la Paris, pe care le cric și le admir în același timp...ca și pe cele ale lui Albrecht Dürer, care sunt admirabile...”<sup>[11]</sup>

Printre primele picturi de Pallady, pe care Krikor H. Zambaccian le-a cumpărat, a fost peisajul *Pont Neuf*, expus la Ateneu în 1923. Cromatica subtilă a tabloului, “un murmur de griuri sub cer învăluit”<sup>[12]</sup> îi amintea colecționarului de versurile lui Verlaine: “*Nu culoarea...ci nuanța/Nimic mai scump decât cântul sur/Unde indecisul cu precisul se alătură/Muzică înainte de toate.*”<sup>[13]</sup> Această afirmație nu l-a mulțumit îndeajuns pe artist, găsind că Baudelaire, Alfred de Vigny ori Mallarmé sunt mult mai demni de admirație și de o comparație cu creația sa. *Nud pe fotoliu roșu (1912), Natură statică cu pălăria și umbrela artistului (1949), Nud pe fotoliu albastru, Femeie în galben citind, Nud cu plantă, Muntele Saint Victoire, Place Dauphine, Potretul lui Matisse, Pe malul Senei, Autoportret* sunt lucrări ce se regăsesc în colecție și care poartă însemnele unor rafinate acorduri cromatice, dar și grafismul unor forme de expresie simple, formale, “cu predilecții pentru arabesc.”<sup>[14]</sup> Cel din urmă tablou a fost printre ultimele achiziții ale lui Zambaccian din creația pictorului. Atunci când l-a cumpărat i-a oferit acestuia, fără nicio ezitare, o sumă destul de importantă pentru vremea aceea, 150 000 de lei.

Nu de puține ori, Krikor H. Zambaccian și-a împrumutat tablourile din colecție pentru diverse expoziții retrospective din țară și de peste hotare. Alături de clasicii ori contemporanii consacrați ai picturii românești, el ținea să fie expuse și operele unor artiști mai tineri, printre care Petrașcu, Pallady ș.a. Cu ocazia unei expoziții organizate la Zürich tabloul *Natură moartă* a lui Pallady, reprezentând flori, pălăria și umbrela artistului pe un fond albastru, s-a bucurat de aprecierea și succesul publicului. Muzeul din Zürich s-a oferit să achiziționeze lucrarea pentru suma de 2 000 de franci elvețieni, însă colecționarul a refuzat oferta muzeului. Neobosita admirație a lui Krikor H. Zambaccian cultivată

not yet know? For nothing has changed. - I'm going around like a horse pulling a mill (?) in my hotel room, where the flowers are drying in the vases, where the fruit is rotting in the fruit bowl, without being able to make up my mind to paint them- Besides, the canvas has become unreachable...And then drawing is not enough?! Isn't that the main thing? I sometimes leaf through an album of your drawings, brought back from Paris, which I both criticize and admire...like those of Albrecht Dürer, which are admirable...”<sup>[11]</sup>

Among the first Pallady paintings that Krikor H. Zambaccian bought was the landscape *Pont Neuf*, exhibited at the Athenaeum in 1923. The painting's subtle chromaticism, "a murmur of greys under the shrouded sky"<sup>[12]</sup> reminded the collector of Verlaine's verse: "*Not color...but nuance/Nothing dearer than the sur song/Where the indecisive with the precise joins/Music before all.*"<sup>[13]</sup> This statement did not satisfy the artist enough, finding Baudelaire, Alfred de Vigny or Mallarmé more worthy of admiration and comparison with his creation. *Nude on a Red Armchair (1912), Still Life with Hat and Artist's Umbrella (1949), Nude on a Blue Armchair, Woman in Yellow Reading, Nude with Plant, Mount Saint Victoire, Place Dauphine, Matisse's Pottery, By the Seine, Self-Portrait* are works in the collection that bear the hallmarks of refined chromatic arrangements, but also the graphics of simple, formal forms of expression, "with a predilection for the arabesque."<sup>[14]</sup> The latter painting was among Zambaccian's last acquisitions from the painter's oeuvre. When he bought it, he offered it, without hesitation, a rather large sum for the time, 150,000 lei.

Not infrequently, Krikor H. Zambaccian has lent his paintings from the collection to various retrospective exhibitions at home and abroad. Alongside the classics or established Romanian contemporary painters, he also wanted to exhibit the works of younger artists, including Petrașcu, Pallady, etc. On the occasion of an exhibition held in Zurich, Pallady's *still life* painting of flowers, the artist's hat and umbrella on a blue background was appreciated and was a great success. The Zürich Museum offered to buy the work for 2,000 Swiss francs, but the collector refused the museum's offer. Krikor H. Zambaccian's unflagging admiration for the work of Theodor Pallady brought together in his collection

pentru creația pictorului Theodor Pallady a reunit în colecția acestuia opere selectate cu un incontestabil discernământ și gust artistic. În însemnările sale, el căuta cumva să își justifice această preferință: „Încerc să explic, sau mai bine zis să-mi explic arta unui meșter, cu ale cărui opere mă întrețin de un sfert de veac, ele fiind pentru unii dintre noi izvorul unor nebănuite bucurii.”<sup>[15]</sup> În notele sale critice despre artă, Zambaccian considera că pictorul Theodor Pallady se complăcea în teme spirituale și că în tablourile sale exista, mai degrabă, o sugereare a naturii, decât o descriere și o evocare a ei, revelată prin filtrul sensibilității și imaginației personale a artistului: „...în pictură el depășește concretul vizual printr-un fel de alegorie, din care rezultă o altă imagine a naturii, aceea pe care o visează meșterul.”<sup>[16]</sup> El vedea în creația lui Pallady o viziune mai puțin plastică, transpusă în zona decorativului, fără efecte de adâncime și perspectivă și în care culoarea este aproape dematerializată.

Conversațiile pe care le purtau pe marginea artei se transformau deseori în interminabile contoverse ori în plăcute pledoarii și reflecții despre un artist sau altul. Într-una din discuțiile celor doi despre clasicii și romanticii picturii franceze, poziția vehementă a lui Pallady asupra artei lui Delacroix, despre care credea că odată cu el a început „degringolada picturii”, a fost oarecum surmontată de colecționar, făcându-l pe pictor să-și reconsidere opiniile despre câteva creații ale acestuia. Dintre pictorii români din noua generație, Pallady avea o simpatie deosebită pentru Nicolae Tonitza, Alexandru Ciucurencu și Corneliu Baba. Însă o admirație fără rezerve i-a purtat-o, dintotdeauna, bunului său prieten și coleg, Matisse, cu care a corespondat chiar și în timpul celui de-al doilea Război Mondial. Într-una din scrisorile sale, pictorul francez îi mărturisește lui Pallady că, în tablourile lui, culoarea reprezintă elementul masculin, iar forma este elementul feminin. Deși Pallady vedea în el un desăvârșit colorist, ceea ce îl salva era desenul, ce lua deseori forma unor arabescuri inedite.

Prezența colecționarului și criticului de artă Krikor H. Zambaccian în însemnările și corespondența lui Pallady relevă o prietenie profundă și o prețuire sinceră și reciprocă, pe care cei doi și-au purtat-o până la sfârșitul vieții. Admirația pe care Zambaccian a arătat-o operei lui Pallady s-a transformat, de-a lungul timpului, într-o

works selected with undeniable judgement and artistic taste. In his notes, he sought somehow to justify this preference: "I am trying to explain, or rather to explain to myself, the art of a craftsman, with whose works I have been entertaining myself for a quarter of a century, and for some of us they are the source of unspeakable joys."<sup>[15]</sup> In his critical notes on art, Zambaccian considered that the painter Theodor Pallady indulged in spiritual themes and that in his paintings there was a suggestion of nature rather than a description and evocation of it, revealed through the filter of the artist's sensitivity and personal imagination: "...in painting he goes beyond the visual concrete through a kind of allegory, from which emerges another image of nature, that which the craftsman dreams of".<sup>[16]</sup> He saw in Pallady's work a less plastic vision, transposed into the zone of the decorative, without effects of depth and perspective and in which color is almost dematerialized.

The conversations they had about art often turned into interminable controversies or into pleasant pleadings and reflections on one artist or another. In one of their discussions of the classics and romantics of French painting, Pallady's vehement stance on the art of Delacroix, whom he believed to be the starter of the "degeneration of painting", was somewhat overcome by the collector, causing the painter to reconsider his views on several of his creations. Among the Romanian painters of the new generation, Pallady had a particular sympathy for Nicolae Tonitza, Alexandru Ciucurencu and Corneliu Baba. But he always had an unreserved admiration for his good friend and colleague Matisse, with whom he corresponded even during the Second World War. In one of his letters, the French painter confided to Pallady that, in his paintings, color represented the masculine element while the form was the feminine. Although Pallady saw him as an accomplished colorist, what saved him was his drawing, which often took the form of unusual arabesques.

The presence of art collector and critic Krikor H. Zambaccian in Pallady's notes and correspondence reveals a deep friendship and a sincere and mutual esteem, which the two carried until the end of their lives. Zambaccian's admiration for Pallady's work has, over time, developed into a tireless and enjoyable collection

neobosită și plăcută colecționare de lucrări, dintre cele mai valoroase. Marele merit care i se atribuie colecționarului este acela de a promova și susține o serie de artiști plastici români, achiziționându-le operele, remarcabile prin calitatea excepțională și care reflectă gustul desăvârșit al acestuia.

Atunci când și-a alcătuit colecția de artă, Krikor H. Zambaccian și-a dorit s-o dăruiască poporului român, ca un “omagiu recunoscător” pentru considerația, elanul și ideile generoase pe care i le-a inspirat. În 1942, el a reușit să își îplinească visul de a-și vedea colecția organizată într-un regim de muzeu, care a funcționat într-una din locuințele personale, unde se află și astăzi. În 1944, acesta a donat statului român colecția de artă românească și în 1962, colecția de artă străină, colecție care a fost imediat expusă și care s-a bucurat de o imensă apreciere a publicului. O parte a colecției, numărând 150 de tablouri ale unor artiști români, a fost donată Muzeului de Artă din Erevan, în onoarea strămoșilor lui.

Krikor Zambaccian și-a ghidat întreaga viață și pasiunea de colecționar după crezul că: „*Arta trebuie să îmbrățișeze marile năzuințe ale omenirii.*”<sup>[17]</sup> „*Am convingerea că arta va avea un rol hotărâtor în structura lumii de mâine: atât în construcția ambianței exterioare, care va alcătui decorul în care vor trăi oamenii acestei epoci, cât și în configurarea vieții morale a omenirii.*”<sup>[18]</sup>

## NOTE / END NOTES

- [1] Oscar Han, *Dălți și pensule*, Ed. Minerva, București, 1970, p.105
- [2] *Ibidem*, p.105
- [3] *Ibidem*, p.108
- [4] Krikor Zambaccian, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1963, p. 316
- [5] *Ibidem*, p.320
- [6] *Ibidem*, p.317
- [7] Petru Ciocan, Ileana Matac, Jacques Zambaccian, *Catalogul Muzeului de Artă K.H. Zambaccian*, 1973, p. 24
- [8] Krikor Zambaccian, *Op. cit.*, p. 322
- [9] Theodor Pallady, *Pallady scriind. Jurnal, scrisori, însemnări*, ed. îngrijită de Dana Crișan. București: Compania, 2009, p.150
- [10] Krikor H. Zambaccian, *Însemnările unui amator de artă*, Ed. LiterNet, 2004, p.128
- [11] Theodor Pallady, *Op. cit.*, p.224-225
- [12] *Ibidem*, p. 317
- [13] *Ibidem*, p. 317
- [14] *Ibidem*, p. 94
- [15] Krikor Zambaccian, *Op. cit.*, p. 94
- [16] *Ibidem*, p. 94
- [17] *Ibidem*, p. 5
- [18] *Ibidem*, p. 5

of his most valuable works. The great merit attributed to the collector is that of promoting and supporting a number of Romanian plastic artists by acquiring their works, remarkable for their exceptional quality and reflecting his perfect taste.

When he assembled his art collection, Krikor H. Zambaccian wished to give it to the Romanian people as a "grateful tribute" for the consideration, the impetus and the generous ideas it inspired in him. In 1942, he succeeded in fulfilling his dream of seeing his collection organized as a museum, which was housed in one of his personal apartments, where it still is today. In 1944, he donated his collection of Romanian art to the Romanian state and in 1962, his collection of foreign art, which was immediately exhibited and enjoyed immense public appreciation. Part of the collection, numbering 150 paintings by Romanian artists, was donated to the Yerevan Art Museum in honor of his ancestors.

Krikor Zambaccian guided his entire life and collecting passion by the belief that "*Art must embrace the great aspirations of mankind.*"<sup>[17]</sup> "*I am convinced that art will play a decisive role in the structure of tomorrow's world: both in the construction of the external environment, which will form the scenery in which the people of this age will live, and in shaping the moral life of mankind.*"<sup>[18]</sup>

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. CIOCAN, Petru, MATAc, Ileana, ZAMBACCIAN, Jacques, *Catalogul Muzeului de Artă K.H. Zambaccian*, 1973;
2. HAN, Oscar, *Dălți și pensule*, Ed. Minerva, București, 1970;
3. PALLADY, Theodor, *Pallady scriind. Jurnal, scrisori, însemnări*, ed. îngrijită de Dana Crișan. București: Compania, 2009;
4. ZAMBACCIAN, Krikor H., *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1963;
5. ZAMBACCIAN, Krikor H., *Însemnările unui amator de artă*, Ed. LiterNet, 2004.





# Mihaiela ANDONI

## (Mono-/Dia-)logurile memoriei / *(Mono-/Dia-)logues of memory*

**Cuvinte cheie /** pictură; desen; memorie; dialog; portret;  
**Rezumat /** Expoziția *(Mono-/Dia-)logurile memoriei* s-a desfășurat la Galeria Park din Timișoara în perioada 12 – 27 octombrie 2022 și a adus pe simeze lucrările a două artiste, Ioana Palamar și Smaranda Moldovan, care au avut un dialog al reprezentărilor lor vizuale realizând o imagine expozițională de ansamblu valoroasă. Lucrările de pe simeze pot constitui monologuri, dar ele și dialoghează, dezvoltă o circulație, un dialog cu ele însele, cu Eul lor, conturând un echilibru.

**Keywords /** painting, drawing, memory, dialogue, portrait;  
**Summary /** The exhibition *(Mono-/Dia-)logues of memory* took place at the Park Gallery in Timișoara from October 12 to 27, 2022 and brought together works of two artists, Ioana Palamar and Smaranda Moldovan, who had a dialogue of their visual representations making a valuable overall exhibition image. The works on gallery's shelves can form a monologue, but they also dialogue one with another, develop a circulation, a dialogue with themselves, with their Ego, outlining a balance.

În general colaborarea dintre artiști pornește de la dialogul reprezentărilor lor vizuale care, într-un caz fericit comunică și realizează o imagine expozițională de ansamblu valoroasă. În cazul Ioanei Palamar și al Smarandei Moldovan colaborarea a început printr-o cercetare teoretică de la care au pornit și apoi au ajuns la reprezentare. Pornind de la articolul „Ciclicitatea în creația artistică: de la desen la memorie, de la memorie la desen” apărut în revista de Cultură și Artă „Klironomy” ele dezvoltă inițial o cercetare teoretică în care analizează rolul memoriei în reprezentarea artistică. Este foarte frumos că această colaborare se dezvoltă și în spațiul picturii nu doar al cercetării teoretice, conturând o întâlnire importantă ce a dat naștere, în cazul nostru, unei expoziții încheiate, profunde, în care memoria ocupă un rol principal alături de desen, culoare, asamblaj. Lucrările de pe simeze pot constitui monologuri, dar ele și dialoghează, dezvoltă o circulație, un dialog cu ele însele, cu Eul lor, conturând un echilibru. Liniuțele care se văd în titlul expoziției sunt liniuțe de unire între gândurile, ideile și cercetările celor două protagoniste, această

Generally, the collaboration between artists starts with dialogue of their visual representations which, in a happy case, communicate and create a valuable overall exhibition image. In the case of Ioana Palamar and Smaranda Moldovan, the collaboration began with a theoretical research from which they started and then reached to representation. Starting from the article "Cyclicity in artistic creation: from drawing to memory, from memory to drawing" published in the Culture and Art magazine "Klironomy" they initially develop a theoretical research in which they analyze the role of memory in artistic representation. It is very nice that this collaboration is also developing in the space of painting and not only of theoretical research, outlining an important meeting that gave birth, in our case, to a cohesive, profound exhibition, in which memory plays a leading role alongside with drawing, color, assembly. The works on gallery's shelves can form a monologue, but they also dialogue one with another, develop a circulation, a dialogue with themselves, with their Ego, outlining a balance. The dashes that can be seen in the title of the exhibition are dashes



Imagini din expoziția *(Mono-/Dia-)logurile memoriei* care s-a desfășurat la Galeria Park din Timișoara în perioada 12 – 27 octombrie 2022. Au expus artiste Ioana Palamar și Smaranda Moldovan.

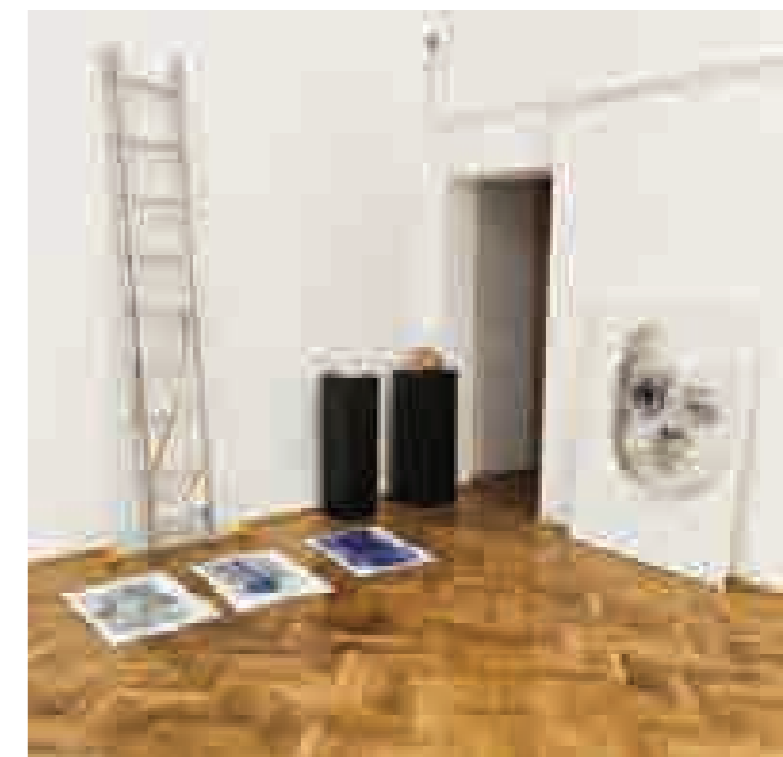


*(Mono-/Dia-)* / Galeria Park Timișoara / 12 – 27 octombrie 2022 /  
Ioana Palamar, Smaranda Moldovan.





(Mono-/Dia-) / Galeria Park Timișoara / 12 – 27 octombrie 2022 / Ioana Palamar, Smaranda Moldovan.



insertie gramaticală reprezentând o asociere fericită, o unitate.

Parcursul artistic al Ioanei Palamar se deschide unei cercetări, unei frământări culturale, care generează un dialog cu Eul ei realizând o introspecție, conturând un echilibru. Ea realizează o incursiune artistică în Eul interior. Plecând de la această afirmație observăm că se deschide un orizont spre introspecția psihologică a personajelor trecând peste aspectul fizic. Portretul reprezintă o soluție într-o criză existențială semnalând o nevoie de gândire interioară. Autoportretul reprezintă o modalitate de autocunoaștere, o terapie a spiritului și un conflict cu propria persoană. Observăm un parcurs transdisciplinar care conturează și dezvoltă dialogul cu psihologia. Este interesant că s-a încheiat un dialog în gândire și expunere între cele două artiste bazat pe memorie, în cazul Ioanei Palamar o memorie de lungă durată care își pune amprenta pe trăirile interioare ale personajelor. Observăm că folosește tehnici diferite pornind de la portretul transfigurat până la detalii anatomice. De subliniat este dialogul cu Francis Bacon sau Gérard Garouste în lucrările: *Deconstruction, Loss, Past, Beyond surface, Different, Nostalgia, Memory,*

of union between the thoughts, ideas and researches of the two protagonists, this grammatical insertion representing a happy association, a unity.

Ioana Palamar's artistic path opens up to a research, a cultural turmoil, which generates a dialogue with her Ego realizing an introspection, outlining a balance. She makes an artistic foray into the inner Ego. Starting from this statement, we notice that a horizon opens up towards the psychological introspection of the characters, going beyond the physical aspect. The portrait represents a solution to an existential crisis signaling a need for inner thought. The self-portrait represents a way of self-knowledge, a therapy of the spirit and a conflict with one's own person. We observe a transdisciplinary path that shapes and develops the dialogue with psychology. It is interesting that a dialogue in thought and exhibit between the two artists was based on memory, in the case of Ioana Palamar a long-lasting memory that leaves its mark on the inner experiences of the characters. We notice that she uses different techniques starting from the transfigured portrait to anatomical details. It is worth highlighting the dialogue with Francis Bacon or Gérard Garouste in the works: *Deconstruction, Loss, Past, Beyond surface,*

*Mother* în care se remarcă „the timeless agony of being human”.

În cazul Smarandei Moldovan se citește intuitiv în lucrările ei un desen experimental, un desen de azi ce se leagă de o tradiție adâncă și care transcede structura compozițională internă a picturilor expuse pe simezele galeriei. Tehnicile abordate pornesc de la cele tradiționale prin suprapuneri, dând o feroare culorii, până la asamblaj, la obiect, ceea ce face ca această expoziție să fie mult mai vie și dinamică prin dialogul lucrărilor cu ochii privitorilor. Lucrările de pictură ale Smarandei Moldovan sunt, după cum ea însăși afirmă, *un fel de conversații ale naturii, reasamblate, reduse, uniformizate și clasificate cu ajutorul memoriei iconice, sunt peisaje extrase și recompuse cu ajutorul memoriei iconice*. Această memorie iconică este pur și simplu modul în care creierul procesează informații datorate unor stimuli vizuali. Putem spune că pe baza memoriei, noi ne construim Eul. Picturile ei sunt reprezentări monocrome în care se simte respirația lui Robert Ryman sau Robert Rauschenberg. Apare și un asamblaj intitulat *Ghemotoc al memoriei*, în care intervin aceleași probleme legate de elementele de limbaj plastic, de gramatică compozițională. Asamblajul produce conexiuni invizibile între elemente, armonizându-le.

Această expoziție este un exemplu de lucru împreună benefic, în care diversele modalități de exprimare vizuală comunică armonios, iar dialogul lucrărilor expuse sau monologul lor oferă o punte de trecere spre imagine, spre pictură.

*Different, Nostalg, Memory, Mother* în which "the timeless agony of being human" is noted.

About Smaranda Moldovan, one can intuitively read in her works an experimental drawing, a today drawing, that is connected to a deep tradition and transcends the internal compositional structure of the paintings exhibited on the gallery's shelves. The techniques approached start from the traditional ones through overlays, giving a fervor to the color, to the assembly, to the object, which makes this exhibition much more alive and dynamic through the dialogue of works with the eyes of the viewers. Smaranda Moldovan's paintings are, as she states, *a kind of conversations of nature, reassembled, reduced, standardized and classified with the help of iconic memory, they are landscapes extracted and recomposed with the help of iconic memory*. This iconic memory is simply how the brain processes information due to visual stimulus. We can say that on the basis of memory, we build our Ego. Her paintings are monochrome representations in which you can feel the breath of Robert Ryman or Robert Rauschenberg. There is also an assemblage entitled *Ghemotoc al memoriei*, in which the same problems related to the elements of plastic language and compositional grammar intervene. Assembly produces invisible connections between elements, harmonizing them.

This exhibition is an example of working together, where various ways of visual expression communicate harmoniously, the dialogue of the works exhibited or their monologue provides a bridge towards the image, towards the painting.

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Palamar, I., & Moldovan, S.-S. (2022). *Cyclicality in creation: from drawing to memory, from memory to drawing. Culture and arts in the context of world cultural heritage*. *Klironomy*, 2 (5). Ostrava: Tuculart Edition. DOI: 10.47451/art2022-05-05
2. Dick, A. (1974). *Iconic memory and its relation to perceptual processing and other memory mechanisms*. *Perception & Psychophysics*, 16, 575-596. Accesat la 19 martie 2022 <https://link.springer.com/article/10.3758/BF03198590#citeas>
3. *Freud and Memory: An Exchange*. Matthew Hugh Erdelyi (1995). The New York Review of Books. Accesat la 19 martie 2022 <https://www.nybooks.com/articles/1995/03/23/freud-and-memory-an-exchange/>
4. Hockney, D. (2007). *Știința secretă: redescoperind tehnicile uitate ale Vechilor Maeștri*. Enciclopedia RAO.
5. Guță, A. (2008). *Generația '80 în artele vizuale*. Editura Paralela 45
6. Titu, A., Cârneli, M. (1997). *Experimentul în Arta Românească după 1960*. Centrul Soros pentru Artă Contemporană.

# Bianca MIC

## Noțiuni fundamentale ale sistemului educațional în raport cu ambianța spațiului de interior / *Fundamental notions of the educational system in relation to the environment of the interior space*

**Cuvinte cheie** / pedagogie, sistem educațional, design interior, utilizatori;  
**Rezumat** / Articolul își propune o conspecție a sistemului educațional din punct de vedere al evoluției pe axa temporală, cu scopul de a valorifica corpurile de mobilier existente în cadrul cercetat. Prin prisma cercetării, sunt constatate inițiativele care au contribuit la evoluția sistemului de învățământ actual și cu ajutorul acestora, se pot genera noi idei pornind de la fundamentele existente.

**Keywords** / pedagogy, educational system, interior design, users;  
**Summary** / The article proposes a survey of the educational system from the point of view of evolution on the temporal axis, intending to capitalize on the existing pieces of furniture in the researched framework. Through the prism of research, the initiatives that have contributed to the evolution of the current education system are identified and with their help, new ideas can be generated starting from the existing foundations.

În momentul actual al schimbărilor continue din domeniul educației, este necesar recursul la istoria conform căreia s-a ajuns la ceea ce numim noi astăzi sistem educațional. Înainte de a inova prin crearea unor noi strategii educative aplicate în sistemul de învățământ, trebuie realizată o documentare asupra fundamentelor și bazelor teoretice care au avansat de-a lungul timpului. Raportarea la evenimentele petrecute în trecut, reprezintă o șansă de a conștientiza acțiunile care au adus beneficii sistemului prin aplicarea lor, sau dimpotrivă schimbarea acestora datorită privirii retrospective care poate să ne dea consistență viziunii noastre prospective. Trecutul ne oferă o perspectivă care a fost deja analizată și practică într-o anumită perioadă de timp, în acest mod se pot observa schimbările produse, ancorate în experiențe exemplificate care au fost impuse, și ce fel de efecte au provocat în rândul educabililor.

Experiența de ordin istoric trebuie să existe atât la nivel colectiv cât și individual, în ceea ce privește pe educator sau pedagog, deoarece nu este suficientă experiența personală la clasă, pentru a putea avansa sistemul educațional în care activează. Trebuie

In the current moment in continuous changes of the educational field, it is necessary to refer to the history according to which we arrived at what we call now the educational system. Before innovating by creating new educational strategies applied in the education system, a documentation must be made on the foundations and theoretical bases that have advanced over time. Reporting on past events is a chance to become aware of the actions that have benefited the system through their application, or on the contrary, change them thanks to hindsight that can give consistency to our forward-looking vision. The past gives us a perspective that has already been analyzed and practiced in a certain period, in this way we can observe the changes produced, anchored in exemplified experiences that were imposed, and what kind of effects they caused among the learners.

Historical experience must exist both at a collective and individual level, as far as the educator or pedagogue is concerned, because personal experience in the classroom is not enough to be able to advance the educational system in which they

să fie aduse la cunoștință informații referitoare la activitatea desfășurată în trecut, a antecesorilor dar și a contemporanilor săi, pentru a putea corela elementele considerate benefice, care au fost regăsite în ambele cadre cercetate.

Pornind de la ideea că faptele noastre nu trebuie să fie bazate strict pe experiența personală, ci mai degrabă să fie raportate la ceea ce s-a produs în trecut, unde s-au emis idei, și experimente care au fost deja puse în practică, putem spune că forma educației pe care o regăsim astăzi, se datorează descoperirilor altora iar ideile sunt preluate și aplicate în funcție de condițiile existente în momentul aplicării acestora. Aportul nostru constă în selectarea atentă a informațiilor necesare, și aplicarea acelor care se dovedesc a fi fertile la o situație specifică, și ulterior este important să contribuim și cu un plus de idei care ar putea aduce beneficii sistemului educațional.

Analizarea câtorva idei sau doctrine pedagogice care au condus la constituirea sistemului educațional prezent în ziua de astăzi, reprezintă o parte indispensabilă din punct de vedere al cercetării curente. Prin valorizarea teoriilor și practicilor pedagogice actuale, și prezentarea acestora dintr-o perspectivă evolutivă, se poate constata faptul că nu toate demersurile sunt de actualitate, deoarece au fost știute și exersate cu mult timp în urmă. Inovația în educație din perspectiva găsirii anumitor soluții miraculoase, absolute, care să rezolve problemele cu care se confruntă întregul sistem, nu au existat, nici nu vor exista cel mai probabil. Soluțiile considerate cele mai bune sunt identificate doar de cei care sunt preocupați și de istoria problemei cu care se confruntă.

Conceperea unei documentări asupra istoriei pedagogiei, se poate realiza din mai multe perspective. Pentru a observa evoluția sistemului de învățământ însă, este necesară urmărirea evolutivă pe axa temporală având ca punct de reper gruparea marilor pedagogi în funcție de școli sau curente culturale semnificative. Prezentarea evolutivă istorică reprezintă cea mai bună variantă de conștientizare a problematicii prezentate în diferite perioade, și modul în care s-au influențat reciproc noile metode pedagogice prin care omul a progresat de-a lungul timpului.

Prin cunoașterea analitică a ideilor pedagogice dezvoltate de către cei mai importanți filosofi ai Antichității, se pot observa și reliefa notele specifice modelului paideic atenian, care se află la baza sistemului

operate. Information related to the activity carried out in the past of his predecessors but also of his contemporaries, must be made known, in order to be able to correlate the elements considered beneficial, which were found in both researched frameworks.

Starting from the idea that our facts must not be based strictly on personal experience, but rather be related to what happened in the past, where ideas were issued, and experiments were already put into practice, we can say that the actual form of education developed due to discoveries of others predecessors and the ideas are taken over and applied according to the existing conditions at the time of their application. Our contribution consists in the careful selection of the necessary information, and the application of those that prove to be fertile to a specific situation, subsequently it is important to contribute with more ideas that could benefit the educational system.

The analysis of some pedagogical ideas or doctrines that led to the establishment of the present educational system, represents an indispensable part from the point of view in the actual research. By valuing current pedagogical theories and practices, and presenting them from an evolutionary perspective, it can be noted that not all approaches are up to date, because they were known and practiced a long time ago. Innovation in education from the perspective of finding certain miraculous, absolute solutions to solve the problems facing the entire system, and most likely will not further exist. The solutions considered to be the best are identified only by those who are concerned also about the history of the problem they are facing.

The development of a documentation about the history of pedagogy can be done from several perspectives. In order to observe the evolution of the educational system, it is necessary to follow the evolution along the temporal axis, having as a reference point the grouping of great pedagogues according to significant schools or cultural currents. The historical evolutionary presentation is the best way to raise awareness of the issues presented in different periods, and the way in which the new pedagogical methods through which man has progressed over time have mutually influenced each other.

Through the analytical knowledge of the pedagogical ideas developed by the most important philosophers of Antiquity, one can observe and highlight the specific notes of the Athenian educational model,

educațional curent însă într-o formă actualizată în funcție de nevoile specifice.

Socrate este unul dintre cei mai mari gânditori al timpurilor, care a susținut întotdeauna libertatea morală ceea ce a devenit și una dintre premisele necesare în manifestarea gândirii și a demersului său paideic. Una dintre preocupările sale remarcate, se află în legătură cu omul și posibilitățile sale de perfecționare, fapt care a condus către o filosofie ce susține prezența necesară a toleranței, a libertății de gândire dar nu în ultimul rând a iertării. Toate aceste premise ale gândirii sale, au condus către o nouă abordare a însușirii noțiunilor de bază elementare, în creșterea și educarea fiecărui om prezent în societate.

Scopul pe care îl urmărește prin învățământul său filosofic, este constituit din reînnoirea morală a cetățeanului prin intermediul unei reforme a gândirii centrate pe cultura rațională. Socrate susține ideea care marchează virtutea ca fiind mai importantă de cunoscut decât de practicat, datorită unor considerente reale în care au fost aplicate virtuții fără ca acestea să fie cunoscute și înțelese de către cei care aveau să le practice. Importanța înțelegerii virtuții este esențială pentru a putea aplica și practica noțiunile însușite în mod conștient, deoarece în absența cunoașterii valorilor, activitățile realizate de către indivizi sunt recunoscute ca fiind lipsite de consistență.

Practic există o legătură între ceea ce considera Socrate ca fiind benefic din punct de vedere evolutiv pentru ființa umană, și modul în care pedagogia s-a dezvoltat ulterior pe baza noțiunilor comunicate de către gânditor. Unul din elevii formați de către Socrate a fost Platon, care a preluat o parte din ceea ce Socrate a încercat să transmită celor care au luat parte la lecțiile pe care acesta le desfășura în aer liber, ateliere, palastre dar și în piața publică.

O atitudine puțin diferită față de cea a lui Socrate, în anul 388 î.Hr. Platon a deschis școala sa celebră care se afla în Atena și se intitula inițial Akademos iar mai apoi Akademia, pe care a condus-o până la finalul vieții. În școala condusă de către Platon, au existat influențe ale etatismului educațional datorită faptului că acesta era unul dintre cei mai importanți reprezentanți, în același timp pledând pentru implicarea statului în organizarea dar și desfășurarea demersurilor educative.

Țelul filosofului a fost formarea unor oameni politici-filosofi care să poată să conducă cu înțelepciune poporul. Forma organizatorică în care se întruneau toți

which is the base of the current educational system but in an updated form according to specific needs.

Socrates is one of the greatest thinkers of the time, who always supported moral freedom, which became one of the necessary premises in the manifestation of his thinking and approach of the educational system. One of his noted concerns is related to man and his possibilities for improvement, a fact that led to a philosophy that supports the necessary presence of tolerance, freedom of thought but not least forgiveness. All these premises of his thinking led to a new approach to the acquisition of elementary basic notions, in the growth and education of every person being present in society.

The goal he pursues through his philosophical education is the moral renewal of the citizen through a reform of thinking centered on rational culture. Socrates supports the idea that marks virtue as more important to know than to practice, due to some real considerations in which virtues were applied without them being known and understood by those who would practice them. The importance of understanding virtue is essential to be able to apply and practice the notions consciously appropriated, because in the absence of knowledge of its values, the activities carried out by individuals are recognized as lacking consistency.

Basically, there is a connection between what Socrates considered to be beneficial from an evolutionary point of view towards the human being, and how pedagogy later developed based on the notions communicated by the thinker. One of the students trained by Socrates was Plato, who took over parts of what Socrates tried to convey to those who took part in the lessons he held in the open air, workshops, and palaces but also in the public square.

A slightly different attitude to Socrates' beliefs, in 388 BC. Plato opened his famous school which was in Athens which was originally called Akademos and then changed to Akademia, which he led until the end of his life. In the school led by Plato, there were influences of educational statism since he was one of the most important representatives, at the same time advocating for the involvement of the state in the organization and the conduct of educational efforts.

The goal of the philosopher was the formation of political philosophers who could lead the people wisely. The organizational form in which

membrii grupului pe care-l susținea, a fost denumită symposium, iar în cadrul acestor întâlniri se regăsesc informații învățate și aplicate încă din perioada când se afla în postura de ucenic al lui Socrate. Asemenea lui Socrate, considera faptul că arta pedagogică rezidă în a adresa întrebări care să stârnească curiozitatea elevilor, astfel încât să fie determinați în a-și descoperi propriile cunoștințe.

Pentru ambii filosofi ideea de studiu în natură a fost principala modalitate prin care au transmis informațiile elevilor săi, dar și explorarea elementelor componente regăsite în natură a fost aplicată de către cei doi gânditori, cu scopul de a-și găsi elevii singuri răspunsul la întrebări. În acest mod, educabilii reușeau să își dezvolte gândirea logică, de care trebuia să de-a dovadă pe tot parcursul vieții după terminarea studiilor, un real ajutor în dezvoltarea lor personală și în cunoașterea adevăratului chip al eului.

Aceste valori au fost împrumutate și aplicate în sistemul educațional curent, demonstrând eficacitatea lor prin rezultatele care au fost ușor de remarcat în rândul celor care au fost educați conform acestora. Însă, din păcate ele sunt recunoscute ca fiind inițiate de către pedagogiile alternative sau pedagogii moderni, fapt care împiedică cunoașterea și aplicarea acestora conform ideii care a generat schimbările benefice asupra modului de educare a poporului.

Platon a fost primul filosof care a propus crearea sistemului pedagogic prin intermediul căruia educația să obțină un caracter instituțional, în consecință una dintre atribuțiile statului era adunarea și reținerea copiilor în internate speciale. Din păcate, tentativa lui Platon de a minimaliza până la a anula educația realizată de către familie, nu a însemnat un demers care să semnifice o evoluție favorabilă a dezvoltării individului, din contră a demonstrat că reprezintă o metoda mai puțin benefică progresului academic.

Pornind de la niște gândiri pedagogice, pe care filosofi precum Socrate și Platon le-au propus, au ajuns să devină baza primei instituții care avea ca scop educarea poporului. Chiar dacă scopul nu se adresa întregii populații inițial ci mai degrabă era menit pentru a forma strict oamenii din înalta societate, ideea formării acestei instituții a fost de a alfabetiza mai ușor întregul popor prin transmiterea cunoștințelor de către conducători. Desigur, acest proces de alfabetizare poate fi considerat un privilegiu pentru persoanele care se

all the members of the group he supported met, was called a symposium, and in these meetings, we find information learned and applied since he was in the position of Socrates' apprentice. Like Socrates, he believed that the art of pedagogy consisted in asking questions that would arouse students' curiosity so that they would be determined to discover their own knowledge.

For both philosophers, the idea of study in nature was the main way in which they transmitted the information to their students, but the exploration of the component elements found in nature was also approached by these two thinkers, with the aim of having the students find the answers to their questions on their own. In this way, educated people managed to develop their logical thinking, which they had to demonstrate throughout their lives after finishing their studies, a real help in their personal development and in knowing the true face of the self.

These values were borrowed and applied in the current educational system, proving their effectiveness by the results that were easily noticeable among those who were educated according to them. But, unfortunately, they are recognized as being initiated by alternative pedagogies or modern pedagogies, a fact that prevents their knowledge and application according to the idea that generated the beneficial changes in the way of educating the people.

Plato was the first philosopher who proposed the creation of the pedagogical system through which education would acquire an institutional character, as a result, one of the duties of the state was the gathering and detention of children in special boarding schools. Unfortunately, Plato's attempt to minimize or even cancel the education carried out by the family did not mean an approach that meant a favorable evolution of the individual's development, on the contrary, it demonstrated that it represents a method less beneficial to academic progress.

Starting from some pedagogical thoughts, which philosophers such as Socrates and Plato proposed, they ended up becoming the basis of the first institution that aimed to educate the people. Even if the purpose was not addressed to the entire population initially but rather was meant to train strictly the people of the high society, the idea of forming this institution was to make the entire people literate more easily through the transmission of knowledge by the leaders. Of course, this process of literacy can be considered a

clasează la un nivel superior în detrimentul oamenilor de rând care, din păcate, din lipsa de autoritate pe care o dețin, nu au dreptul la alegerea tipului de educație pe care să-l urmeze. Din cauza faptului că se recurge la asemenea procedee de culturalizare, poporul nu reușește să se dezvolte într-un mod armonios deoarece sunt impuse încontinuu noțiuni agreeate doar de un anumit grup social. În acest mod, se încurajează efectul de plafonare și se anulează încet spiritul de inițiativă pe care ar fi putut să-l aibă orice cetățean, care ar fi condus cu siguranță la dezvoltarea întregii societăți.

Libertatea de alegere, cunoașterea mediului înconjurător, dar și munca atât individuală cât și cea în echipă, reprezintă câteva din valorile fundamentale care stau la baza unui sistem educațional ce are ca scop dezvoltarea armonioasă a unui individ începând cu primii ani de viață ai acestuia. Aceste premise se regăsesc și în pedagogia nouă care a analizat minuțios contribuțiile pozitive dar și negative ale instituțiilor de învățământ precedente, împrumutând principiile care au adus un aport consistent în ceea ce privește dezvoltarea individului. Diferența dintre vechile pedagogii sau primele instituții de învățământ care au fost înființate, și noile pedagogii, este reprezentată adesea de către observațiile îndelungate asupra comportamentelor copiilor de vârstă mică. Pentru a înființa o instituție de învățământ este nevoie de a stabili o serie de principii și valori conform cărora să funcționeze întreaga instituție, dar și modul în care contribuie la evoluția educabililor care fac parte din sistem.

Sunt deja cunoscute principiile aplicate de către filosofi în pedagogiile pe care aceștia le susțineau încă de la început, însă datorită evoluției continue a sistemului de învățământ, a fost necesară păstrarea doar a acelor principii și valori care și-au demonstrat eficacitatea și care se pot integra în modul de educare în așa fel încât să se afle în concordanță cu nevoile actuale. Nevoia de acumulare a cunoștințelor se regăsește în fiecare perioadă de vârstă la care se află un individ, în special în prima parte a vieții atunci când mintea se poate asocia asemeni unui burete care absoarbe fiecare informație primită. Dozarea noțiunilor noi primite, fiecărui nou născut este esențială pentru dezvoltarea sa ulterioară ca membru al colectivității în care urmează să fie integrat. Modul în care este transmisă informația influențează în mod direct perceperea și interpretarea ei, în acest fel este necesar să sustragem anumite principii care au confirmat rezultate pozitive practicate de-a lungul timpului, însă cu condiția de a fi adaptate unor noi metode de instruire a educabilului.

privilege for the people who rank higher at the expense of the common people who, unfortunately, due to the lack of authority they hold, do not have the right to choose the type of education they have to follow him. Since such methods of culturalization are resorted to, people fail to develop harmoniously because notions approved only by a certain social group are continuously imposed. In this way, the capping effect is encouraged and the spirit of initiative that any citizen could have had, which would surely have led to the development of the whole society, is slowly canceled out.

Freedom of choice, and knowledge of the environment, but also individual and teamwork, represent some of the fundamental values that underlie an educational system that aims at the harmonious development of an individual starting from the first years of his life. These premises are also found in the new pedagogy, which thoroughly analyzed the positive but also negative contributions of the previous educational institutions, borrowing principles that brought a consistent contribution in terms of the development of the individual. The difference between the old pedagogies or the first educational institutions that were established, and the new pedagogies, is often represented by long observations of the behaviors of young children. In order to establish an educational institution, it is necessary to establish a series of principles and values according to which the entire institution should function, but also how it contributes to the evolution of the learners who are part of the system.

The principles applied by the philosophers in the pedagogies that they supported from the beginning are already known, but due to the continuous evolution of the education system, it was necessary to preserve only those principles and values that have demonstrated their effectiveness and that can be integrated in the way of education in such a way that it is consistent with the current needs. The need to accumulate knowledge is found at every age of an individual, especially in the early part of life when the mind can associate like a sponge absorbing every bit of information it receives. The dosage of the new notions received, to each newborn is essential for his further development as a member of the collectivity in which he is to be integrated. The way in which information is transmitted directly influences its perception and interpretation, in this way it is necessary to evade certain principles that have confirmed positive results practiced over time, but on the condition that they are adapted to new methods of training the learner.



Spațiul interior devine și el parte din structura dimensională a managementului clasei, conducând la facilitarea activităților desfășurate zilnic în mediul academic. Un subiect precum ambianța spațiului utilizat în timpul activităților instructiv-educative, este consultat în permanență de către cadrele didactice care se confruntă adesea cu diverse dificultăți în procesul de formare a educabililor. Ignorarea unei bune organizări a spațiului interior poate să conducă la neîndeplinirea activităților didactice într-un mod corespunzător sau în unele situații anulează acțiunile propuse spre desfășurare din cauza incapacității de prestare a acestora în structura respectivă. Aceste probleme, printre care sunt amintite cele de ordin ergonomic, mai exact disponibilitatea mobilierului în sala de clasă, vizibilitatea din toate punctele cheie ale interiorului, și amenajarea care integrează toate obiectele necesare într-un spațiu cu o astfel de destinație, tind să fie diminuate sau anulate dacă suprafața nu este creată în concordanță cu necesitățile prevăzute.

Mobilierul școlar constituie o parte importantă și indispensabilă a bazei tehnico-materiale a învățământului, fără acesta nu s-ar putea îndeplini anumite obiective educaționale care reprezintă baza acumulării cunoștințelor. Datorită modificărilor ce țin de modul de predare a informațiilor, se adaptează și mobilierul sălii de clasă prin schimbări minore sau majore la nivelul volumetriei în care se încadrează, în încercarea de a încorpora cât mai multe din elementele necesare desfășurării activităților.

Intervențiile omului în construirea unui spațiu care să poată să încorporeze cât mai multe obiecte necesare, a condus la crearea condițiilor optime pentru desfășurarea activităților educative aflate la interior, în acest mod au devenit obiecte precum cele de mobilier, indispensabile în desfășurarea activităților educaționale. Mobilierul în sala de clasă este prezent încă din perioada antichității sub forma mesei simple, care este păstrată și în epoca medievală sub aceeași înfățișare, ce a suferit mici modificări de-a lungul timpului, treptat ajungând să înglobeze tot mai multe funcționalități într-un singur obiect.

Crearea unui mediu stimulant pentru generațiile care urmează, favorizează îndreptarea atenției către un sistem de învățământ care tinde spre perfecționare, și reprezintă un interes pentru cercetarea continuă a modurilor prin care educația poate să înalțe ființa umană. Educația reprezintă un pilon de bază a oricărui popor, și pornind de la această premisă, este necesară

The interior space also becomes part of the dimensional structure of classroom management, leading to the facilitation of daily activities in the academic environment. A subject such as the ambiance of the space used during instructional-educational activities is constantly consulted by teachers who often face various difficulties in the process of training students. Ignoring a good organization of the interior space can lead to the failure to carry out didactic activities in an appropriate way or in some situations cancel the actions proposed to be carried out due to the inability to provide them in the respective structure. These problems, among which are mentioned the ergonomic ones, more precisely the arrangement of the furniture in the classroom, the visibility from all the key points of the interior, and the arrangement that integrates all the necessary objects in a space with such a destination, tend to be diminished or canceled if the surface is not created following the stipulated needs.

School furniture is an important and indispensable part of the technical-material base of education, without it, certain educational objectives could not be met, which represent the basis of the accumulation of knowledge. Due to the changes related to the way of teaching information, the furniture of the classroom is also adapted through minor or major changes to the level of volume in which it falls, to incorporate as many of the elements necessary to carry out the activities.

Man's interventions in building a space that can incorporate as many necessary objects as possible, led to the creation of optimal conditions for carrying out educational activities inside, in this way objects such as furniture became indispensable in carrying out educational activities. The furniture in the classroom has been present since antiquity in the form of a simple table, which is also preserved in the medieval era under the same appearance, which has undergone small changes over time, gradually coming to include more and more functions in one object.

Creating a stimulating environment for generations to come, fosters a focus on an education system that strives for perfection, and represents an interest in continuing research into the ways in which education can elevate the human being. Education is a basic pillar of any nation, and starting from this premise, it is necessary to transform teaching

transformarea metodelor de predare în propuneri actuale ce ar putea produce efecte aplicabile în activitățile desfășurate zilnic. În acest mod, nici obiectele din jurul nostru nu ar mai avea o importanță semnificativă în rezolvarea acțiunilor, devenind ușor independenți de acestea, și am învăța să ne folosim de elementele din natură, într-o formă brută regăsită în mediul lor sau ușor modificată, fără a fi necesară prelucrarea acestora atât de mult precum sunt regăsite obiectele în prezent. Scopul cercetării spațiului de interior din cadrul instituțiilor școlare reprezintă un subiect de actualitate tratat sub toate formele de organizare ale acestuia, și contribuie în mod direct la o mai bună dezvoltare a generațiilor de care depinde evoluția întregii omeniri.

methods into current proposals that could produce applicable effects in daily activities. In this way, even the objects around us would no longer have significant importance in solving actions, becoming slightly independent of them, and we would learn to use the elements from nature, in a raw form found in their environment or slightly modified, without having to process them as much as the objects are currently found. The purpose of researching the interior space within school institutions is a topical subject treated in all its organizational forms and contributes directly to better development of the generations on which the evolution of all humanity depends.

## BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

1. Constantin Cucos, *Istoria Pedagogiei*, Editura POLIROM, Iași, 2001
2. Gabriel Albu, *INTRODUCERE ÎNTR-O PEDAGOGIE A LIBERTĂȚII*, Editura POLIROM, Iași, 1998
3. Romiță Iucu, *Managementul clasei de elevi: aplicații pentru gestionarea situațiilor de criză educațională*, Editura Polirom, Iași, 2006
4. Păun Emil, Potolea Dan, *Pedagogie. Fundamentări teoretice și demersuri aplicative*, ed. Polirom, Iași, 2002
5. Piaget J., *Psihologie și pedagogie*, EDP, București, 1982
6. Plancahard, Emil, *Pedagogie școlară contemporană*, EDP, București, 1992
7. Potolea Dan, *Scopuri și obiective ale procesului didactic, în Sinteze pe teme de didactică modernă*, ed. Tribuna școlii, București, 1986
8. Ullich, D., *Pedagogische Interaktion*, Beltz Verlag, Weinheim-Basel, 1995
9. Fraser, J. Barry, *Classroom Environment*, Croom Helm Ltd., New Hampshire, 1986



# Bianca I. BONDOC

## O scurtă introducere în litografie / *A brief introduction to lithography*

**Cuvinte cheie** / gravură; tipar plan; litografie; stone paper (hârtie din piatră);

**Rezumat** / Dintre toate tehnicile de multiplicare regăsite în istoria artelor, litografia rămâne singura tehnică a cărei proveniență istorică o cunoaștem cu exactitate.

Inventată în anul 1798 de către germanul Aloys Senefelder, în cartea sa Complete Course of Lithography, 1818, întâlnim după cum sugerează și titlul, o prezentare completă a tehnicii litografiei și a demersului său de creație. Studiarea litografiei impune o abordare interdisciplinară, noua industrie de multiplicare și inovările tehnologice în domeniul științei au determinat modificări în reprezentarea artistică și noi perspective asupra judecății de valoare.

**Keywords** / engraving; flat printing; lithography; „stone paper”;  
**Summary** / In regard to all the multiplication techniques found in the history of arts, lithography remains the only technique whose historical provenance we know with certainty.

Invented in 1798 by the German Aloys Senefelder, in his book Complete Course of Lithography, 1818, we find as the title suggests, a complete presentation of the lithography technique and its creative approach. The study of lithography requires an interdisciplinary approach, the technological innovations in the field of science and the new industry of multiplication have led to changes in artistic representation and new perspectives on the judgment of value.

### Introducere:

Tehnica tiparului plan face parte din tehnicile de multiplicare din arealul gravurii, litografia fiind una dintre mijloacele de multiplicare. Conform DEX, litografia este<sup>[1]</sup>:

**1.** (numai) singular Metodă de reproducere și de multiplicare pe hârtie a textelor, desenelor, figurilor etc., prin utilizarea de negative imprimate sau desenate pe o piatră specială, calcaroasă. DEX '09 DEX '98 DLRLC DN

**2.** Atelier, secție sau întreprindere unde se multiplică prin litografie. DEX '09 DLRLC DN

Format citat *Ți-am găsit un loc la o litografie, un loc plătit mult mai bine ca unul de copist, și în care poți să-ți faci un mai frumos viitor.* CARAGIALE, O. II 246. DLRLC

**3.** Desen sau tablou multiplicat prin litografie.

Etimologic, termenul provine din greaca veche, unde λίθος – „litos” înseamnă „piatră”, iar γράφω – „grafein”- „a scrie”.

Inventarea litografiei și dezvoltarea ei a revoluționat modalitatea de tipărire în anii 1800, astfel că în 1875, în Anglia, Robert Barclay avea să

### Introduction:

The flat print technique is part of the multiplication techniques in the area of engraving, lithography being one of the means of multiplication. According to the Cambridge English Dictionary lithography is <sup>[1]</sup>:

Lithography- noun [ U ]

Although initially restricted to monochrome illustrations, lithography eventually enabled the mass-production of colour imagery for both commercial and fine art prints.

A printing process that involves using a stone or metal block on which an image has been drawn with a thick substance that attracts ink:

- She experimented with lithography, etching, and woodcut.

- Denton used stone lithography to create prints of fish that were widely reproduced.

- We provide our customers with a complete solution to their advanced lithography needs.

Lithographic- adjective

- Lithographic printing services (From the Cambridge English Corpus <sup>[1]</sup>)

The invention of lithography and its development

construiască prima presă de tipar tip *offset*, urmat în anul 1904 de Ira Washington Rubel în Statele Unite. Evoluția tehnologică s-a manifestat cu rapiditate și cu o propagare în masă a noii tehnologii de imprimare atât de complicate încât doar un inginer ar putea descrie astăzi metodele de funcționare a acestor „imprimante”. În schimb, tehnica litografică, considerată precursora a tiparelor moderne, este una simplă prin comparație, dar deloc cunoscută până la inventarea ei de către Senefelder.

### Motivația și scopul invenției

Aloys Senefelder (1771-1834) actor, scriitor și dramaturg german avea o pasiune pentru literatură și scrierea pieselor de teatru. Acesta se regăsește în postura de a-și abandona temporar dorința de a deveni actor pe scenele de teatru, în favoarea dorinței tatălui său, Peter Senefelder, ca fiul să îmbrățișeze o carieră din repertoriul jurisprudenței<sup>[2]</sup>. Neavând ocazia de a-și îndeplini voia, împrejurările îl determină să se ocupe de dramaturgie doar ocazional. Cu toate acestea, în anul 1789 scrie o comedie intitulată *Die Mädchenkennner* pe care o trimite presei și o tipărește dând curs propriei voințe de a-și „sărbători” pasiunea creatoare. Susținut de prieteni, el va fi motivat în viitor să își reia drumul spre creație. Senefelder este responsabil pentru o multitudine de invenții, a căror evoluție au schimbat radical modul de executare a tot ceea ce a însemnat multiplicarea producățiilor scrise și ilustrate.

După moartea tatălui său în anul 1791, circumstanțele nefavorabile nu îi mai permit continuarea studiilor în domeniul judiciar și hotărăște să se dedice cu totul artei dramatice ca actor și scriitor.<sup>[3]</sup> În încercarea de a publica o nouă piesă de teatru, artistul se implică personal în procesul de tipărire pentru o mai rapidă finalizare a lucrării. Senefelder își urmează astfel țelul de a concepe artă prin compunerea, scrierea și multiplicarea creațiilor personale de unul singur. Aflându-se într-o perioadă dificilă din punct de vedere financiar, își dedică energia căutând o metodă care să necesite cât mai puține resurse de bani și timp alocat. El dezvoltă diferite idei și ajunge să facă o multitudine de experimente care în final au condus la inventarea tehnicii litografiei, mult mai eficientă din punct de vedere al rapidității de imprimare și a costurilor mici de producție.

### Evoluția tehnicii

În perioada incipientă a tehnicii litografiei, aceasta era prezentată publicului ca fiind „noua artă”, deși era folosită ca o tehnică pur comercială, începând

revolutionized the way of printing in the 1800s, so that in 1875, Robert Barclay would build the first offset printing press in England, followed in 1904 by Ira Washington Rubel in the United States. Technological development has been rapid and with a mass propagation of new printing technology so complicated that today only an engineer could describe the working methods of these "printers". In contrast, the lithographic technique, considered the forerunner of modern printing, is a simple one by comparison, but not at all known until its invention by Senefelder.

### Motivation and purpose of the invention

Aloys Senefelder (1771-1834) German actor, writer and playwright had a passion for literature writing. He finds himself in the position of temporarily abandoning his desire to become an actor on the stage, in favor of the wish of his father, Peter Senefelder, for his son to embrace a career in the repertoire of jurisprudence<sup>[2]</sup>. Not having the opportunity to fulfill his own will, circumstances lead him to deal with dramaturgy only occasionally. Despite all of this, in 1789 he writes a comedy entitled *Die Mädchenkennner*, which he sends to the press, fulfilling his own will to "celebrate" his creative passion. Supported by friends, he will be motivated in the future to resume his path to creation. Senefelder is responsible for a multitude of inventions, the evolution of which radically changed the execution of everything that meant the multiplication of written and illustrated productions.

After the death of his father in 1791, unfavorable circumstances no longer allow him to continue his studies in the judicial field and he decides to devote himself entirely to the dramatic art as an actor and writer.<sup>[3]</sup> In an attempt to publish a new play, the artist gets personally involved in the printingmaking process for faster completion of the work. Thus, Senefelder pursues his goal of conceiving art by composing, writing and multiplying personal creations by himself. Being in a difficult time from a financial point of view, he devotes his energy to looking for a method that requires as few resources of money and time as possible. He develops different ideas and ends up doing a multitude of experiments that ultimately led to the invention of the lithography technique, much more efficient in terms of printing speed and low production costs.

### The evolution of technique

In the early days of lithography, it was presented to the public as the "new art", although it was used as a purely commercial technique,



Fig.1 / Jean Dubuffet, „Fragilite”, litografie, 1959



Fig.2 / Jean Dubuffet „Symbioses” litografie, 1959

cu difuzarea partiturilor muzicale și cu reproducerea lucrărilor marilor artiști. Tehnica a suportat multe critici și abordări din partea artiștilor pentru a fi considerată, în final, o tehnică aparținând cu adevărat lumii artelor. În anul 1806 la München, Senefelder îl întâlnește pe Baron de Aretin care propune litografierea unor desene și imagini, prima publicație de acest fel fiind o reproducere a cărții de rugăciune a împăratului Maximilian I creată de Albert Dürer în anul 1515 realizată în stilul renascentist, unde autoritatea politică, elita artistică și motivele religioase sunt unite într-o lucrare cu desene atent executate. Reproducerea este realizată de către J.N. Strixner folosindu-se de creionul litografic pe piatră. Asemenea celorlalte tehnici de gravură, litografia ca și artă urma să demonstreze posibilitățile de reprezentare, la început lucrările fiind executate doar prin intermediul liniei. Culoarea era însă des întâlnită în gravură prin intermediul tehnicilor *mezzotinta* și *aquatinta* așadar, tehnica litografiei nu avea timp de pierdut în descoperirea unei metode similare de a folosi culoarea. La fel cum aquatinta a suprimat în timp tehnica mezzotintei, s-a întâmplat ca litografia să înlocuiască cu rapiditate tehnica aquatinta<sup>[4]</sup>. Se poate observa în scrierile lui Senefelder că această tehnică a constituit o metodă

beginning with the circulation of musical scores and the reproduction of works of the old masters. The technique endured many criticisms, to finally be considered a medium that truly belongs to the art world. In 1806 in Munich, Senefelder meets Baron de Aretin who proposes to lithograph drawings and images, the first publication of this kind being a reproduction of the prayer book of Emperor Maximilian I created by Albert Dürer in 1515 in the Renaissance style, where political authority, artistic elite and religious motifs are united in a work of carefully executed drawings. The reproduction is made by J.N. Strixner using the lithographic pencil on the stone. Like other engraving techniques, lithography as an art was to demonstrate its possibilities of representation, at first the works were executed only by means of the line. However, color was often found in engraving through the *mezzotint* and *aquatint* techniques, thereby the lithography technique had no time to lose in discovering a similar method of using color. Just as the aquatint suppressed over time the mezzotint technique, it happened that lithography quickly replaced the aquatint<sup>[4]</sup>. It can be seen in Senefelder's writings that this technique was



Fig. 3 / Pablo Picasso, *manuscris*, stone paper, 1949

revoluționară la vremea apariției sale, inventatorul fiind conștient de rezultatele fără precedent și anticipându-i potențialul. Complexitatea tehnicii litografice pe care a dezvoltat-o nu a mai lăsat loc pentru descoperiri adiționale, tot el urmând să dezvăluie metoda „stone paper”, un substitut sintetic pentru piatră compus din diferite materiale: argilă, cretă, ulei de in și oxizi metalici pe hârtie, pânză sau lemn. Dacă tehnica litografiei pe piatră a avut impactul previzibil asupra modalității de imprimare prin reducerea costurilor și a timpului alocat, invenția transferului pe piatră prin intermediul „hârtiei calcaroasă” a eliberat artistul de dificultatea scrierii/desenării inverse pe matrită. Este de precizat că imprimarea în gravură se face în oglindă, iar abilitatea de a scrie sau a desena invers pe suport într-un mod estetic și citeț era absolut necesară, fiecare gravor dedicându-și o mare parte din timp acestui exercițiu. Odată cu inventarea metodei transferului, acestă îndeletnicire nu mai era necesară.

Se știe că tehnica a fost inventată în Germania, însă ea a luat amploare și s-a dezvoltat cel mai mult în Franța, odată cu deschiderea atelierului de litografie de la Mulhouse de către Godefroy Engelmann, cel care



Fig. 4 / Pablo Picasso, *manuscris*, stone paper, 1949

a revolutionary method at the time of its appearance, the inventor being aware of the unprecedented results and anticipating its potential. The complexity of lithography left no room for additional discoveries, he was also going to reveal the "stone paper" method, a synthetic substitute for stone composed of different materials: clay, chalk, linseed oil and metal oxides on paper, cloth or wood. The technique of stone lithography had the predictable impact on the way of printing by reducing costs and time and the invention of transfer paper by means of „calcareous paper" freed the artist from the difficulty of „mirror" writing on the mold. It should be noted that engraving printing is done in reverse, and the ability to write or draw reversely on the support in an aesthetic and legible way was absolutely necessary, each engraver devoting a large part of his time to this exercise. With the invention of the transfer method, this exercise was no longer necessary.

It is known that the technique was invented in Germany, but it took off and developed the most in France, with the opening of the lithography workshop in Mulhouse by Godefroy Engelmann, who saw its artistic

a întrevăzut posibilitățile ei artistice.<sup>[5]</sup> Deși Senefelder insistase asupra acestui aspect, ea a fost considerată la început în principal o tehnică comercială, doar câțiva artiști ocupându-se de reproducerea imaginilor, în locul partiturilor muzicale care dominau producția preselor germane. În locul reproducerilor, publicarea desenelor originale a fost scopul editorilor și artiștilor francezi. Printre cele mai ambițioase publicații franceze se regăsește seria în mai multe volume *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*<sup>[6]</sup> începând cu anul 1820. Litografiile dețin apogeul tehnicii, numeroasele ilustrații fiind operele unui număr mare de artiști, expuse în mai multe categorii: desene peisagistice din natură, planuri de arhitectură și ilustrații imaginative, volumul fiind cel care a adus gloria, recunoașterea și succesul tehnicii litografice în lumea artelor grafice.

#### Litografia în arta modernă și contemporană

Modalitatea care a permis cel mai mult experimentul în arta litografică a fost tehnica „stone paper”. Este o tehnică asociată litografiei și constă în suplینirea pietrei litografice cu o matrită preparată dintr-un substrat special care imită proprietățile pietrei de calcar. Imaginea este desenată pe suprafața hârtiei cu materiale litografice sau orice substanță care are în compoziție grăsime. În final, rolul va descărca cerneala doar pe suprafețele oleofile.

Jean Dubuffet, unul dintre cei mai fascinați utilizatori ai acestei tehnici, a eliminat complet desenul ca reprezentare, folosind în schimb rolul de încerneluire pentru a obține texturi prin amprentarea diferitor elemente materiale precum pământ, textile și chiar epiderma umană. Tehnica oferea o posibilitate de exprimare nemaîntâlnită, artiștii lăsându-se pradă instinctului creator, experimentând idei care se prezentau a fi, poate, elucubrante. Dintr-o mărturie a lui Dubuffet aflăm: „am avut impresia, cea mai satisfăcătoare pentru mine, că abordând litografia cu mâinile goale, fără nicio unealtă în afară de rol, am îmbrățișat propriile metode, că am intrat mai mult în disciplina ei, mai mult decât desenând cu prudență pe piatră... Câteodată am amprentat orice element pe care l-am întâlnit - pământ, pereți, pietre, valize vechi... spatelul gol al unui prieten... În unele cazuri, am ajuns la imprimări interesante prin trecerea cernelii nu direct peste obiect, ci peste hârtia în sine care acoperă obiectul... Dar niciodată cu pensulă sau creion. A permite intruziunea lor mi s-a părut șocant, de fapt, ar fi împotriva naturii acestei abordări.<sup>[7]</sup>” (fig. 1 și 2).

possibilities<sup>[5]</sup>. Although Senefelder had insisted upon this, as previously said, it was at first considered mainly a commercial technique for music, maps and scientific illustrations, with only a few artists engaged in the reproduction of images, rather than the musical scores that dominated German press production. Instead of reproductions, the publication of original drawings was the aim of French publishers and artists. Among the most ambitious French publications is the multi-volume series *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*<sup>[6]</sup> starting in 1820. The lithographs represent the pinnacle of the technique, the numerous illustrations being the works of a large number of artists, exhibited in several categories: landscape drawings from nature, architectural plans and imaginative illustrations, the volume being the one that brought the glory, recognition and success of the lithographic means to the world of graphic arts.

#### Lithography in modern and contemporary art

The modality that allowed the most experimentation in lithographic art was the "stone paper" technique. It is a technique associated with lithography and consists of replacing the litho stone with a mold made of a special substrate that imitates the properties of limestone. The image is drawn on the surface of the paper with lithographic materials or any substance that has grease in its composition. Finally, the roll will only discharge ink onto oleophilic surfaces.

Jean Dubuffet, one of the most fascinated users of this technique, completely eliminated drawing as representation, instead using the inking roll to obtain textures by imprinting various material elements such as earth, textiles and even human epidermis. The technique offered an unprecedented possibility of expression, the artists letting themselves fall prey to the creative instinct, experimenting with ideas that presented themselves as, perhaps, elucidating. From a testimony of Dubuffet we learn: „So I had the impression, most satisfying to me, that in approaching lithography with bare hands, using no tool other than the roller, I espoused its own methods, that I entered more wholly into its discipline, more than by cautiously drawing on the stone. At times I took impressions of any element I came across and found inviting—earth, walls, stones, old suit-cases ... a friend's bare back ... In some cases, I arrived at interesting impressions by passing the inking roller, not directly over the object, and then pressing the sheet over it, but over the paper itself covering the object... But never brush or crayon. To allow their intrusion seemed shocking to me, actually to go against the very nature of this work.<sup>[7]</sup>” (fig. 1 & 2)



Fig.5 / Cathrine Liberg, "Do not keep photos of the dead", litografie, 2016-2020



Fig.5 / Cathrine Liberg,  
*"Do not keep photos of the dead"*  
litografie, 2016-2020

În sfârșit, unii dintre artiștii care au folosit masiv experimentul în litografie și au contribuit la răspândirea acestei tehnici au fost Pablo Picasso și Fernand Mourlot care au realizat peste 350 de litografii, experimentând tehnici neconvenționale cum ar fi pictura cu degetele și colaje cu bucăți de hârtie încerneluite, prin amprentarea diferitelor texturi care tehnic și vizual au împins limitele acestui medium. Ceea ce a fascinat cel mai mult la acest nou proces a fost flexibilitatea tehnologică: tușul lichid aplicat în straturi groase putea fi îndepărtat prin răzuire după uscare, imitând tehnica linogravurii sau xilogravurii; creionul litografic imită desenul pe hârtie; pensula îmbibată în tuș diluat poate reda efecte picturale; creta litografică cu diferite moliciuni capătă efecte texturate care pun în evidență materialitatea pietrei.

Litografia ca tehnică este o mijlocire a multor altor tehnici, permisivitatea ei lasă loc actului creator să se dezvolte într-o manieră inventivă. În colecția personală de opere artistice a lui Picasso se regăsește o parte semnificativă de litografii care servesc drept dovadă a implicării lui în studierea mediului și totodată se observă ingeniozitatea noilor forme de creație experimentală. (fig. 3 și 4)

În arta contemporană litografia este în continuare o tehnică care impresionează cu diversitatea manierelor de lucru în alcătuirea plastică și în același timp cu modul tehnologic de rezolvare a diferitelor efecte vizuale.

Cathrine Liberg, este o artistă contemporană care folosește tehnica litografiei în reprezentările de creație. În seria intitulată „*Do not keep photos of the dead*” (fig. 5 și 6) forma figurativă devine enigmatică. Se observă o antiteză între dinamic și static, elementele vizuale prezintă starea evolutivă a negrului diluat către nuanțele cenușii, pe alocuri albul hârtiei se remarcă triumfător. Dispersarea fluidă a lichidului vâcos pe suprafața pietrei oferă senzația de mișcare sau poate chiar alterare și descompunere acompaniată de strănsoarea sumbră a negrului opac. Din confesiunea artistei descoperim motivul acestor reprezentări: „Ideea că suntem bântuiți nu numai de un trecut social și cultural, ci și de viitoruri alternative care s-au pierdut și nu s-au întâmplat niciodată, explorez întrebări legate de povestea familiei mele, despre migrație și diaspora. Prin portretul de familie, mă gândesc la istoria și viitorul care s-au pierdut prin migrație și la modul în care descendenții diasporilor încearcă să transmită poveștile strămoșilor lor, dar nu devin niciodată naratori de încredere.”<sup>[8]</sup>

Tehnica tiparului plan oferă posibilitatea de a desena, de a picta, de a experimenta tehnologic atât cu substanțele de pregătire, cât și cu stilul de reprezentare. Procesul tehnologic poate lua diferite

Some of the artists who made extensive use of the experiment in lithography and contributed to the spread of this technique were Pablo Picasso and Fernand Mourlot who produced over 350 lithographs, experimenting with unconventional techniques such as finger painting and collages with inked pieces of paper, imprinting different textures that technically and visually pushed the limits of this medium. What was most fascinating about this new process was the technological flexibility: the liquid ink applied in thick layers could be removed by scraping- imitating the technique of linocut or woodcut; the lithographic pencil imitates the drawing on paper; the brush soaked in diluted ink can reproduce pictorial effects; lithographic chalk with different softnesses acquires textured effects that emphasize the materiality of the stone.

Lithography as a technique is a mediation of many other techniques, its permissiveness leaves room for the creative act to develop in an inventive manner. In Picasso's personal collection of artistic works, a significant part of lithographs can be found which serve as evidence of his involvement in studying the various possibilities of new forms of experimental creation. (fig. 3 & 4)

In contemporary art, lithography is still a technique that impresses with the diversity of working methods and at the same time with the many technological ways of solving different visual effects.

Cathrine Liberg is a contemporary artist who uses the lithography technique in her creative representations. In the series entitled "*Do not keep photos of the dead*" (fig. 5 & 6) a visual antithesis between dynamic and static is observed, the portrait represented becomes enigmatic through the power of contrast. The fluid dispersion of the viscous liquid on the surface of the stone gives the sensation of movement or perhaps even alteration and decay accompanied by the somber grip of the opaque black. From the artist's confession we discover the reason for these representations: "The idea that we are haunted not only by a social and cultural past, but also by alternative futures that have been lost and never happened, I explore questions related to my family's story, about migration and diaspora. Through the family portrait, I think about the history and future that have been lost through migration, and how the descendants of diasporas try to pass on the stories of their ancestors, but never become reliable narrators.”<sup>[8]</sup>

The technique of flat printing offers the possibility to draw, to paint, to experiment technologically both with the preparation substances and also with the style of representation. The technological process can take

forme, materialele folosite pot fi cele clasice sau pot fi înlocuite ducând la experiment. Litografia rămâne amintită ca o invenție revoluționară pentru omul modern în domeniul tiparului, și o tehnică artistică care a prezentat opțiuni de rezolvare nelimitate.

different forms, the materials used can be the classic ones or they can be replaced leading to experimentalism. Lithography remains remembered as a revolutionary invention for modern man in the field of printing, and an artistic technique that presented unlimited options.

## NOTE / END NOTES

- [1] DEX '09, sursa: <https://dexonline.ro/definitie/litografie>: accesat 03.12.2022
- [2] Senefelder Alois, *A complete course of lithography*, London, R. Ackermann, 1819, p. 1
- [3] *Ibidem*, p. 2
- [4] C.H.C.B., *Huntington library quarterly. Arts & Sciences Collection*, University of Pennsylvania Press, Vol. 8, 1945, p. 407
- [5] Elizabeth Robins Pennell, *Lithography and lithographers. Some chapters in the history of the art*, T.Fisher Unwin Publisher one Adelphi Terrace London, 1915, p. 37
- [6] Seria poate fi studiată pe site-ul <https://gallica.bnf.fr/>
- [7] Cohn, Marjorie B., *Touchstone: 200 years of artists' lithographs*, Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums, 1998: „So I had the impression, most satisfying to me, that in approaching lithography with bare hands, using no tool other than the roller, I espoused its own methods, that I entered more wholly into its discipline, more than by cautiously drawing on the stone. At times I took impressions of any element I came across and found inviting— earth, walls, stones, old suit-cases ... a friend's bare back ... In some cases, I arrived at interesting impressions by passing the inking roller, not directly over the object, and then pressing the sheet over it, but over the paper itself covering the object.... But never brush or crayon. To allow their intrusion seemed shocking to me, actually to go against the very nature of this work.” p. 66
- [8] Cathrine Liberg: „Influenced by the term *hauntology* – the idea that we are haunted not only by a social and cultural past, but by alternative futures that were lost and never came to pass, I explore questions relating to my Norwegian-Singaporean family's story of migration and diaspora. Through the family portrait, I contemplate on the histories and futures that were lost through migration, and how descendants of diasporas attempt to pass on their ancestors' stories, but never become reliable narrators.” <https://www.cathrineliberg.com/pagecv>, accesat: 10.12.22



Eurostampa

ISSN 2393 - 042X , ISSN-L 2393 - 042X

Revistă editată de Centrul de Cercetare și Creație în Artele Decorative și Design  
*Edited by Center for Research and Creation in Decorative Arts and Design*

Publicație indexată în baza de date internațională CEEOL  
*This publication is referenced in the international database CEEOL*

Prin trimiterea materialului autorul declară implicit faptul că articolul nu a mai fost adresat altei publicații și textul în cauză este o creație originală, asumându-și așadar toate consecințele privind proprietatea intelectuală.

*By submitting the material, the author implicitly declares that the article has not been addressed to another publication and that the text in question is an original creation, thus assuming all the consequences of intellectual property.*